Hybrid

Revue des arts et médiations humaines

5 | 2018

Littérature et dispositifs médiatiques

De l'auteur à l'auteur-machine dans le théâtre postdramatique : les classiques soumis au *crash test* ?

Une adaptation algorithmique de Hamlet par Annie Dorsen

Claire Swyzen

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/1374>

DOI : 10.4000/hybrid.1374

ISSN : 2276-3538

Traduction(s) :

From Author to Data Processor in Postdramatic Theatre: Crash Testing the Classics? - URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/1372> [en]

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Référence électronique

Claire Swyzen, « De l'auteur à l'auteur-machine dans le théâtre postdramatique : les classiques soumis au *crash test* ? », *Hybrid* [En ligne], 5 | 2018, mis en ligne le 01 avril 2019, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/hybrid/1374> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hybrid.1374>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

Revue Hybrid

De l'auteur à l'auteur-machine dans le théâtre postdramatique : les classiques soumis au *crash test* ?

Une adaptation algorithmique de Hamlet par Annie Dorsen

Claire Swyzen

NOTE DE L'AUTEUR

Cette recherche a été financée par la Politique scientifique fédérale belge au titre du programme « Pôles d'Attraction Interuniversitaires » (BELSPO PAI VII/01).

« Shakespeare... n'est plus simplement textuel ou
théâtral dans tous les sens conventionnels de ces
termes. »

(Daniel Fischlin, *OuterSpeares. Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, p. 5.)

Prologue : à propos d'un « génie non original¹ »

- ¹ Pour beaucoup, Shakespeare reste un de nos immuables « contemporains », comme le disaient Jan Kott et Boleslaw Taborski dans les années 1960². De ce point de vue, on considère l'œuvre de Shakespeare comme une bible, d'où son statut de barde, un terme proche de celui de prophète. Pour l'auteur de théâtre belge Paul Pourveur, *Shakespeare is dead, get over it !* (2003) et n'a plus rien à dire au monde du XXI^e siècle³. Avec ce titre de *texte de théâtre*, Pourveur déclare que Shakespeare est un auteur de théâtre *mort*, mais aussi que le théâtre dramatique est mort, car c'est un « modèle qui n'exprime plus la vision du monde postmoderne⁴ ». De façon plus nuancée, John Drakakis suggère que ce n'est pas l'œuvre de Shakespeare en elle-même, mais son *utilisation* qui peut être

révélatrice du postmoderne : « Avec la circulation constante de citations de Shakespeare partageant désormais le même statut que d'autres formes de représentation, nous sommes entrés dans le domaine du postmoderne⁵. » Paul Pourveur défie la tradition lorsqu'il déclare de façon provocante que « [t]out ce qui précède Heiner Müller doit rester au musée », déclaration qui confirme pourtant une idée bien établie, à savoir que le canon postdramatique commence avec Heiner Müller, auteur du texte de théâtre qui a changé le paradigme, intitulé *Die Hamletmaschine* (1977)⁶. Comme le fait pertinemment remarquer le dramaturge Erwin Jans : « Qui ou quoi est mort au juste si Shakespeare est mort [...] ? »

- 2 Bien après l'annonce par Peter Szondi de la « crise du théâtre » dans *Theorie des Modernen Drama's* (1956) et suite à l'article de Barthes « La mort de l'auteur » (1967) survinrent au théâtre plusieurs morts : *The Death of the Playwright ?* (Adrian Page, 1992), *The Death of Character* (Elinor Fuchs, 1996) et même, implicitement, « La mort du texte » – du moins si l'on en croit l'interprétation populaire du concept de « théâtre postdramatique » développé par Hans-Thies Lehmann dans *Postdramatisches Theater* (1999), comme un théâtre visuel, post-texte. Cette réduction fait abstraction de la spécificité du modèle dramatique : la prédominance du *logos* sur les autres « langages » théâtraux de la performance (son, mouvement, incarnation...), imposant le récit téléologique d'un conflit moral à résoudre⁸. *Die Hamletmaschine* détruit ce *logos* attribué à la raison humaine, ainsi que son langage. Dans le paradigme postdramatique, la mort « littérale » de Shakespeare paraît bien moins intéressante à mettre en scène que sa mort métaphorique⁹. Par cette dernière, les auteurs-metteurs en scène d'avant-garde se positionnent par rapport à la tradition et au canon théâtral, à ses règles et/ou à son modèle auctorial du génie. « Peut-être voulais-je tuer *Hamlet* », confessait Annie Dorsen, formée à la mise en scène à la Yale School of Drama, qu'elle a trouvée plutôt conventionnelle, et metteur en scène de l'adaptation algorithmique de *Hamlet*, intitulée *A Piece of Work* (2013), dont je vais discuter¹⁰.
- 3 Je suis toutefois enclinée à soutenir, à l'instar de Mark Fortier, que le meurtre programmatique de Shakespeare sur scène revient également à le mettre en avant et à créer ce que Daniel Fischlin appelle « l'effet Shakespeare », à savoir une « fonction de l'omniprésence culturelle de Shakespeare, dans laquelle les échos, les résonances et l'intégration directe de cet effet sont manifestes dans une pièce donnée¹¹ ». Or, si Shakespeare ressuscite lorsqu'on le tue, sous quelle forme l'auteur reviendra-t-il d'entre les morts ?
- 4 Par l'expression « auteur-machine », je désigne un modèle auctorial contemporain spécifique en me référant à cette technologie du xx^e siècle qu'est le traitement des données numériques, non pour affirmer que cette approche intermédial de l'écriture en tant qu'adaptation et appropriation des données textuelles est inédite, mais pour l'historiciser. Il semble que nous assistions (depuis environ un demi-siècle ?) à la réapparition d'une tendance à concevoir l'écriture comme moins centrée sur l'auteur, ce qui rappelle des conceptions passées, sans bien sûr y être identiques. Au temps de Shakespeare, le concept de statut d'auteur et de sa reconnaissance était alors tout juste sur le point d'être établi : notre « barde » était, dans les faits, un acteur *fournissant* des textes au théâtre, en collaboration avec d'autres acteurs, s'appropriant des textes, des intrigues et des thèmes déjà en circulation¹². Même celle qui est considérée comme « la pièce parmi les pièces » n'est « en aucun cas "originale" », puisque Shakespeare s'inspira d'un texte de *Hamlet* déjà existant, un *Ur-Hamlet*¹³. Toutefois, l'adaptation par

Shakespeare de ce *Ur-Hamlet* est considérée comme un texte « original ». Ce point de vue illustre deux des « Douze fausses idées en théorie contemporaine de l'adaptation » soulignées par Thomas Leitch : « Les textes sources sont plus originaux que les adaptations » et « Les adaptations sont des intertextes, les textes qui les ont précédés sont simplement des textes »¹⁴. Paradoxalement, en raison du pouvoir de distribution de la culture imprimée et par le prisme rétrospectif d'une notion d'auteur unique et romantique, Shakespeare l'adaptateur et quelque part machine de traitement de données avant la lettre « est devenu, après sa mort, l'archétype du génie universel¹⁵ ».

« Informations (é)mouvantes »

- 5 Dans *Unoriginal Genius* (2010), Marjorie Perloff affirme qu'au XXI^e siècle, l'écriture n'est plus tant une question d'inventer que de remanier un texte. Certains vont même jusqu'à affirmer que dans les années 2010, « le mash-up règne » et « devient un trope de l'intermédialité à l'ère du numérique¹⁶ ». Ou, pour reprendre la formule bien tournée de Kenneth Goldsmith, disciple de Perloff : « Avant j'étais un artiste, puis je suis devenu un poète, et enfin un écrivain. Désormais, quand on me pose la question, je dis que je suis une machine de traitement de texte¹⁷. » On peut s'attendre à ce que le prochain modèle qu'il proclame soit celui du codeur (de l'artiste au nerd...). Cela n'empêche aucunement Goldsmith de prédire, à l'instar d'un barde, que la notion d'auteur tend aujourd'hui vers ce que je nommerais plus généralement une « machine de traitement de données » sur un *continuum* allant de modèles auctoriaux « forts » – comme la conception romantique du génie – à des modèles « faibles » – comme celui de la tradition orale, de l'écriture (numérique) collaborative, de l'appropriation et de la soi-disant « écriture non créative » (*Uncreative Writing*)¹⁸.
- 6 L'auteur comme machine (de traitement de données) met en avant l'acte et le matériau de l'écriture en tant que traitement des données textuelles, facilité en Occident par « la culture de l'écran relié », par l'hyper-disponibilité des données, pouvant être coupées et collées ou encore mixées en un rien de temps¹⁹. Perloff appelle cette pratique littéraire « données (é)mouvantes », expression reprise par Goldsmith comme « l'acte de bousculer le langage ainsi que l'acte d'être émotionnellement touché par ce processus »²⁰.
- 7 Ce terme est particulièrement approprié au contexte théâtral, car l'espace de représentation lui confère un troisième sens : les données textuelles ne sont pas seulement bousculées par les auteurs (mouvantes), et ne touchent pas seulement le public (émouvantes), mais sont littéralement en mouvement sur scène. Je vais maintenant discuter de trois aspects des « données mouvantes » qui sont étroitement liés au modèle de l'auteur-machine, ainsi qu'aux données textuelles utilisées :
Premier aspect, d'ordre technologique, la transcodabilité et la « discrétisation » des données textuelles ;
Second aspect, de l'ordre de la composition, leur « réécriture » ;
Troisième aspect, d'ordre performatif, leur *kinesis* (« mouvement »).
- 8 À partir de cette triple perspective, je discuterai de l'adaptation algorithmique de *Hamlet* par Annie Dorsen, intitulée *A Piece of Work*.

