
N° 1 | 2026

Marges et contre-voies(x). De la liste au tweet : les micro-textes au sein des écritures scéniques et textuelles contemporaines

Vers une dramaturgie des traces : composer nos liens à l'ère numérique

Mona DAHDOUH RECORDIER *Doctorant*
University of Rennes 2

Édition électronique :

URL :

<https://plateaux21.numerev.com/articles/revue-1/3542-vers-une-dramaturgie-des-traces-composer-nos-liens-a-lere-numerique>

ISSN : 3131-0273

Date de publication : 15/04/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DAHDOUH RECORDIER, M. (2026) Vers une dramaturgie des traces : composer nos liens à l'ère numérique. *Plateaux 21*, (1). <https://doi.org/10.34745/>

Cet article analyse l'intégration scénique des micro-textes dans la réécriture contemporaine de la correspondance Camus-Casarès. Lettres, SMS et messages vocaux sont explorés comme contre-voix fragmentaires, dispersées et polyphoniques, générant sur scène une dramaturgie des traces. La superposition de temporalités différées et instantanées et la coexistence des dimensions du réel (physique, virtuel et imaginaire) traduisent le malaise relationnel et l'instabilité de l'intime contemporain. La décorrélation entre interprète et texte, les différents degrés d'incarnation et le dédoublement des personnages *via* les médias technologiques remettent en question l'unité du personnage et la représentation traditionnelle, tout en constituant un matériau pour la création scénique. La participation active du spectateur permet de vivre et d'éprouver ces tensions, ouvrant un espace de conscience et de « dé-coïncidence » propice à l'exploration de l'intime et du rapport au monde à l'ère numérique.

This article examines the stage integration of micro-texts in the contemporary adaptation of the Camus-Casarès correspondence. Letters, SMS, and voice messages are explored as fragmentary, dispersed, and polyphonic counter-voices, generating on stage a dramaturgy of traces. The superposition of delayed and instantaneous temporalities and the coexistence of multiple dimensions of reality (physical, virtual, and imaginary) convey relational malaise and the instability of contemporary intimacy. The decoupling of performer and text, the exploration of different degrees of embodiment, and the doubling of characters through technological media challenge the unity of the character and traditional representation, while serving as material for scenic creation. The active participation of the spectator allows them to experience and engage with these tensions, opening a space of consciousness and "de-coincidence" conducive to exploring intimacy and the relationship to the world in the digital age.

Mots-clés :

Intime, Polyphonie, Fragmentation, Épistolaire, Relation postdigitale

À l'ère des communications numériques et de l'urbanité, les relations interpersonnelles se construisent de plus en plus à partir de fragments : textos, e-mails, messages vocaux

ou publications éphémères. Ces micro-textes ne constituent pas de simples modalités secondaires du langage, mais s'imposent comme des opérateurs capables de reconfigurer les écritures contemporaines, notamment scéniques. Dans cette perspective, la réécriture contemporaine de la correspondance d'Albert Camus et Maria Casarès, entreprise dans le cadre de ma recherche-crédation et expérimentée lors du stage-laboratoire « En CC : copie cachée », offre un terrain privilégié d'exploration. Ce laboratoire a réuni pendant cinq jours en juillet 2025 six interprètes, une créatrice vidéo et un créateur son autour de micro-textes intimes. Extraits de la réécriture, la matière initiale était envisagée comme traces— entre lettres, SMS et messages vocaux. Sans assignation à des personnages préexistants, les micro-textes ont été explorés à travers trois formes scéniques distinctes. Cette démarche vise à interroger une hybridité dramaturgique, dans laquelle les micro-textes peuvent fonctionner comme des contre-voix, permettant d'affecter nos manières de dire, de représenter et d'être en lien. L'article interroge ainsi : Comment l'intégration scénique de micro-textes numériques, inspirés des formes contemporaines de communication, permet-elle d'explorer la fragmentation du temps, de l'espace, et l'isolement qui marquent aujourd'hui les relations sociales et intimes dans une société numérique ? Et en quoi cette expérimentation révèle-t-elle un malaise existentiel et sociétal ?