Transcodabilité

- 9 Techniquement, les « informations (é)mouvantes » sont ce qui rend les nouveaux (=numériques) médias « nouveaux ». L'informatique numérique a renforcé la mobilité des données à certains égards : elles peuvent être « transcodées » d'un format, d'une plateforme ou d'un médium numérique à l'autre et vice versa, avec l'apparente facilité d'un tour de magie²¹ :

le texte saisi dans un document Microsoft Word peut être analysé dans une base de données, transformé visuellement dans Photoshop, animé en Flash, injecté dans des moteurs de découpage de texte en ligne, spammé à des milliers d'adresses email, et importé dans un programme de montage son et ressorti sous forme de musique²².
- 10 Le transcodage n'est possible que parce que les « données » résultent d'un processus de fragmentation des informations en petites unités homogènes, un processus culturel et historique que Bernard Stiegler appelle « discrétisation²³ ». La discrétisation ou le *sampling* d'informations analogues signifie « transformer des données continues en données discrètes [...] », « le processus par lequel les courants et les continuités qui façonnent notre vie deviennent des éléments discrets », par exemple « l'écriture, en tant que décomposition du flux de la parole en éléments discrets [...] »²⁴. Les informations numériques sont discrétisées par définition, puisqu'elles se composent d'unités homogènes en code binaire, ou plus simplement de « données ». Il semble que pour la première fois, un outil d'écriture fonctionne comme un fournisseur d'informations qui invite en même temps à les manipuler : l'ordinateur regroupe les fonctions de stockage, de traitement et de production des données²⁵. En tant qu'immense répertoire numérique et culturel, l'internet est technologiquement intégré au processus d'écriture²⁶. Peut-être plus que « le texte », dans le sens que lui donne Barthes, c'est l'ordinateur, ou mieux, l'auteur en tant que machine de traitement de données, qui constitue « un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle²⁷ ». C'est la nature numérique des données, dans le sens d'unités discrètes standardisées en code binaire, qui permet aux auteurs d'agir comme des machines de traitement des données et de facilement déplacer les informations. Linda Hutcheon et Siobhan O'Flynn définissent la pratique de l'adaptation comme « un processus de transcodage²⁸ ». Dans ce cas précis, le transcodage peut aussi bien être un acte métaphorique ou une réalité technologique.
- 11 Dans *Facebook Theatre* (2015), Ivo Dimchev place un dramaturge hors scène et lui fait réécrire sous forme de dialogues les commentaires du public sur la performance, postés en temps réel sur Facebook, dialogues transmis par la suite aux acteurs via une oreillette, dont le jeu est à nouveau commenté, et ainsi de suite, en une boucle de transcodage de texte à texte²⁹. Dans les années 1990, la performance télématique avant-gardiste du cyber artiste Stelarc intitulée *Ping Body : An Internet Actuated and Uploaded Performance* (1996) utilisait des mouvements ou des activités abstraites sur internet (par exemple, des données textuelles saisies par les utilisateurs) et les transcodait via un stimulateur musculaire dans les propres mouvements physiques de Stelarc sur scène³⁰. Ce type de performance explore les capacités de la technologie à repousser les limites de l'humain à traiter des données (des données linguistiques et des idées pour la performance ; des *stimuli* physiques).

Citationalité

- 12 Les bases de données ne sont pas une condition préalable aux pratiques d'adaptation et d'appropriation. Historiquement, il semble que l'écriture ait toujours été une forme de réécriture (intertextuelle) ; « il n'existe rien au-delà de l'adaptation » et en ce sens, aussi provocante soit-elle, l'adaptation « n'est pas une innovation mais une rénovation »³¹. Il apparaît toutefois qu'une poétique de la « citationalité » (basée sur un concept que Perloff emprunte à Antoine Compagnon, celui de « réécriture ») constitue « la forme logique d'« écriture » à une époque de texte littéralement mobile ou transférable »³². Ce que la culture *numérique* facilite fondamentalement, c'est la recombinaison des données, en raison de leur potentiel de connexion. Discrétisées, les données sont ouvertes à de nouvelles connexions potentielles (avec d'autres données et/ou contextes). Cela évoque les pratiques dramaturgiques reliant le matériau de diverses sources à de nouveaux contextes sémantiques et esthétiques. Cependant, que la « reproduction, l'assemblage, et le détournement [...] » de discours et – j'ajouterais même – de canons soit utilisés pour contester ou confirmer, la citation et son « effacement du contexte de citations individuelles, ou de ces œuvres que nous appelons généralement “littéraires”, constitue[nt] une opération irréductiblement *idéologique* », surtout dans le cas d'œuvres canoniques comme celles de Shakespeare³³. Rendre légitime les pratiques de citation tend à fétichiser les œuvres canoniques, soit en les citant littéralement, soit en y faisant référence dans des « *Shakes-choses* » (*Shakesthings*) écrites, selon l'appellation consacrée par Sujata Iyengar aux biens de faible valeur matérielle qui ont été « surcyclés » par le biais du « capital culturel » de Shakespeare³⁴. À l'inverse, les pratiques de citation qui résistent à la tentation de la cohérence et de l'essence soutiennent « l'idée que les textes shakespeariens sont des sites de contestation, au lieu d'être des réceptacles de sagesse culturelle³⁵. »
- 13 On pourrait alors poser la question suivante : quel genre de langage les auteurs « déplacent-ils », à partir de quoi, pourquoi et comment ? Dans leur dérive, les auteurs en tant que machines de traitement des données errent virtuellement plus que physiquement, glanant des objets textuels dans tous les genres et formats numériques possibles, enchantés de leurs trouvailles. (Ils trouvent entre autres des Shakespeares numérisés.)
- 14 Quand les tout-petits jouent avec des jouets, ils essaient en fait de voir s'ils arrivent à casser le jouet en petits morceaux. Un peu plus tard, ils construisent de nouvelles choses à partir de tout objet qu'ils trouvent approprié, sans tenir compte de sa finalité initiale. Telle que je l'imagine, la poétique citationnelle correspond à ce genre de *crash test* d'objets culturels, pour ensuite les remanier, en particulier lorsqu'ils sont réputés indestructibles, comme Shakespeare.

Kinesis

- 15 Contrairement à ce qui est souvent proclamé, le texte n'a pas quitté la scène du théâtre postdramatique, mais ses modes de production, ses fonctions et ses apparences ont changé. En théorie comme en pratique, l'aspect performatif de l'écriture et du langage au théâtre est de plus en plus souligné. S'inspirant de l'idée développée par Joseph Roach selon laquelle « la *kinesis* est devenue plus importante que la *mimesis* dans le

théâtre performantiel contemporain », Matt Cornish distingue deux types de textes de théâtre : la conception traditionnelle du texte dramatique (fixé, formant une unité) et ce qu'il nomme les « textes cinétiques »,

qui sont eux-mêmes des objets en mouvement : ils possèdent une énergie cinétique, qui prend vie lors du spectacle. Quand ils sont imprimés, ou simplement manuscrits, ou encore sauvegardés comme documents Microsoft Word, ces textes ne représentent pas le théâtre, ni n'encouragent le mode de représentation dans des présentations théâtrales. Les mondes qu'ils présentent ne sont pas entiers. [...] Souvent créés en performant, les textes cinétiques existent entre les formes et les catégories, d'abord lus en tant que règles d'improvisation et plus attentivement en tant que littérature, puis pour les sons des mots, objets résonnants et vidés de tout symbolisme ; puis à nouveau pour leur instrumentalité³⁶.

- 16 Jerome Fletcher part d'une observation similaire, mais à propos du texte numérique, à savoir que la fonction et l'apparence modifiées du texte nécessitent de concevoir et de percevoir le texte au théâtre sous un nouveau jour :

Habituellement, le texte numérique est projeté dans cet espace et accompagné par le corps humain lors du spectacle, soit en réponse ou en opposition à la projection du texte. [...] Toutefois, [cet aspect performantiel] est toujours pensé comme un postlude ou un supplément au processus d'écriture qui a déjà eu lieu. [...] Performer vient après l'écriture³⁷.

- 17 Ceci est d'autant plus vrai pour les mises en scène des textes numériques de Shakespeare, car la relation entre le texte shakespearien et la représentation est presque toujours pensée de manière asymétrique et considère « le texte écrit comme le dépositaire de la vérité auctoriale³⁸ ». Fletcher suggère ainsi : « [...] au lieu de voir [l'écriture] comme le bout, le résultat de l'appareil ou du dispositif numérique, nous pouvons considérer la question de comment l'écriture performe dans le dispositif tout entier³⁹. » Ne serait-il toutefois pas tout aussi pertinent d'inverser la question de Fletcher : comment le dispositif numérique performe-t-il tout au long de l'écriture pour et dans l'espace de représentation ?

- 18 S'il on met de côté les observations de Cornish, Fletcher, Lehmann et consorts, qui indiquent que le texte a été symboliquement déplacé dans le théâtre postdramatique et que le texte shakespearien est « de plus en plus décentré » dans des adaptations dans tous les genres et dans tous les médias, peut-on dire à quoi ressemble la *kinesis* plus littérale de tels textes⁴⁰ ? Les données textuelles sont littéralement déplacées sous forme de fiches ou de textes de théâtre imprimés, le texte apparaît et disparaît, défile, est projeté sur toutes sortes d'« écrans », y compris des corps, déformant les mots. La *kinesis* des données textuelles s'applique de la même manière aux textes analogues et numériques, lors de représentations *low-tech* comme *high-tech*, mettant en scène la génération en temps réel de textes en langues naturelles ou en code. Au sens dramaturgique, le langage est également déplacé dans l'espace-temps théâtral. Qu'il s'agisse d'un langage machine (code) ou d'une langue naturelle, le texte est écrit mot à mot et modifié en temps réel. Sinon, le texte est composé hypertextuellement en combinant des blocs de texte ou « lexies » préexistant(e)s.

Fig. 1. Edit Kaldor sur scène derrière son ordinateur dans *Web of Trust*

La photographie fut prise lors de la performance en Grèce, mais l'installation est la même que dans la version bruxelloise de mai 2016 (les noms des personnes participant à la discussion ont été masqués par respect de leur vie privée).

© Cristos Sarris pour le Centre Culturel Onassis d'Athènes.