Le cadre théorique mobilise les travaux de Jacques Derrida sur la trace et la lettre différée, de Thierry Groensteen sur la transécriture, de Gilles Deleuze sur la notion de virtuel, ainsi que les réflexions de Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert sur la déconstruction du personnage. Il s'appuie également sur les apports de Paul Ricœur et Pierre Fédida pour penser les liens entre absence et reconfiguration de l'intime. À partir de ce cadre, l'analyse s'organise autour de trois axes articulant description des expérimentations scéniques et réflexion théorique, permettant d'examiner la façon dont la fragmentation des micro-textes se traduit scéniquement. L'analyse se déploie selon trois axes :

1.Dramaturgie des traces : Les micro-textes hétérogènes, envisagés comme des traces, produisent une écriture scénique singulière : ils génèrent instabilité et perception renouvelée de l'intime. Le spectateur devient co-constructeur du sens, interprétant ces fragments pour éprouver l'incomplétude et la distance des relations contemporaines.

2.Discontinuité de l'énonciation et du jeu : La fragmentation des micro-textes reconfigure les régimes d'adresse et déstabilise l'unité du personnage, transformant l'acteur en relais de voix multiples et intermittentes. Sur scène, ces fragments rendent perceptibles la solitude, les tensions relationnelles et le malaise contemporain.

3.Coexistence des régimes de réalité : L'intégration scénique de micro-textes rend possible la coexistence simultanée de réalités réelle, virtuelle et imaginaire, générant une expérience perceptive éclatée, analogue au fonctionnement de la mémoire humaine. L'expérience scénique se construit dans l'écart et devient intime, sollicitant le spectateur dans un travail actif de perception et de recomposition.

Micro-textes numériques et héritage épistolaire : traces de l'intime

Les micro-textes numériques comme les SMS ou les mails peuvent être envisagés comme les héritiers contemporains d'une écriture déjà fragmentaire : l'écriture épistolaire. Marquées par l'absence de l'autre et par l'incertitude de la réception, les lettres produisent une adresse différée et lacunaire. La lettre ne peut appartenir à personne : elle est toujours « volante » (Derrida, 1980, p.480). Aujourd'hui, les messages numériques s'inscrivent dans cette lignée : ils constituent des traces d'échanges, d'émotions ou d'instantanés vécus, tout en révélant l'impossibilité de restituer pleinement l'expérience qu'ils documentent. Cet état de fait constitue la base d'une dramaturgie où la parole est exposée au décalage, au silence et à l'anticipation. C'est dans cet horizon que s'inscrit le geste de réécriture mené dans le cadre de ma thèse : retranscrire les enjeux de relation et de communication marqués par la distance à l'époque contemporaine. Ce travail, mené en collaboration avec le jeune auteur Quentin Hochart interroge la manière dont l'intime s'exprime et s'imprime dans notre époque. Il propose une dramaturgie fragmentée, composée d'unités brèves — extraits épistolaires, SMS, messages vocaux. Ces micro-textes ne s'enchaînent pas selon une progression narrative continue, mais se juxtaposent dans une logique de traces. Chaque unité fonctionne comme une entité autonome, porteuse d'un événement minimal ou d'un instant relationnel situé. Voici un extrait de cette réécriture :

Elisa :

Coucou, ce soir je vais au bar avec des amis, on s'appelle vers 23h ?

06/07/23 15h36

Clarence :

7 juillet 2023

Content que tu te sois fait de nouveaux amis sur ce tournage. J'ai hâte de voir le film. Tu seras encore brillante, je me remets à peine de ta performance dans *Sallinger*. Mise en scène peu commune mais astucieuse...

Elisa :
Ou demain si c'est trop tard. Même si je sais que tu dors jamais :p
16h53

Clarence :
Oui, on fait comme ça.
17h02

Elisa :
T'es sûr que ça va ?
17h03

Clarence :
Oui. Pourquoi ça n'irait pas ?
17h03

Elisa :
Je sais pas, une impression ?
17h04

Clarence :
Je reste tout de même frustré. Tu construis de nouvelles relations. J'ai l'impression que j'ai fait le tour des miennes, et qu'il n'y en aura pas de nouvelles.

Elisa :
Tes messages ont l'air froid ^^
17h04

La réécriture met en scène sur le plateau une relation à distance entre deux jeunes adultes séparés par la crise sanitaire de 2020, transposant Albert Camus en Clarence et Maria Casarès en Elisa. Deux régimes temporels et médiatiques s'y affrontent : l'un différé, sensible et réflexif — caractéristique de l'écriture épistolaire, où le temps de rédiger permet de construire la pensée et de s'immerger dans l'intimité de l'autre, l'autre direct, instantané et fragmentaire, propre aux échanges numériques, où l'urgence de la réponse, la brièveté et l'immédiateté réduisent le temps de réflexion et bouleversent la manière de percevoir et de ressentir le lien à soi et à l'autre. La structure discontinue, combinant ces temporalités antagonistes, devient ainsi une modalité d'écoute : elle permet d'éprouver sur scène les fractures du langage amoureux et les suspensions affectives propres à ce modèle relationnel.

Cette tension entre temporalités, qui guide l'adaptation scénique d'un tel matériau textuel, résonne avec la notion de transécriture développée par Thierry Groensteen (1998), qui consiste à adapter un texte en privilégiant la fidélité à l'esprit du médium plutôt qu'à celle de l'auteur. Appliqué à cette réécriture, la notion permet de rendre sensible sur scène les différentes traces comme caractéristiques de ce type de relations. Il s'agit d'explorer scéniquement les différents régimes relationnels qui traversent la relation intime étudiée, transformant silences et zones d'indétermination en éléments constitutifs de la composition dramatique. En effet, les deux temporalités — différée et instantanée — se croisent sur le plateau, générant tensions, malentendus et affects suspendus. La scène explorée par les six acteurs le dernier jour du stage-laboratoire appelée « scène collective » devient ainsi un espace où les différents types de fragments textuels, sonores et visuels circulent et se superposent, transformant la perception de l'intime et du lien entre les personnages. La scène s'ouvre sur des traces déjà présentes sur scène, sans interprète : une lettre de Clarence, diffusée par une enceinte posée au sol et simultanément, la projection vidéo d'un montage de courtes vidéos mêlant des événements sociaux d'avril 2023 et des fragments de vie quotidienne — un enfant soufflant une bougie, un homme présentant un exposé académique : tous les extraits résonnant avec l'histoire des personnages :

9 avril, Rennes

Ma Elisa adorée !

Je ne te cache pas que quelque part, tes craintes me flattent. Mais il ne faut pas que je me laisse porter par l'orgueil et pour te rassurer : ce que j'ai avec ma femme n'est rien de plus qu'une belle fraternité. Je veux dire je l'aime oui, mais ce n'est pas passionnel. Et c'est réciproque. On est tombé l'un sur l'autre à un moment de nos vies où nous avons peur de la solitude. Nous étions inséparables. [...]

Mais pour te répondre franchement : ne te pose pas ce genre de question, je t'aime entièrement, je t'aime aujourd'hui et demain. J'ai grand hâte de te voir évoluer et j'ai grand hâte de faire partie de ta vie.

Avec tout mon amour

Clarence

Les interprètes entrent progressivement sur scène, faisant exister de nouveaux micro-textes et ouvrant un espace de l'intime éclaté, dans une logique d'accumulation. Les moments d'interaction sont réduits à des unités minimales d'adresse, à l'image de cet extrait :

Elisa : Je t'aime

Clarence : Ma chérie

Elisa : Je t'aime

Clarence : Tu me manques

Elisa : PS : Dis moi, es-tu libre le week-end du 13 et 14 Janvier ?

Clarence : Les gens m'agacent

Cette accumulation concrétise la lettre différée derridienne et met en pratique la dramaturgie des trace : les fragments de lettres et messages numériques circulent sans destinataire certain, générant instabilité et perception renouvelée de l'intime sur scène. L'attention du spectateur devient un outil expérimental : il suit, relie et recombine ces micro-textes textuels et sonores, éprouvant la discontinuité et la saturation provoquées par cette polyphonie collective. Les figures scéniques se parlent sans réellement se répondre ; leur relation s'expose dans l'écho et le silence, révélant l'impossibilité de s'entendre pleinement. Cet effet perceptif, produit par la structure fragmentée et l'accumulation saturante des micro-textes, rend tangible la solitude et l'isolement que la dramaturgie des traces propose.