- 19 Dans son « Poor Techno-theatre » (tel qu'il l'a nommé), le Porto-Ricain Aravind Enrique Adyanthaya met en scène ce qu'il appelle « *act-writing* », où le jeu d'acteurs prend la forme d'une écriture⁴¹. Dans sa performance de médias sociaux intitulée *Web of Trust* (2016), Edit Kaldor invite les participants connectés, qu'ils soient au théâtre ou en ligne, à écrire et modifier les principes de fonctionnement de la performance et du site du réseau social⁴². Les pratiques du Live Coding abordent généralement « la programmation comme une performance artistique, et la notation de la performance artistique comme un code » et s'intéressent à la performance en tant que « révélation du code numérique »⁴³. Dans toutes ces pratiques et autres cas similaires, le texte est projeté sur un écran en même temps qu'il s'écrit dans l'espace théâtral, si bien que les performativités du texte et de la technologie convergent. Le « curseur » devient « le lieu de l'action et de la rétroaction, du couper-coller, de la suppression et de l'effacement, de l'insertion et de la manipulation⁴⁴ ». La composition en direct du texte est ici une performance en soi⁴⁵.

« Théâtre algorithmique » et données canoniques

- 20 Établissant une distinction entre son travail et ce qu'elle considère comme « la performance ou le théâtre multimédia », Annie Dorsen veut avec son « théâtre algorithmique » numérique « explorer la dramaturgie des algorithmes eux-mêmes, c'est-à-dire leur façon d'ordonner le monde, les types particuliers de significations qu'ils développent, les types de structures narratives qu'ils impliquent⁴⁶ ». Cependant, le théâtre algorithmique ne doit pas nécessairement être « numérique » dans le sens traditionnel de « lié aux ordinateurs ». D'une manière générale, « un algorithme est une *procédure effective*, un moyen de faire quelque chose en un nombre limité d'étapes discrètes. [...] un algorithme, en termes plus larges, désigne un ensemble de règles, une recette, une prescription d'action, un guide [...] »⁴⁷. Avec le recul, et en tant que dramaturge du metteur en scène Lucas Vandervost, un spectacle en particulier auquel j'ai contribué était du théâtre algorithmique analogique à partir d'une base de données artisanale sur Shakespeare⁴⁸. *Elk wat wils. Iets van Shakespeare* (2007) – *Ce que vous voulez*.

Quelque chose de Shakespeare (NdT) –, de la compagnie de théâtre belge De Tijd, consistait en un collage brut et dédramatisé de mots et de phrases extraits de l'œuvre dramatique intégrale du Barde, métaphoriquement « passés à la déchiqueteuse » (même si nous avons commencé aux ciseaux et fini à l'ordinateur).

- 21 S'appuyant sur ses précédentes performances algorithmiques *lo-fi*, l'œuvre récente d'Orion Maxted, intitulée [THE BRAIN], s'adresse de façon collective au public comme à « un cerveau géant capable de penser, de résoudre des problèmes et de réaliser une performance⁴⁹ ». Les algorithmes permettent aux auteurs humains de déléguer l'écriture de l'œuvre à des agents humains ou informatiques, en leur donnant des instructions⁵⁰. Dans *Hello Hi There* (2010), une œuvre précédente de Dorsen, les algorithmes conçus pour les deux chatbots-performeurs leurs ont fait produire des dialogues. Dorsen a raison d'ailleurs lorsqu'elle considère « l'écriture d'algorithmes [comme un] travail créatif, car il existe toujours plusieurs manières de résoudre un problème particulier ». Il en va de même pour l'écriture *par* les algorithmes⁵¹. Les algorithmes développés pour son adaptation de *Hamlet* intitulée *A Piece of Work* (2013) « étaient conçus pour jouer le rôle de partenaires artistiques : co-auteurs, co-metteurs en scène, co-scénographes, et acteurs-performeurs » sur scène, afin de « créer et jouer une pièce de Shakespeare de façon autonome, selon des principes algorithmiques »⁵². Les algorithmes « sont simples – ils sautent, classent, remplacent et ordonnent » les mots de *Hamlet*⁵³.
- 22 Dorsen aurait pu choisir de travailler avec des données canoniques moins mythiques, à l'instar du projet annuel « Death of the Authors », de l'association d'art média Constant, basée à Bruxelles, où se trouve également le Kaaitheater qui a accueilli plusieurs spectacles de Annie Dorsen. Traitant des textes littéraires devenus livres de droits comme des bases de données, les algorithmes de Constant ont produit des « romans génératifs » et un « bot opera », présentant des chatbots qui se comportent différemment avec les données et qui interagissent avec des imprimantes, des images projetées et le public⁵⁴. Toutefois, le fait de traiter *Hamlet* comme une base de données textuelle est un choix qui implique plus qu'un simple désir d'expérimentation textuelle et de sagacité technologique. Considérant *A Piece of Work* comme « une “hamlet-machine” littéraire [Dorsen a] choisi *Hamlet* car c'est le texte dramatique humaniste canonique par excellence. Harold Bloom, porte-parole emblématique de cette position, désigne *Hamlet* comme la pièce inventant ce que nous autres humains comprenons de nous⁵⁵. » Pour Dorsen, l'affirmation à propos de *Hamlet* et « sa conscience de sa propre conscience », pour reprendre les mots de Bloom, « portait naturellement le choix sur cette pièce pour explorer le changement qu'opèrent les algorithmes sur la façon dont le théâtre construit des représentations de l'humain⁵⁶ ». Par conséquent, elle a réduit la pièce entre les pièces en des données « compréhensibles pour l'ordinateur », pour reprendre les termes de Katherine Hayles⁵⁷. L'insistance de Dorsen sur *Hamlet* ferait presque oublier une autre fausse idée de la liste de Leitch : « Les adaptations consistent à adapter exactement un texte à la fois⁵⁸. » Il est vrai que Dorsen adapte le *Hamlet* de Shakespeare, mais elle adapte également *Die Hamletmaschine* de Müller. Dans une mesure quasiment aussi importante au niveau quantitatif que ces prédécesseurs littéraires, Dorsen et son équipe adaptent le code informatique et les modèles logiciels pour obtenir une machine générant des versions de *Hamlet*.
- 23 Comment donc Dorsen et son équipe ont-ils décomposé *Hamlet* en petites unités et ont-ils rendu ces données-Shakespeare propices à la citation ? Selon quels principes sont-

elles recombinaées et théâtralisées ? Cette pratique d'écriture en direct avec des machines est-elle rendue visible et cinétique pendant la représentation ? Où cette « écriture » se produit-elle ? Et par qui ? – Ou par quoi ?

- 24 Comme le logiciel et les aspects techniques de *A Piece of Work* ont déjà été expliqués par Annie Dorsen dans son introduction du texte dans sa version livre, et que l'article de Iona Jucan explore la logique des algorithmes, je me concentrerai davantage sur la pertinence de l'idée de l'auteur ou de acteur-performeur comme machine de traitement de données et sur les aspects connexes de la discrétisation, de la citationalité et de la *kinesis*⁵⁹. La façon dont le texte est produit, dont il apparaît lors de la performance et dont il fonctionne seront au cœur de la discussion.

Aparté : une visualisation sur ordinateur portable d'une performance en direct d'algorithmes numériques

- 25 Par le biais d'entrevues publiées, de discussions privées avec Annie Dorsen et de son introduction de *A Piece of Work* dans l'édition Emergency Playscript du texte de la pièce, j'ai pu rassembler des informations sur la production du texte. Pour mon analyse de l'effet et de la fonction du texte dans la performance, je me suis appuyée sur un enregistrement vidéo de la performance à la Brooklyn Academy of Music en décembre 2013, point d'orgue de la tournée, après des représentations à Seattle, Oslo, Bergen, Vienne, Rotterdam et Paris cette même année⁶⁰. Bien que je n'aie pas pu assister à la performance en direct, je l'ai vue en partie, et après tout, « que signifie “voir” une œuvre dans le contexte de la performance télématique et des médias numériques⁶¹ ? » Sarah Bay-Cheng pose la question dans son article « UNSEEN Performance Criticism and Digital Recordings », où elle avance de façon convaincante que non seulement l'expérience du document de la performance (par exemple un enregistrement vidéo) est incomplète, mais aussi que « l'expérience de la co-présence n'est pas en soi une version complète » d'une performance⁶². Bay-Cheng propose donc de ne pas prendre les enregistrements vidéo de performances pour argent comptant, mais de les « regarder d'un point de vue éclairé par la télé réalité, par lequel le spectateur interroge l'exactitude de la représentation médiatique ainsi que la réalité qui sert de base à la documentation, tout en faisant attention aux relations affectives développées par les versions écraniques⁶³ ». En ce sens, j'ai de la chance que l'œuvre *A Piece of Work* ait été enregistrée avec une caméra fixe, principalement à partir d'un point de vue central, montrant environ cinq rangées de spectateurs assis en-dessous de la caméra. Quand d'autres angles de caméra sont choisis (par exemple, sur le côté, lorsque le « spectre » parle), on peut toujours localiser l'endroit de la caméra, même lors des quelques gros plans sur l'interprète humain (Scott Shepherd a pris le relais de Joan MacIntosh le soir de l'enregistrement). D'un point de vue technique, cela ne change *quasi* rien si les voix de synthèse, le texte et les algorithmes contrôlant l'éclairage et les effets sonores sont générés par un ordinateur dans le théâtre ou par mon ordinateur portable ; tous deux peuvent être considérés comme des « machines pour générer de l'affect », pour reprendre les mots de Steven Shaviro⁶⁴. C'est tout particulièrement le cas ici, car les données textuelles et sensorielles générées par les algorithmes de Dorsen pourraient être reproduits à l'identique (si Dorsen le voulait), contrairement à une performance recourant principalement à des agents biologiques ou écologiques (humaines, animaux, la météo). Je suis toutefois pleinement consciente qu'on ne peut nier l'effet-présence,

même d'agents non-humains contrôlés par les algorithmes, comme l'éclairage, les effets sonores et la projection textuelle⁶⁵. C'est pourquoi je m'appuie également sur mes douze années d'expérience en tant que dramaturge, à observer les différences entre des répétitions, des filages, des premières et des « jours d'après », entre des représentations et leurs enregistrements (et les angles de caméra et gros-plans des derniers), des photographies, des critiques et des comptes rendus du public. Tous ces facteurs m'aident quand j'essaie d'imaginer ce qu'*aurait pu* donner, dans le public, l'expérience *live* de la représentation théâtrale combinant l'exécution d'algorithmes et le jeu d'un acteur humain, sans pouvoir prétendre que je sais à quoi elle ressemblait effectivement comme si j'y avais été.