D'autres écritures théâtrales contemporaines prolongent cette exploration de la fragmentation médiatique, en faisant de celle-ci le principe central de leur construction dramaturgique. Le texte de théâtre contemporain *Ctrl-X* de Pauline Peyrade illustre particulièrement cette logique. Plusieurs modes d'écoute et de perception se mêlent, se présentant au spectateur presque simultanément. Comme dans le stage-laboratoire « En CC : copie cachée », cette structure met en évidence la fragilité des interactions et la manière dont la médiation numérique transforme l'expression de l'intimité. Voici un exemple de l'écriture de cette pièce :

23.

IDA : Rentre chez toi, Adèle.

ADÈLE : Ça prend deux minutes et tu ne me verras même pas.

IDA : Bonne nuit. Ida raccroche.

24.

Ida boit une gorgée de vin.

25.

Livraison De repas à DoMiciLe CHRONORESTO. Livré ou emporté, c'est vous qui choisissez.

BESOIN D'AIDE ? 24h/24 - 7j/7

Dans la lignée de cet exemple, l'écriture de *Ctrl-X* se caractérise par la fonction cumulative des formes brèves, agencées en dialogues, notifications et actions ordinaires. Les fragments textuels, sonores et visuels se superposent, créant une expérience scénique marquée par simultanéité et dispersion. Les scènes sont fréquemment interrompues par des notifications, des extraits médiatiques ou des gestes anodins — par exemple, Ida croque un M&M's ou allume une cigarette entre deux appels — générant un effet de réalité éclatée et navigable. La coexistence de multiples registres — téléphone, ordinateur, gestes — produit une accumulation sensorielle reflétant non seulement l'expression des interactions, mais aussi l'expérience contemporaine de l'intime à l'ère numérique. Les notifications, fragments de dialogue ou flux médiatiques signalent qu'un échange ou une présence a eu lieu, tout en laissant apparaître son absence. Cette relation entre trace et absence peut être éclairée par la réflexion de Jacques Derrida. Dans *La Dissémination*, il montre que la trace n'est ni entièrement présente ni complètement absente : elle active des vestiges et produit un réseau de significations ouvertes, où chaque fragment conserve sa singularité tout en participant à un ensemble discontinu (1972, p.402).

Dans cette perspective, les fragments textuels présents dans *Ctrl-X* peuvent être compris comme autant de traces d'expériences et de relations qui ne se donnent jamais dans leur totalité. L'écriture de Pauline Peyrade compose un paysage relationnel discontinu, marqué par la dispersion de l'attention et l'instabilité des liens. Ida apparaît alors comme absorbée par les traces numériques qui composent son existence et semblent progressivement la happer. Ainsi, que ce soit dans le cadre du stage-laboratoire « En CC » ou dans d'autres écritures contemporaines comme celle de Pauline Peyrade, l'expérimentation d'une dramaturgie des traces, à travers l'écriture de micro-textes intimes, permet d'explorer l'isolement, la difficulté à établir un lien stable

et la manière dont cette expérience peut être transmise au public. Ces fragments circulent comme autant de traces d'existence, matérialisant la manière dont l'intimité se déploie et se suspend dans une société saturée de médiation, et ouvrent ainsi naturellement la voie à l'exploration de leur incarnation scénique dans la discontinuité relationnelle.

Fragmentation et décentrement de l'énonciation : le personnage à l'épreuve des micro-textes

Dans la réécriture de la *Correspondance de Albert Camus et Maria Casarès*, les différents modes d'énonciation — lettres, messages vocaux, SMS — créent un trouble dans la circulation des paroles. Les micro-textes se superposent, se coupent ou se répondent de manière incomplète, laissant apparaître des interstices dans la communication, comme des indices du rapport réel entre Clarence et Elisa. L'exemple de l'interruption de la lettre de Clarence par un message vocal d'Elisa illustre cette logique : la rupture temporelle et spatiale entre les deux voix est matérialisée par le dispositif même de l'écriture, qui impose au lecteur une lecture polyphonique et décalée.