« Collaboration humain-machine »

- 26 Dorsen n'aurait probablement jamais pu entreprendre ce travail en tant qu'un auteur individuel et isolé (sur ces propres forces), par manque de temps et de moyens financiers, si elle n'avait pu s'appuyer sur une version numérique déjà discrétisée de *Hamlet*. Cette dernière a été mise à disposition par le projet académique WordHoard, qui transforme des textes canoniques en bases de « données » linguistiques étiquetées⁶⁶. Puisque l'étiquetage électronique consiste à distinguer des éléments d'autres éléments (par exemple des mots, des constructions grammaticales), il implique de les isoler et donc, de les discrétiser. Dorsen et le programmeur (et théoricien des médias) Mark Hansen ont utilisé les données-*Hamlet* numérique et étiqueté de WordHoard, mais ont développé leurs propres algorithmes pour générer du texte à partir de cette base de données. Ils se sont appuyés sur le principe algorithmique de la « chaîne de Markov », un modèle de traitement des données qui génère des combinaisons et des variantes dont l'occurrence est probable selon les caractéristiques des données (par exemple, des modèles grammaticaux récurrents). L'une des spécificités des chaînes de Markov est que le processus de génération de texte est « sans mémoire » : quand l'algorithme fabrique des phrases en recombinaison des données, il le fait indépendamment des données textuelles préalablement produites.⁶⁷ Ainsi, la cohérence éventuelle des données textuelles recombinaisonnées n'est pas le fruit d'une intelligence entendue dans le sens de compréhension, mais l'imitation de « l'ordre statistique des mots dans le texte original » (et des attentes du public).⁶⁸
- 27 Pour renforcer cette cohérence, Dorsen et son équipe ont ajouté « un petit ensemble de règles sémantiques et théâtrales simples pour l'imposer sur le texte généré », par exemple « un personnage ne peut parler qu'après son entrée, ou ne doit pas dire son propre nom »⁶⁹. Ce faisant, elles ont réintroduit – certes de façon minimaliste – le type de conventions théâtrales réalistes que Dorsen voulait remettre en cause au départ. Dorsen a imposé une contrainte supplémentaire, à savoir limiter une tâche donnée uniquement à des parties spécifiques et quantifiables de la pièce (par exemple une scène connue, un nombre défini de lignes, etc.). Enfin, elle et son équipe ont intégré ce que l'on peut considérer comme un autre filtre interprétatif en étiquetant chaque mot de la pièce avec ce qu'ils ont appelé des « notes d'émotion » : « Nous avons décomposé nos données de différentes manières afin de faciliter un éventail d'utilisations⁷⁰. » Ces données étiquetées ont été utilisées comme données transcodables pour les systèmes sonore, musical, vidéo et d'éclairage de la hamlet-machine de Dorsen, ou « intelligence théâtrale autonome⁷¹ ».

- 28 Dans *Cybertext* (1997), Espen Aarseth considère trois relations basiques de « collaboration humain-machine » en matière de production de texte (littéraire) : « (1) le pré-traitement, où la machine est programmée, configurée, et chargée par l'humain ; (2) le co-traitement, où la machine et l'humain produisent un texte de concert ; et (3) le post-traitement, où l'humain sélectionne certains flux de la machine et en exclut d'autres⁷². » Ainsi, « [l]a question clé de l'esthétique cyborg est donc "Par qui ou quoi le texte est-il contrôlé" ?⁷³ » : Dorsen reconnaît la co-écriture des programmeurs Dylan Fried et Mark Hansen (ainsi que de l'acteur Scott Shepherd, qui a lui aussi contribué à la programmation lors d'une phase ultérieure), mais aussi des algorithmes – sans nier son propre rôle : « pour autant que j'aie "écrit" cette adaptation de *Hamlet*, mon écriture se limite à ces soi-disant fichiers de configuration » (c'est-à-dire une partie du pré-traitement)⁷⁴.

« L'atomisation du langage »

- 29 En définitive, Dorsen et son équipe de programmeurs ont développé cinq algorithmes différents pour générer en temps réel un texte « nouveau » à partir des données-Shakespeare, imitant la structure en cinq actes de la pièce. Les sous-titres apposés aux actes par Dorsen indiquent vaguement ce que fait chaque algorithme⁷⁵. (Je ne discuterai ici que des principales tâches des algorithmes.) Dans « Act 1 : SCENE », l'algorithme saute principalement des passages : il reproduit les 4 % du début de chaque scène, l'une après l'autre, donnant plus ou moins l'impression d'une version abrégée. « Act 2 : LINE » repose sur la détection et le classement de mots-clés : l'algorithme sélectionne dans la pièce entière des lignes commençant par un mot-clé donné (« quoi », « je » ou « Ô »), et reproduit les lignes en fonction de leur longueur, de la plus longue à la plus courte. Cela produit un effet poétique de rime, de répétition et, à mesure que les lignes raccourcissent, de désintégration. Dans « Act 3 : GRAMMAR », les données disponibles se limitent aux soliloques, dans lesquels l'algorithme identifie en premier lieu des mots en fonction de leurs catégories grammaticales (par exemple, les substantifs) et des structures grammaticales. Ensuite, il génère de nouveaux soliloques en remplaçant les mots d'origine de la pièce par d'autres mots de la pièce appartenant à la même catégorie grammaticale, et selon les structures grammaticales courantes de *Hamlet*. Cet acte est joué par un acteur humain, Scott Shepherd ou Joan MacIntosh, dont la relation au Wooster Group évoque inévitablement la version citationnelle contraire par Liz LeCompte du même classique, ou mieux, de l'enregistrement filmique en « théâtrefilm » de la mise en scène de ce classique⁷⁶. (Les oreillettes utilisées par Shepherd et MacIntosh dans *A Piece of Work* évoque également LeCompte et sa transmission systématique d'informations aux interprètes via ce type d'appareil lors des performances.) Pour ceux qui connaissent les soliloques, la substitution algorithmique des mots attire l'attention sur la variation potentielle et factuelle du texte de Shakespeare (dans les versions Folio et Quarto). Les actes 4 et 5 utilisent ensuite la chaîne de Markov : l'algorithme génère des variantes de l'original par imitation, c'est-à-dire en reproduisant des combinaisons *statistiquement probables* de lettres, de mots, de structures grammaticales, etc. « Act 4 : WORD » « crée de nouvelles scènes en réordonnant les mots » et « Act 5 : LETTER » « génère une nouvelle scène finale [...] en réordonnant les lettres » de la véritable scène 2 de l'acte 5 de *Hamlet*⁷⁷.

- 30 Les cinq sous-titres des actes indiquent une « atomisation du langage » croissante, qui correspond sur le plan dramaturgique à l'éclatement du personnage et coïncide avec l'expérience que fait le public d'une parole qui se désagrège ou devient pratiquement méconnaissable⁷⁸. De plus, le mouvement graduel de la répétition des mots-clés de l'acte 2 vers le remplacement des mots par des mots de la même catégorie dans l'acte 4 et la recombinaison des lettres dans l'acte 5 correspond à un changement identifié par Lev Manovich comme une manifestation de la « culture de l'écran » : la relégation relative des modes (narratifs) syntagmatiques au second plan de la culture, et la mise en avant des modes paradigmatiques de composition ou de fabrication du sens⁷⁹. Les paradigmes sous-tendent la logique des « formes de base de données » (ou de formes culturelles antérieures telles que l'encyclopédie) et facilitent la réécriture⁸⁰. « Act 3 : GRAMMAR » de *A Piece of Work* montre particulièrement bien comment fonctionne l'écriture paradigmatique, médiée oralement par un acteur-performeur :

être, et ne pas être : tout Est une couleur :
 être, et ne pas Être : ceux-là sont un exercice :
 être, ou ne pas être : certains sont un homme :
 être, Et ne pas être : tout Est la fortune :
 Y a-t-il plus de noblesse par la pause de dire
 Être, et ne pas être : tout est La prédiction :
 alors qu'il est meilleur de placer dans un nom
 les nations et les usages de piètre affectation,
 et De garder les yeux sur la vie des corps⁸¹

- 31 Même l'algorithme relativement simple de l'acte 2, qui ne fait que sélectionner des mots selon un mot-clé récurrent, les classe en un paradigme de phrases commençant par le même mot et le même son. La nature discrétisée des données-*Hamlet* et l'attribution consécutive de ces dernières aux catégories paradigmatiques les rendent citables pour les algorithmes.

Imaginer Shakespeare comme des données textuelles

- 32 Pourquoi la citationalité de *Hamlet* importe-t-elle dans ce cas de co-écriture humain-machine ? Comme le remarque Iona Jucan, les algorithmes sont généralement conçus pour rendre les *big data* « intelligibles » aux humains, alors que les algorithmes de Dorsen et de son équipe rendent une petite base de données compréhensibles sur Shakespeare relativement « inintelligibles⁸² ». *A Piece of Work* « désarticule » le texte d'un personnage hautement lettré et canonique, qui fut longtemps considéré comme la quintessence de l'humanisme⁸³. En attendant, une sorte de *consensus* existe, dans le milieu des études littéraires et les *Shakespeare Studies*, concernant l'impossibilité de donner une signification définitive au texte dont on a révélé qu'il était le produit de multiples versions et emprunts de la part de Shakespeare. Pour autant, en-dehors de ce cercle de spécialistes, l'idée que *Hamlet* est un personnage humain et une condition humaine plutôt qu'un *texte* prédomine toujours.

Fig. 2. Annie Dorsen, *A Piece of Work* (2013): « intelligence théâtrale autonome »

© Bruno Pocheron.

- 33 Des mises en scène comme celle d'Annie Dorsen recentrent l'attention sur les œuvres canoniques en tant que *textes* avant tout, à tel point que Thomas Cartelli parle de « monopole textuel de la production » à propos de *A Piece of Work*.⁸⁴ La performance de Dorsen transforme *Hamlet* en ce que Katherine N. Hayles appelle un « technotexte », non parce que son apparence est numérique, mais parce qu'il met en lumière la matérialité du langage, « interroge la technologie d'inscription qui le produit » et « mobilise des boucles de réflexion entre son monde imaginaire et le dispositif matériel incarnant cette création dans une présence physique »⁸⁵. Cela fait écho à la tendance autoréflexive du théâtre postdramatique à mettre en avant la spécificité et le caractère processuel de son médium⁸⁶.
- 34 L'un des moyens les plus utilisés par le théâtre postdramatique pour transformer un texte en objet consiste à le projeter sur un écran⁸⁷. Les données textuelles de la pièce de Shakespeare qui sont projetées dans *A Piece of Work*, y compris les didascalies, sont générées en temps réel et transcodées dans d'autres médias : voix de synthèse, vidéo, éclairage, musique, machine fumigène. Sur le plan métaphorique, ce que Dorsen appelle le « texte-comme-données » est également transcodé dans la voix humaine de l'acteur (soit par Scott Shepherd, soit par Joan MacIntosh, selon la représentation) au moyen d'une oreillette, d'un cerveau humain et d'un organe de la parole⁸⁸. Par exemple, des données textuelles comme le mot « spectre » déclenchent une machine fumigène, des projecteurs qui illuminent la fumée et donnent au spectre une voix particulière et une police de caractères surdimensionnée qui souligne sémantiquement l'absence totale. Dorsen montre le *dispositif* théâtral comme une machine produisant un effet de présence par le biais de l'humain, mais surtout du non-humain, de technologies mécaniques, mais surtout numériques, en tant qu'acteurs-performeurs. Avec le code projeté qui ouvre et clôt la représentation et qui la structure tout du long, Dorsen indique le méta-niveau du théâtre en tant que machine.

Fig. 3. Annie Dorsen, *A Piece of Work* (2013) : code

© Annie Dorsen.

- 35 Dorsen déploie également : un rideau de théâtre isolé (mis en mouvement de temps à autre par une soufflerie) ; des projecteurs ; une scène dotée d'un trou rectangulaire, suggérant un trou de souffleur (les algorithmes comme souffleurs ?) ou une trappe destinée à des tours de disparition (dehors la conscience humaine ?) – tous des éléments clichés du théâtre dramatique des XIX^e et XX^e siècles. Des éléments dramatiques et postdramatiques coexistent dans le *continuum* entre le drame et le postdrame, y compris dans la performance numérique⁸⁹.
- 36 Pour créer ce théâtre généré automatiquement et produire cet effet cinétique, la hamlet-machine de Dorsen semble avoir internalisé certaines conventions du théâtre dramatique (Dorsen et C^{ie} l'ont programmée pour les appliquer). Celles-ci augmentent la probabilité que la plupart de ses résultats soient relativement intelligibles pour les humains connaissant ces conventions. Certains mots étant émotionnellement codés (c'est-à-dire culturellement) et transcodés dans des voix, par l'éclairage, etc., d'une façon qui au fond tend à illustrer le texte dans la tradition réaliste (par exemple la voix de Polonius est celle d'un homme âgé), la caractéristique psychologisante du théâtre dramatique des XIX^e et XX^e siècles revient sur scène, à un degré mineur, là où elle était censée sortir d'un point de vue dramaturgique, via la citationalité. Inévitablement, les lignes de Shakespeare ne performant pas uniquement en tant que langue, mais de façon similaire à la performance de Gerardjan Rijnders et Guy Cassiers avec un texte projeté, intitulée *Rotjoch* (1998), les lignes que l'auteur a attribuées à des personnages sur la page prennent à nouveau vie à travers des personnages sur scène : grâce à la qualité de leur voix de synthèse, à l'ambiance sonore (par exemple, les trompettes) qui les accompagne et la typographie de leurs mots projetés. Bien sûr, la tendance du public à l'anthropomorphisme joue aussi un rôle. Les mots semblent même acquérir une aura physique en dépit de leur nature spectrale, « écranique⁹⁰ ». Pourtant, par rapport à sa performance algorithmique *Hello Hi There* (2010) très contrainte par la convention dramatique du dialogue, il semble qu'avec *A Piece of Work*, Dorsen ait davantage exploré « le potentiel de l'ordinateur pour combiner et pour simuler des mondes, afin de développer de nouveaux genres pouvant être estimés et utilisés selon leurs propres conditions [...] [et de] se concentrer sur l'ordinateur comme instrument littéraire : une machine de cybertexte⁹¹ ». Aurait-elle pu aller plus loin ?

Jusqu'où un *crash test* doit-il aller ?

- 37 Contrairement à l'idée de Drakakis selon laquelle « Shakespeare n'est plus désormais qu'un collage de citations familières », l'approche dramaturgique de Dorsen défamiliarise le plus souvent des citations en les reliant à d'autres données⁹². La réécriture conserve-t-elle toujours son effet lorsque les citations sont difficilement identifiables ? Pour le savoir, il suffit peut-être de comprendre que nous entendons des citations d'un tel sans pouvoir les identifier, si bien que *Hamlet* reste « un produit toujours et déjà connu », la marchandisation de Shakespeare étant également l'objet de la pièce de Pourveur précédemment citée⁹³. À l'heure des *big data*, des performances telles que *A Piece of Work* exigent sans doute une autre attitude du public vis-à-vis du texte de théâtre : être prêt à faire l'expérience de motifs linguistiques (visuels et auditifs) au lieu de vouloir comprendre rationnellement mot après mot. Qu'elle soit humaine ou non, la gestion du risque de l'esthétique citationnelle recombinaire revient vraisemblablement à limiter l'aspect aléatoire des performances algorithmiques et à accepter une sorte d'imprévisibilité qui doit prendre en compte des limites technologiques, mais aussi humaines.
- 38 Soumettre un classique tel que *Hamlet* au *crash test* ne consiste donc pas seulement à le projeter contre un mur en signe de contestation, mais plutôt en un exercice difficile d'évaluation de la violence du *crash*, afin de protéger l'objet du *crash*. Par « protéger », il faut ici comprendre : s'assurer qu'il soit assez reconnaissable dans sa nature d'objet brisé, son état d'objet ayant subi un traitement des données. Pour citer Andy Lavender, plus un objet culturel est « morcelé », plus nombreux sont les risques qu'on ne puisse plus le reconnaître⁹⁴. Et lorsqu'il n'est plus identifiable, alors le *crash test* n'est plus identifiable en tant que forme de provocation technoculturelle. C'est peut-être là le nouvel art des auteurs-metteurs-en-scène en tant que machines de traitement de données : calculer la probabilité que l'objet sélectionné ressorte du *crash* suffisamment brisé, mais toujours assez identifiable.

Épilogue : sur l'acteur-performeur comme machine humaine de traitement de données

- 39 Qu'est-ce que Annie Dorsen teste au juste dans *A Piece of Work* ? Est-ce simplement la limite à laquelle *Hamlet* cesse d'être le *Hamlet* de Shakespeare que nous connaissons ? Ou encore le moment auquel l'interprète humain cesse d'être le siège de la conscience humaine ? Au début de l'acte 3 de *A Piece of Work* (temporellement situé dans le second quart de la performance), Scott Shepherd est assis au premier rang, face à la scène, lisant et déclamant les mots qui sont projetés sur l'écran. Le défilement accélère toutefois tant et si bien qu'il finit par sembler impossible que l'acteur-performeur lise ce qu'il déclame. Mais, à moins que Dorsen n'ait menti en disant que les chatbots génèrent du texte en temps réel, alors l'interprète ne peut connaître les mots par cœur, car les algorithmes génèrent de nouveaux (assemblages de) mots à chaque représentation. Lorsque, plus tard dans le spectacle, Shepherd tourne sa chaise pour faire face à public, plus aucun texte n'est projeté. Le texte n'est plus médié par l'interface écranique, mais uniquement par l'acteur-performeur, dont la voix constitue un médium pour les mots générés par une intelligence artificielle.