Clarence :
22 Mai 2022, Rennes

Elisa :
"Salut..., heum, je voulais t'appeler mais... mais heu, t'es avec ta femme. Céline.
Céline... Je voulais juste hum, entendre ta voix. Si euh, tu peux me rappeler bientôt"
22/05/2022 3h24

Clarence :
En attendant, c'est: lecture, cours, lecture, prises de notes, dormir. Sans aucune énergie. Ma carcasse me fait mal. Je me sens lourd. Lourd et abruti. Je ne comprends rien à ce que je fais. Magritte toujours lui, il va me rendre fou. Mais passons.
Je t'aime

Clarence

Le message vocal d'Elisa interrompt la lettre de Clarence : le lecteur accède d'abord à son message, puis à la fin de la lettre, sans avoir lu le début. Ce type de structure invite à une lecture particulière, où le sens se construit dans l'écart entre les voix. Ce dispositif d'écriture ouvre naturellement une réflexion sur les modes de présence et d'interprétation des acteurs et actrices face à ce type de micro-textes : jouer consisterait alors à prendre en charge ces multiples régimes d'énonciation et d'adresse. Cette réflexion sur le personnage, inspirée par les travaux de Julie Sermon et Jean-Pierre Rynjaert, transforme l'identité fictionnelle centralisée en polyphonie scénique. Dans le théâtre contemporain, le sujet se diffracte et cesse d'être un centre stable d'énonciation (2006). Dans le stage-laboratoire, cette dynamique est explorée de manière différente selon les fragments travaillés, nous en décrirons trois exemples. Premièrement, dans la scène collective décrite plus haut, l'acteur agit comme un manipulateur à vue, à la manière d'un marionnettiste. Il fait exister le personnage et ses états par des gestes, des manipulations d'objets ou des dispositifs techniques, sans l'incarner pleinement. Le micro-texte fragmenté se transforme alors en éclats de vie en suspension : chaque mot, chaque geste propose une posture d'énonciation différente et une adresse renouvelée au spectateur, sans constituer une identité stable. Le spectateur est confronté à un réseau de paroles et de traces fragmentaires, et doit composer avec la multiplicité des voix, percevant l'isolement et l'instabilité du personnage.

Dans un second temps nous pouvons prendre pour exemple la scène « La manifestation », qui déploie cette fragmentation dans le registre relationnel et social. Les deux comédiens mettent en jeu les malentendus et tensions entre Clarence et Elisa à travers un débat assis à une table, discutant de la responsabilité de leurs incompréhensions. Voici un exemple des messages qu'ils s'envoient :

Clarence :

Je t'appelle plus tard. Je ne peux pas répondre tout de suite.

13h27

Elisa :

Tu veux pas me présenter tes potes c'est ça ahah ?

13h28

Clarence :

Je t'appelle plus tard !
13h32

Elisa :
Je ne suis plus à ta manif de merde, ne t'inquiète pas !

Les personnages ne sont pas incarnés directement : leurs lettres et messages sont mobilisés, évoqués et commentés par les *performers*, créant un espace d'incarnation partielle et réflexive. À mesure que la dispute est analysée sur scène, un glissement se produit, et les comédiens oscillent entre rôle d'observateur et évocation des personnages. Cette scène illustrant la manière dont la discontinuité des micro-textes se traduit dans le jeu des acteurs, rend perceptible l'instabilité des interactions et le malaise relationnel, invitant le spectateur à composer avec la multiplicité des voix et à percevoir l'isolement qui traverse les relations intimes et collectives. Enfin, la scène de « l'enquête » constitue une illustration technologique et médiatisée de cette fragmentation du personnage. À partir d'un texte hétérogène mêlant notes, lettre raturée et messages vocaux, les acteurs jouent un rendez-vous en visioconférence entre un enquêteur et son supérieur.

Clarence :
~~Ivre ce soir je t'é~~
Je t'écris ce soir, un peu ivre je l'avoue, ivre et anxieux.
Comment je dois ret
Tu ne t'es jamais dit, je veux dire, la lettre que tu m'as envoyée. Sur si on s'aime vraiment parce qu'on est loin et qu'on se fantasme. Celle où tu crains le moment où l'on sera réunis. Si j'ai bien compris évidemment, j'ai peur d'avoir bien compris. Mais tout de même ~~ça me tracasse~~ cela me tracasse.