BIBLIOGRAPHIE

- AARSETH, Espen, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore (Md), Johns Hopkins University Press, 1997.
- ADYANTHAYA, Aravind Enrique, « Towards a Poor Techno-Theatre », *Performance Research*, n° 18, octobre 2013, p. 77-85. En ligne [https://doi.org/10.1080/13528165.2013.828926].
- AUSLANDER, Philip, « Liveness, Mediatization, and Intermedial Performance », *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, n° 101, 2000, p. 1-12.
- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BAY-CHENG, Sarah, « Unseen : Performance Criticism and Digital Recordings », *Theater*, n° 46.2, 2016, p. 77-85. En ligne [https://doi.org/10.1215/01610775-3550508].
- BENNETT, Andrew, *The Author. New Critical Idiom*, Londres, Routledge, 2005.
- BERLINSKI, David, *The Advent of the Algorithm. The 300-Year Journey from an Idea to the Computer*, San Diego, Harcourt, 2001.
- CALLENS, Johan, « The Wooster Group's *Hamlet*, According to the True, Original Copies », *Theatre Journal*, n° 61.4, décembre 2009, p. 539-561.
- CARTELLI, Thomas, « Essentializing Shakespeare in the Shakespeare Aftermath : Dmitry Krymov's *Midsummer Night's Dream* (As You Like It), Matías Piñeiro's *Viola*, and Annie Dorsen's *Piece of Work : A Machine-Made Hamlet* », *Shakespeare Quarterly*, n° 67.4, 2016, p. 431-456. En ligne [https://doi.org/10.1353/shq.2016.0055].
- COCKER, Emma, « Live Notation : Reflections on a Kairotic Practice », *Performance Research*, vol. 18, n° 5, octobre 2013, p. 69-76. En ligne [https://doi.org/10.1080/13528165.2013.828930].
- CONSTANT, « Public Domain Day : The Death of the Author », *Constantvzw.org*. En ligne [http://publicdomainday.constantvzw.org], consulté le 4 mars 2018.
- CORNISH, Matt, « Kinetic Texts : From Performance to Poetry. » *Modern Drama*, vol. 58, n° 3, automne 2015, p. 302-323. [En ligne] https://doi.org/10.3138/md.0757.
- DEMOOR, Marysa, Ingo Berensmeyer, and Gert Buelens, « RAP-Authorship Studies/Faculty of Arts and Philosophy-Research Portal ». En ligne [http://research.flw.ugent.be/en/rap] consulté le 4 mars 2018.
- DORSEN, Annie, *A Piece of Work. Emergency Playscripts 5*, Brooklyn (NY), Ugly Duckling Presse, 2017.
- DORSEN, Annie, *A Piece of Work. With Scott Shepherd*, enregistrement vidéo, New York, Brooklyn Academy of Music, 2013. [En ligne, vidéo privée] https://vimeo.com/86944137 [consultée le 4 mars 2018].
- DORSEN, Annie, « A Piece of Work ». [En ligne] http://www.anniedorsen.com/showproject.php?id=14 [consulté le 14 juin 2018].
- DORSEN, Annie, « Talk about "A Piece of Work". A Group Self-Interview », *TDR. The Drama Review*, vol. 59, n° 4, hiver 2015, p. 133-148. En ligne [https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00501].
- DRAKAKIS, John, « Shakespeare in Quotations », in Susan Bassnett (dir.), *Studying British Cultures. An Introduction*, Londres/New York, Routledge, 1997.

EPSTEIN, Andrew, « Found Poetry, “Uncreative Writing”, and the Art of Appropriation », in Joe Bray, Alison Gibbons, and Brian McHale (dir.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Londres, Routledge, 2012, p. 310-322.

« FB Theater », *Kaaitheater*. [En ligne] <https://www.kaaitheater.be/en/agenda/fb-theater> [consulté le 7 mars 2018].

FISCHLIN, Daniel (dir.), *OuterSpeares. Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.

FLETCHER, Jerome, « Introduction », *Performance Research*, vol. 18, n° 5, octobre 2013, p. 1-3. [En ligne] <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.867168>.

FORTIER, Mark, « Beyond Adaptation », in Daniel Fischlin (dir.), *OuterSpeares. Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, p. 372-86.

GALLOP, Jane, *The Deaths of the Author Reading and Writing in Time*, Durham, Duke university press, 2011.

GEERTS, Ronald, « Tekst als object. Over de herwonnen autonomie van de dramatekst », in Claire Swyzen and Kurt Vanhoutte (dir.), *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, Bruxelles, University Press Antwerp/Academic and Scientific Publishers, 2011, p. 105-14.

GERVAIS, Bertrand, « Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité », in Jean-Michel Salaün et Christian Vandendorpe (dir.), *Les Défis de la publication sur le web. Hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2004, p. 49-68.

GOLDSMITH, Kenneth, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011.

HAYLES, N. Katherine, *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2012.

HAYLES, N. Katherine, *Writing Machines*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2002.

IYENGAR, Sujata, « Upcycling Shakespeare : Crafting Cultural Capital », in Daniel Fischlin (dir.), *OuterSpeares. Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, p. 345-71.

JANS, Erwin, « Drama na het drama ? Een overzicht van postdramatische theaterteksten in Vlaanderen », in Claire Swyzen and Kurt Vanhoutte (dir.), *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, Bruxelles, University Press Antwerp/Academic and Scientific Publishers, 2011, p. 53-68.

JUCAN, Ioana B., « Sys.Begin to Sys.Exit Software Performs A Piece of Work », *TDR. The Drama Review. The Journal of Performance Studies*, vol. 59, n° 4, hiver 2015, p. 149-68. [En ligne] https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00502.

KOTT, Jan, and Boleslaw Taborski, *Shakespeare Our Contemporary*, Garden City (NY), Doubleday, 1966.

LAVENDER, Andy, *Hamlet in Pieces. Shakespeare Reworked : Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*, Londres, Nick Hern Books, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies, « From Logos to Landscape : Text in Contemporary Dramaturgy », *Performance Research*, vol. 2, n° 1, p. 55-60. [En ligne] <http://dx.doi.org/10.1080/13528165.1997.10871532>.

- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, translation Karen Jürs-Munby, Londres, Routledge, 2006.
- LEITCH, Thomas, « Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory », *Criticism*, vol. 45, n° 2, printemps 2003, p. 149-171. [En ligne] doi:10.1353/crt.2004.0001.
- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2000.
- MAXTED, Orion, « Cybernetics vs. Descartes ». *Etcetera*. [En ligne] <https://e-tcetera.be/cybernetics-vs-decartes/> [consulté le 18 décembre 2018].
- « Paul Pourveur over de Vlaamse podiumkunsten in de Jaren 90 », *Kunstenpunt*. [En ligne] <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/paul-pourveur-over-de-vlaamse-podiumkunsten-in-de-jaren-90/>, consulté le 18 avril 2016.
- PAULOS, Eric, « The Human Body as Multimedia.” En ligne <http://besser.tsoa.nyu.edu/impact/f96/Reviews/epaulos/>, consulté le 4 mai 2017.
- PAVIS, Patrice, « Dramaturge », in *Dictionnaire Du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009.
- PERLOFF, Marjorie, « Moving Information : On Kenneth Goldsmith’s “The Weather” », *Open Letter. A Canadian Journal of Writing and Theory*, vol. 12, n° 7, 2005, p. 84-95. [En ligne] <http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/> [consulté le 7 mars 2018].
- PERLOFF, Marjorie, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.
- STIEGLER, Bernard, « Memory », in W.J.T. Mitchell and Mark B.N. Hansen (dir.), *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 64-87.
- SWYZEN, Claire, « Toneelproducties De Tijd : Elk Wat Wils. Iets van Shakespeare ». [En ligne] <http://www.detijd.be/archief/frames/archief.html>, [consulté le 5 mars 2018].
- SWYZEN, Claire, and Kurt Vanhoutte (dir.), *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, Bruxelles, University Press Antwerp/Academic and Scientific Publishers, 2011.
- VAN DEN DRIES, Luk, « Heiner Müllers “Hamletmachine” in een regie van Jan Decorte (1981) : postdramatisch theater avant la lettre », in Claire Swyzen and Kurt Vanhoutte (dir.), *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, Bruxelles, University Press Antwerp/Academic and Scientific Publishers, 2011, p. 125-135.
- VOIGTS-VIRCHOW, Eckart, « Mashup und intertextuelle Hermeneutik des Alltagslebens : Zu Präsenz und Performanz des digitalen Remix », *MEDIENwissenschaft*, n° 2, février 2015, p. 146-163. [En ligne] <http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/viewFile/3533/3406> [consulté le 12 mai 2015].
- « WordHoard-The Texts : Provenance, Copyrights and Licenses ». [En ligne] <http://wordhoard.northwestern.edu/userman/text-license.html>, [consulté le 16 février 2018].

NOTES

1. Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.
2. Jan Kott and Boleslaw Taborski, *Shakespeare Our Contemporary*, Garden City, Doubleday, 1966 ; Andrew Bennett, *The Author (The New Critical Idiom)*, Londres, Routledge, 2005, p. 130.

3. Note du traducteur. « Shakespeare est mort, c'est pas la fin du monde ! » Dans cet article, j'utilise les termes établis ces dernières décennies pour distinguer les deux significations qu'il y a, entretemps, du mot « dramaturge » : par « auteur de théâtre », j'indique le « sens traditionnel » du terme « dramaturge » – c'est-à-dire « l'auteur de drames » ou, par extension, de textes de théâtre post- ou non dramatiques ; par « dramaturge », j'indique l'usage « technique moderne », qui « désigne aujourd'hui le conseiller littéraire et théâtral attaché à une troupe, à un metteur en scène ou responsable de la préparation d'un spectacle ». (Patrice Pavis, « Dramaturge », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 105.)
4. « [...] dat het dramatische model niet langer de evidente uitdrukking is van het postmoderne wereldbeeld. » Paul Pourveur, paraphrasé dans Erwin Jans, « Drama na het drama ? Een overzicht van postdramatische theaterteksten in Vlaanderen », in Claire Swyzen et Kurt Vanhoutte (dir.), *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, Bruxelles, University Press Antwerp/Academic and Scientific Publishers, 2011, p. 55. Ma traduction du néerlandais.
5. John Drakakis, « Shakespeare in Quotations (1997) », in Susan Bassnett (dir.), *Studying British Cultures. An Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2012, p. 170.
6. « Alles voor Heiner Müller hoort in het museum. » (« Paul Pourveur over de Vlaamse podiumkunsten in de Jaren 90 », *Kunstenpunt*. En ligne [https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/paul-pourveur-over-de-vlaamse-podiumkunsten-in-de-jaren-90/], consulté le 18 avril 2016, ma traduction du néerlandais) ; Luk Van den Dries, « Heiner Müllers "Hamletmachine" in een regie van Jan Decorte (1981) : postdramatisch theater avant la lettre », in Claire Swyzen et Kurt Vanhoutte (dir.), *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, Bruxelles, University Press Antwerp/Academic and Scientific Publishers, 2011, p. 125-135. Le « texte de théâtre » (du néerlandais *theatertekst*) est un terme couramment utilisé dans la pratique et la critique du théâtre et de la performance aux Pays-Bas, au moins depuis les années 1990 et peut-être même depuis les années 1980. Il fait son apparition en 1997 dans le monde germanophone dans *Der nicht mehr dramatische Theater* de Gerda Poschmann et est de plus en plus adopté, entre autres, par les critiques de théâtre et de performance anglophones. Dans le théâtre postdramatique, le texte de théâtre par défaut n'est plus le « texte dramatique », mais il peut s'agir soit d'un texte de théâtre non dramatique tiré d'un autre genre – littéraire ou non – ou d'un autre médium, soit d'un texte généré en temps réel par un agent – humain ou non. Il ne prend pas nécessairement la forme d'une « pièce », avec des dialogues, des personnages, etc. Le terme « texte de théâtre » est utilisé plus largement pour désigner un texte utilisé, généré, composé pour une performance théâtrale.
7. « Wie of wat is er nu precies dood als Shakespeare dood is [...] ? » (Erwin Jans, « Drama na het drama ? Een overzicht van postdramatische theaterteksten in Vlaanderen », in Claire Swyzen et Kurt Vanhoutte [dir.], *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, Bruxelles, University Press Antwerp/Academic and Scientific Publishers, 2011, p. 53. Ma traduction du néerlandais.)
8. Hans-Thies Lehmann, « From Logos to Landscape : Text in Contemporary Dramaturgy », *Performance Research*, vol. 2, no. 1, 1997, p. 56. [En ligne] <http://dx.doi.org/10.1080/13528165.1997.10871532> [consulté le 25 septembre 2017].
9. Jane Gallop opère la distinction entre la « mort littéraire », la « mort théorique », et les « autres morts » de l'auteur. (Jane Gallop, *The Deaths of the Author. Reading and Writing in Time*, Durham, Duke University Press, 2011.)
10. Sur la base d'entrevues personnelles entre l'auteur et Annie Dorsen : une première fois par Skype, le 22 juin, puis une discussion en face à face à Bruxelles, le 18 août 2016.
11. Daniel Fischlin cité dans Daniel Fischlin (dir.), *OuterSpeares. Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, p. 27.
12. Andrew Bennett, *The Author*, Londres, Routledge, 2005, p. 95, p. 100-102 ; Sujata Iyengar, « Upcycling Shakespeare : Crafting Cultural Capital », in Daniel Fischlin (dir.), *OuterSpeares. Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*, op. cit., p. 348.

13. Andy Lavender, *Hamlet in Pieces. Shakespeare Reworked: Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*, Londres, Nick Hern Books, 2001, p. 14 sq.
14. Thomas Leitch, « Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory », *Criticism*, vol. 45, n° 2, printemps 2003, p. 162, 165.
15. Andrew Bennett, *The Author (The New Critical Idiom)*, op. cit., 2005, p. 29.
16. Andrew Epstein, « Found Poetry, “Uncreative Writing”, and the Art of Appropriation », in Joe Bray, Alison Gibbons and Brian McHale (dir.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Londres, Routledge, 2012, p. 310 ; Daniel Fischlin, *OuterSpeares*, op. cit., p. 35. Daniel Fischlin mentionne spécifiquement le « mashup Youtube ».
17. Kenneth Goldsmith cité dans Marjorie Perloff, « Moving Information: On Kenneth Goldsmith's “The Weather” », *Open Letter. A Canadian Journal of Writing and Theory*, n° 7, 2005, p. 84-95. [En ligne] <http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/> [consulté le 7 mars 2018].
18. À propos de l'idée de modèles auctoriaux « fort » et « faible », voir Marysa Demoor, Ingo Berensmeyer and Gert Buelens, « RAP-Authorship Studies, Faculty of Arts and Philosophy, Ghent University, Research Portal ». [En ligne] <http://research.flw.ugent.be/en/rap> [consulté le 4 mars 2018] ; Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011.
19. Gervais précise ici le terme de Lev Manovich *computer culture* (qu'il traduit comme « culture de l'écran ») en ajoutant l'élément de la connexion à l'internet. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 43 ; Bertrand Gervais, « Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité », in Jean-Michel Salaün et Christian Vandendorpe (dir.), *Les Défis de la publication sur le web. Hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2004, p. 49-68 ; Eckart Voigts-Virchow, « Mashup und intertextuelle Hermeneutik des Alltagslebens : Zu Präsenz und Performanz des digitalen Remix », *MEDIENwissenschaft*, n° 2, février 2015, p. 146. [En ligne] <http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/viewFile/3533/3406> [consulté le 12 mai 2015].
20. Marjorie Perloff, « Moving Information : On Kenneth Goldsmith's “The Weather” », *Open Letter. A Canadian Journal of Writing and Theory*, n° 7, 2005, p. 84. [En ligne] <http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/> [consulté le 7 mars 2018] ; Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 1.
21. Sur le concept de « transcodage », voir Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 47.
22. Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 25-26.
23. Bernard Stiegler, « Memory », in W.J.T. Mitchell and Mark B.N. Hansen (dir.), *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 70.
24. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 28 ; Bernard Stiegler, « Memory », in W.J.T. Mitchell and Mark B.N. Hansen (dir.), *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 70.
25. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 20, 25 sq.
26. Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. xi.
27. Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 65.
28. Siobhan O'Flynn cité dans Sujata Iyengar, « Upcycling Shakespeare : Crafting Cultural Capital », in Daniel Fischlin (dir.), *OuterSpeares. Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*, op. cit., p. 349.
29. “FB Theater”, *Kaaitheater*, 2016. [En ligne] <https://www.kaaitheater.be/en/agenda/fb-theater> [consulté le 7 mars 2018].

30. Eric Paulos, "The Human Body as Multimedia." [En ligne] <http://besser.tsoa.nyu.edu/impact/f96/Reviews/epaulos/> [consulté le 4 mai 2017].
31. Mark Fortier, « Beyond Adaptation », in Daniel Fischlin (dir.), *OuterSpeares. Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*, op. cit., p. 382.
32. Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 17.
33. John Drakakis, « Shakespeare in Quotations » [1997], in Susan Bassnett (dir.), *Studying British Cultures. An Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2012, p. 159 (en italiques dans le texte-source) ; Andrew Epstein, « Found Poetry, "Uncreative Writing", and the Art of Appropriation » [2012], in Joe Bray, Alison Gibbons and Brian McHale (dir.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Londres, Routledge, 2012, p. 315.
34. John Drakakis, « Shakespeare in Quotations » [1997], op. cit., p. 163, 174; Sujata Iyengar, « Upcycling Shakespeare : Crafting Cultural Capital », in Daniel Fischlin (dir.), *OuterSpeares. Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*, op. cit., p. 353, 357-363. Comme l'indique Iyengar, le terme *upcycling* (« surcyclage ») a été inventé par William McDonough et Michael Braungart.
35. John Drakakis, « Shakespeare in Quotations » (1997), op. cit., p. 165.
36. Matt Cornish, « Kinetic Texts : From Performance to Poetry », *Modern Drama*, vol. 58, n° 3, automne 2015, p. 305. [En ligne] <https://doi.org/10.3138/md.0757> [consulté le 21 octobre 2017].
37. Jerome Fletcher, « Introduction », *Performance Research*, vol. 18, n° 5, octobre 2013, p. 1. [En ligne] <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.867168> [consulté le 21 octobre 2017].
38. Ici, Simon Shepherd et Mick Wallis paraphrasent W.B. Worthen. (Simon Shepherd et Mick Wallis, *Drama, Theatre, Performance*, New Critical Idiom, Londres, Routledge, 2004, p. 159.)
39. Jerome Fletcher, « Introduction », op. cit., p. 1. [En ligne] <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.867168> [consulté le 21 octobre 2017].
40. Pascale Aebischer et Nigel Wheale cités in Daniel Fischlin, *OuterSpeares*, op. cit., p. 5.
41. Aravind Enrique Adyanthaya, « Towards a Poor Techno-Theatre », *Performance Research*, vol. 18, n° 5, octobre 2013, p. 81. [En ligne] <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.828926> [consulté le 21 octobre 2017].
42. J'aborde plus en détail *Web of Trust* d'Edit Kaldor, ainsi que *Hello Hi There* d'Annie Dorsen dans Claire Swyzen, « Kaldor and Dorsen's "Desktop Performances" and the (Live) Coauthorship Paradox », *The Journal of American Drama and Theatre (JADT)*, vol. 30, n° 2, mai 2018. [En ligne] <http://jadtjournal.org/2018/05/29/kaldor-and-dorsens-desktop-performances/> [consulté le 13 juin 2018]. Dans cet article, je fais également référence à la signification du curseur clignotant.
43. « Live Notation », *Live Notation*. [En ligne] <http://blog.livenotation.org/> [consulté le 11 mai 2017] ; Emma Cocker, « Live Notation : Reflections on a Kairotic Practice », *Performance Research*, vol. 18, n° 5, octobre 2013, p. 71. [En ligne] <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.828930> [consulté le 21 octobre 2017].
44. « Live Notation », *Live Notation*, op. cit. [En ligne] <http://blog.livenotation.org/> [consulté le 11 mai 2017] ; Emma Cocker, « Live Notation : Reflections on a Kairotic Practice », op. cit., p. 73. [En ligne] <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.828930> [consulté le 21 octobre 2017].
45. Jerome Fletcher, « Introduction », *Performance Research*, vol. 18, no 5, octobre 2013, p. 1 sq. [En ligne] <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.867168> [consulté le 21 octobre 2017]. Jerome Fletcher se réfère à la notion, développée par Katherine N. Hayles, du texte numérique comme « performance ». On peut pourtant imaginer une telle composition en direct avec un texte analogique.
46. Annie Dorsen, *A Piece of Work (Emergency Playscripts)*, n° 5, Brooklyn, Ugly Duckling Presse, 2017, p. I.