Le spectateur voit simultanément l'enquêteur sur écran et la personne sur scène, ainsi que des photos et archives de la vie des personnages. Les paroles de Clarence et Elisa, désincarnées et décorrélées de la présence immédiate de celui qui les a produites, peuvent être questionnées, analysées ou recomposées par le spectateur. Le décalage entre source de la parole et incarnation scénique crée une discontinuité dans le jeu : les acteurs alternent entre observation, restitution et mise en relation des fragments. Par ailleurs, la médiation numérique accentue cette distance, révélant le malaise lié à la surveillance, à l'appréhension extérieure des informations personnelles et à une intimité fragmentée. Ces trois exemples montrent comment l'intégration scénique de micro-textes fragmentés rend perceptible la solitude dans les relations intimes, exposées au regard de la vie sociale, et révèle un malaise contemporain lié à l'isolement et à la

médiation numérique.

À partir de ces trois exemples, il est possible de proposer, dans le sillage des réflexions de Julie Sermon et de Jean-Pierre Ryngaert, que le personnage cesse d'être un centre stable d'énonciation pour devenir le lieu de passages successifs, de prises de parole intermittentes, parfois contradictoires. Les auteurs désignent ce déplacement sous le terme de « théâtralité ludique » (2006). Dans cette dynamique, le jeu rend visible la fabrication de la figure. Celui-ci induit une dissociation entre la source de la parole et sa prise en charge scénique : le micro-texte constitue une trace que l'acteur actualise, déplace et reconfigure dans le présent de la représentation. Cette tension engage le spectateur dans un travail actif de recomposition, l'amenant à relier, interpréter et agencer les fragments pour construire une cohérence toujours provisoire. Cette dynamique permet de rendre perceptibles sur scène la complexité des interactions, l'instabilité des identités et la discontinuité de la parole.

La dramaturgie de *Hamlet-machine* de Heiner Müller en offre un exemple éclairant, comme le souligne Françoise Baillet (2002) : le personnage d'Hamlet y apparaît à la fois comme figure dramatique et comme commentaire de lui-même, dédoublant ainsi son statut. L'assemblage de micros-textes produit alors un emboîtement de structures à différentes échelles et relève d'une logique à la fois multifocale et fractale. Mettre en scène une dramaturgie des traces revient dès lors à faire de chaque élément scénique ou textuel un foyer de sens multiple, ouvrant au spectateur la possibilité de reconstruire le tout à partir de ses propres perceptions. Ce déplacement consiste à envisager la figure scénique non plus comme une entité stable, mais comme une construction fragmentaire. Expérimenté dans le cadre du laboratoire et étayé par les lectures théoriques, il remet en question la notion même de personnage, révélant un univers fragmenté et ouvrant la scène à des réalités multiples.

Entre physique, virtuel et imaginaire : micro-textes et contrepoint sur scène

Par les micros-textes et les différents régimes temporels qu'ils impliquent, la réécriture contemporaine permet d'explorer simultanément plusieurs régimes de réalité — physique, virtuel, imaginaire — et d'articuler l'intime fragmenté à l'espace social. La discontinuité et la brièveté des micro-textes épistolaires et numériques en font des outils dramaturgiques privilégiés pour rendre perceptible cette coexistence, les lettres

jouant ainsi le rôle de contrepoints dans cette dynamique. La dimension physique correspond à l'actualisation du réel dans le contexte de la performance : elle désigne la présence tangible des corps des acteurs, des objets-traces et des dispositifs scéniques. Jacques Derrida souligne que le corps « phénoménologique » n'est jamais une présence pure, mais toujours médiatisé par la perception, le langage ou les dispositifs techniques (1967, p. 45). Ainsi, le corps sur scène n'existe pas comme une donnée immédiate, mais comme un effet combiné de sa matérialité et de son inscription dans un dispositif perceptif et temporel partagé avec le spectateur. La dimension virtuelle du réel se définit par son existence en puissance, distincte de l'actualité immédiate, mais en interaction constante avec elle. Pour Gilles Deleuze, « les objets réels, en vertu du principe de réalité, sont soumis à la loi d'être ou ne pas être quelque part, mais l'objet virtuel, au contraire, a pour propriété d'être et de ne pas être où il est ou où il va » (*Différence et répétition*, 1968, p. 35).