47. David Berlinski, *The Advent of the Algorithm. The 300-Year Journey from an Idea to the Computer*, San Diego, Harcourt, 2001, p. xvi.
48. Je discute plus en détails de *What You Will. Something by Shakespeare* (2007) [Elk wat wils. Iets van Shakespeare] comme une « dramaturgie de base de données » in Claire Swyzen, « “The World as a List of Items” : Database Dramaturgy in Low-Tech Theatre by Tim Etchells and De Tijd, Using Textual Data by Etchells, Handke and Shakespeare », *Etum. E-Journal for Theatre and Media*, n° 2, décembre 2015, p. 59-84. [En ligne] https://cris.vub.be/files/36172076/_ETUM_Swyzen.pdf [consulté le 1^{er} juin 2018].
49. Orion Maxted, « Cybernetics vs. Decartes », *Etcetera*. [En ligne] <https://e-tcetera.be/cybernetics-vs-decartes/> [consulté le 18 décembre 2018].
50. J'aborde brièvement l'idée de « délégation de la production textuelle » dans la critique de *Deep Present* de Jisun Kim (2018) parue dans la revue théâtrale belge *Etcetera* – Claire Swyzen, « Deep Present – Jisun Kim », *Etcetera* (blog). [En ligne] <http://e-tcetera.be/deep-present-jisun-kim/> [consulté le 13 juin 2018] – ainsi que son lien avec la co-écriture d'Annie Dorsen et les chatbots dans la performance *Hello Hi There* (2010) – dans Claire Swyzen, « Kaldor and Dorsen's “Desktop Performances” and the (Live) Coauthorship Paradox », *The Journal of American Drama and Theatre* (JADT), vol. 30, n° 2, mai 2018. [En ligne] <http://jadtjournal.org/2018/05/29/kaldor-and-dorsens-desktop-performances/> [consulté le 13 juin 2018].
51. Annie Dorsen, *A Piece of Work (Emergency Playscripts)*, n° 5, Brooklyn, Ugly Duckling Presse, 2017, p. I.
52. *Ibid.*, p. II. J'ai regardé un enregistrement vidéo non publié de la performance. (*A Piece of Work With Scott Shepherd*, New York, Brooklyn Academy of Music, 2013.)
53. *Ibid.*, p. IV.
54. Constant, « Public Domain Day : The Death of the Author », *Constant vzw*. [En ligne] <http://publicdomainday.constantvzw.org/> [consulté le 4 mars 2018].
55. Annie Dorsen, *A Piece of Work (Emergency Playscripts)*, n° 5, *op. cit.*, p. II.
56. *Ibid.* Harold Bloom est cité par Annie Dorsen.
57. Katherine N. Hayles, *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2012, p. 76.
58. Thomas Leitch, « Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory », *Criticism*, vol. 45, n° 2, printemps 2003, p. 164.
59. Ioana B. Jucan, « Sys.Begin to Sys.Exit Software Performs *A Piece of Work* », *TDR. The Drama Review. The Journal of Performance Studies*, vol. 59, n° 4, WIN 2015, p. 149–68. [En ligne] https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00502 [consulté le 7 mars 2018].
60. Annie Dorsen, « *A Piece of Work* ». [En ligne] <http://www.anniedorsen.com/showproject.php?id=14> [consulté le 14 juin 2018] ; Annie Dorsen, *A Piece of Work With Scott Shepherd*, enregistrement vidéo, New York, Brooklyn Academy of Music, 2013. [En ligne, vidéo privée] <https://vimeo.com/86944137137> [consultée le 4 mars 2019].
61. Sarah Bay-Cheng, « UNSEEN Performance Criticism and Digital Recordings », *Theater*, vol. 46, n° 2, 2016, p. 77. [En ligne] <https://doi.org/10.1215/01610775-3550508>.
62. *Ibid.*, p. 80. [En ligne] <https://doi.org/10.1215/01610775-3550508>.
63. *Ibid.* [En ligne] <https://doi.org/10.1215/01610775-3550508>.
64. *Ibid.* [En ligne] <https://doi.org/10.1215/01610775-3550508>.
65. *Ibid.* [En ligne] <https://doi.org/10.1215/01610775-3550508>.
66. « WordHoard. The Texts : Provenance, Copyrights and Licenses », *WordHoard*, 2003. [En ligne] <http://wordhoard.northwestern.edu/userman/text-license.html> [consulté le 16 février 2018].
67. Annie Dorsen, *A Piece of Work (Emergency Playscripts)*, n° 5, Brooklyn, Ugly Duckling Presse, 2017, p. III-IV.
68. *Ibid.*, p. IV.
69. *Ibid.*, p. IV.

70. *Ibid.*, p. IX.
71. *Ibid.*, p. VII-VIII, XIII.
72. Espen Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 135.
73. *Ibid.*, p. 55.
74. Annie Dorsen, *A Piece of Work (Emergency Playscripts)*, no. 5, *op. cit.*, p. VI.
75. *Ibid.*, p. 1, 45, 73, 91, 129. Ici, je m'appuie sur l'explication que donne Annie Dorsen des cinq algorithmes dans son livre dans les pages respectives, mais je ne me réfère qu'une fois au livre.
76. Johan Callens, « The Wooster Group's Hamlet, According to the True, Original Copies », *Theatre Journal*, vol. 61, n° 4, décembre 2009, p. 539.
77. Annie Dorsen, « Talk about A Piece of Work : Group Self-Interview », *TDR. The Drama Review*, vol. 59, n° 4, hiver 2015, p. 134. [En ligne] https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00501 [consulté le 7 mars 2018].
78. N. Katherine Hayles, *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2012, p. 202.
79. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 43, 230-231.
80. *Ibid.*, p. 233.
81. Annie Dorsen, *A Piece of Work (Emergency Playscripts)*, n° 5, *op. cit.*, p. 83.
82. Ioana B. Jucan, « Sys.Begin to Sys.Exit Software Performs A Piece of Work », *TDR. The Drama Review. The Journal of Performance Studies*, vol. 59, n° 4, décembre 2015, p. 152. [En ligne] <https://muse.jhu.edu/article/602885/pdf>.
83. *Ibid.*, p. 157. [En ligne] <https://muse.jhu.edu/article/602885/pdf>.
84. Thomas Cartelli, « Essentializing Shakespeare in the Shakespeare Aftermath : Dmitry Krymov's *Midsummer Night's Dream (As You Like It)*, Matías Piñeiro's *Viola*, and Annie Dorsen's *Piece of Work : A Machine-Made Hamlet* », *Shakespeare Quarterly*, vol. 67, n° 4, 2016, p. 448. [En ligne] <https://doi.org/10.1353/shq.2016.0055>.
85. N. Katherine Hayles, *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2012, p. 25.
86. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* [1999], traduction Karen Jürs-Munby, Londres, Routledge, 2006, p. 17.
87. Ronald Geerts, « Tekst als object. Over de herwonnen autonomie van de dramatekst », in Claire Swyzen and Kurt Vanhoutte (dir.), *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, Brussels, University Press Antwerp/Academic and Scientific Publishers, 2011, p. 105-114.
88. Annie Dorsen, « Talk about A Piece of Work : Group Self-Interview », *TDR. The Drama Review*, vol. 59, n° 4, hiver 2015, p. 136. [En ligne] https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00501 [consulté le 7 mars 2018].
89. Claire Swyzen and Kurt Vanhoutte, *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, Brussel, University Press Antwerp/ Academic and Scientific Publishers, 2011, p. 6 ; ma traduction du néerlandais.
90. « Screenic » (Sue-Ellen Case citée in Philip Auslander, « Liveness, Mediatization, and Intermedial Performance », *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, n° 101, 2000, p. 5.
91. Espen Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997 p. 141.
92. John Drakakis, « Shakespeare in Quotations », *op. cit.*, p. 174.
93. Thomas Cartelli, « Essentializing Shakespeare in the Shakespeare Aftermath : Dmitry Krymov's *Midsummer Night's Dream (As You Like It)*, Matías Piñeiro's *Viola*, and Annie Dorsen's *Piece of Work : A Machine-Made Hamlet* », *op. cit.*, p. 433. [En ligne] <https://doi.org/10.1353/shq.2016.0055>.
94. Andy Lavender, *Hamlet in Pieces. Shakespeare Reworked : Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*, *op. cit.*, 2001.

RÉSUMÉS

Malgré le modèle dominant du Génie dans la pratique artistique et pédagogique de l'écriture pour le théâtre dramatique, le théâtre postdramatique change peu à peu le statut, la matérialité et la fonction du texte et de l'auteur. Le statut d'auteur se disperse, s'ouvrant à divers modèles d'auteur, « de l'auteur à l'auteur-machine ». Elle est de plus en plus déléguée à des co-auteurs humains ou même non humains. Dans une « culture de l'écran », l'auteur en tant que machine ou processeur de données se fonde sur trois principes des « données (é)mouvantes » : la transcodabilité (1) et la « réécriture » (2) des données textuelles et la « cinétique » (3) des textes sur scène. Bien que le numérique n'ait jamais été une condition historique de la poétique citationnelle, je me concentrerai sur *A Piece of Work* (2013), l'adaptation « algorithmique » de *Hamlet* par la New-Yorkaise Annie Dorsen, où des algorithmes réécrivent le chef-d'œuvre de Shakespeare et le soumettent à un *crash test* métaphorique.

INDEX

Mots-clés : adaptation de Shakespeare, auctorialité, dramaturgie algorithmique, Annie Dorsen, performance post-humaine, réécriture

AUTEUR

CLAIRE SWYZEN

Avant d'entreprendre sa recherche doctorale sur le « le texte en tant que donnée dans la médiaturgie postdramatique » à la Vrije Universiteit Brussel, **Claire Swyzen** était dramaturge pour une compagnie de théâtre flamande et active dans la recherche-crédation. Elle est membre affiliée des groupes de recherche CLIC (VUB) et Figura (UQAM). Elle a notamment publié des textes de théâtre, ainsi qu'un tome sur le statut du texte dans le théâtre postdramatique et un article dans JADT. Elle a enseigné et enseigne toujours la dramaturgie et la narratologie à des aspirants auteurs dans des écoles de théâtre néerlandophones et francophones en Belgique.