Le virtuel ne s'oppose donc pas au réel, mais désigne un mode d'existence potentiel. Dans le contexte des micro-textes numériques, cette dimension permet de penser des paroles qui existent sans être immédiatement incarnées : messages en attente, silences, réponses différées. La scène rend perceptible cette instabilité en donnant forme à des échanges qui demeurent en suspens, entre présence et absence. Enfin, la dimension imaginaire du réel se définit comme l'espace symbolique où le réel est médiatisé par le manque et la représentation fantasmée de l'objet ou du sujet absent. Le psychanalyste Pierre Fédida montre que l'absence ne se réduit pas au vide ou à la disparition ; elle devient au contraire un contenu structurant, organisant la pensée, la mémoire et le désir (Fédida, 2023, p. 9). Cette dimension imaginaire se manifeste également dans la manière dont le sujet se constitue à travers l'autre absent : le réel fantasmatique est celui où le sujet intègre symboliquement ce qui lui manque, créant une expérience du réel à la fois intime, subjective et médiatisée. La coexistence de ces trois dimensions ne produit pas une unité du réel, elle permet au contraire sa fragmentation : les temporalités se désynchronisent, les espaces se superposent sans coïncider, et les relations se construisent dans l'écart, le retard et l'absence.

Lors du stage-laboratoire « En CC », la scène « La manifestation » a exploré la manière dont les micro-textes permettent de superposer les régimes de réalité physique, virtuel et imaginaire et les effets produits par cette superposition. Comme indiqué plus haut, les acteurs y sont assis à une table et débattent de la responsabilité du malentendu entre les personnages. Ils sont soutenus par un dispositif technique composé d'un micro et d'une projection vidéo zénithale montrant un dessin réalisé en direct par le comédien. Des panneaux portant des slogans et des SMS sont suspendus à un fil sur scène, tandis que d'autres sont manipulés par la comédienne. Ainsi, les messages envoyés par Elisa, suivis d'appels répétés et de silences, deviennent un véritable événement scénique : « Hého ! Tu es où ? Il y a beaucoup de monde ? ... Bon tant pis :(».

Le SMS cesse d'être un simple vecteur narratif pour devenir un geste dramaturgique et performatif, permettant aux acteurs de faire apparaître simultanément plusieurs dimensions du réel. La dimension virtuelle de ces micro-textes correspond à leur existence en puissance : les paroles existent sans être immédiatement incarnées, elles sont en attente de réponse, suspendues dans le temps, et dans l'espace. Le message, comme objet virtuel constitue alors une modalité relationnelle à part entière. Sur scène, les *performers* deviennent médiateurs de ces traces, proposant une lecture traversée par l'interprétation et la projection. Les échanges entre Clarence et Elisa deviennent alors un terrain privilégié pour observer comment le virtuel interagit avec le réel et l'imaginaire, tout en se distinguant de ces derniers. La dimension physique se manifeste simultanément, à travers le bruit de fond de la manifestation (rumeurs de la rue, slogans, bruits de voitures) et la présence tangible de la comédienne rejoignant la foule sonore, dans l'espace où les pancartes sont suspendues. Parallèlement, une dimension imaginaire se déploie grâce à la projection zénithale de la table sur un écran, et la musique. À la suite du débat des comédiens, on comprend que la relation entre Clarence et Elisa est conflictuelle et compliquée par le fait que Clarence a déjà une épouse. Cette situation rend leur rencontre difficile. Dans cette dimension imaginaire, le *performer* masculin dessine sur scène une maison, matérialisant un espace fantasmé lié à la vie de Clarence. À travers ce dessin, il projette un futur imaginé où Clarence pourrait vivre apaisé avec Elisa et son épouse Céline. Pendant que la comédienne scande des slogans, le *performer* chante par-dessus l'enregistrement de « La vie est belle » de Brigitte Fontaine, comme la trace sonore de ce monde fantasmé.

Ah, que la vie est belle

Soudain, elle éblouit
Comme un battement d'ailes
D'oiseau de paradis
Ah, que la vie est belle
Quelquefois pour un rien
La divine immortelle
Dans le mal et le bien

Le dispositif de mise en scène rend perceptible de manière complémentaire les trois dimensions du réel, soulignant le décalage entre la situation, le vécu fantasmé et les échanges numériques. La coexistence des régimes de réalité et l'articulation des fragments préparent la scène à une fonction particulière des micro-textes : ils apparaissent comme des contre-voix, décentrant l'énonciation et empêchant qu'un seul régime de réalité impose son autorité sur les autres. L'entremêlement de ces trois dimensions crée une polyphonie du réel sur scène, où chaque régime conserve sa singularité. Ainsi, la scène exprime de manière multifocale la complexité de la situation des personnages, tout en mettant en évidence l'articulation entre l'intime et le collectif, et le décentrement de l'énonciation qui caractérise notre expérience du réel. Cette

polyphonie et ce décentrement produisent une esthétique spécifique, que l'on peut qualifier d'attention dispersée : le spectateur ne reçoit pas un récit, mais un champ discontinu, où le physique, le virtuel et l'imaginaire se superposent simultanément. Cette esthétique exige un engagement actif : relier, interpréter et recomposer les fragments, naviguer entre les temporalités, percevoir les interactions entre les corps, les messages et les projections. En un même mouvement, le spectateur perçoit l'intime et le collectif, le physique et le virtuel, dans un espace fragmenté qui relève autant de la mémoire que du fantasme. Cette expérience reflète les modes contemporains de communication et un rapport au temps présent disloqué et dispersé. Elle met en évidence la manière dont les individus tentent de recomposer un récit de leurs vies à partir de traces fragmentaires, numériques ou matérielles, et souligne la tension entre présence et absence, immédiateté et virtualité. En effet, le spectateur se trouve placé dans une position comparable à celle d'une personne qui tente de se remémorer son histoire à partir de simples indices.

Ces traces, qu'elles appartiennent aux personnages ou au dispositif scénique, deviennent alors les vecteurs par lesquels la mémoire se réactive et se donne à percevoir. Cette mise en scène rejoue en temps réel le mécanisme de la mémoire tel que le décrit Paul Ricœur : le spectateur, confronté aux traces fragmentaires des micro-textes, participe à une opération de re-présentation. En effet, selon lui, la mémoire ne peut se contenter d'une reproduction mécanique : le souvenir primaire, disparu et ramené à l'esprit, devient un souvenir secondaire, « quasi entendu » (2000, p. 42). Les micro-textes — chansons, slogans ou messages sur des pancartes — fonctionnent ici comme des indices, qui, lorsqu'ils sont interprétés sur scène, deviennent des vecteurs poétiques et dramatiques du questionnement sur la relation de Clarence et Elisa, constituant le sens même de la forme scénique. Confronté à des temporalités multiples, à des postures d'énonciation différentes et à des modes d'adresse hétérogènes, le spectateur adopte une posture proche de la navigation hypertextuelle : percevoir, relier, interpréter sans jamais accéder à une vision totale. Ainsi, l'esthétique de l'attention dispersée, le rapport à la mémoire fragmentée et la polyphonie des régimes de réalité s'articulent naturellement : la multiplicité des voix et des temporalités impose une attention dispersée qui permet aux acteurs d'exprimer la mémoire fragmentaire des personnages, que l'on devine à travers les traces. Et ce, tout en faisant progressivement apparaître la fragilité et l'instabilité de leurs relations, ainsi que la fragmentation du réel. Tout cela met ainsi en lumière le malaise social et existentiel qui marque les relations contemporaines dans une société numérique, et permet de réfléchir à la manière dont le réel, le virtuel et l'imaginaire s'entrelacent dans l'expérience humaine.

Conclusion

Au fil des cinq jours du stage-laboratoire « En CC : copie cachée », l'expérimentation scénique des micro-textes a permis de faire émerger une dramaturgie des traces, où lettres, SMS et messages vocaux circulent sans destinataire clair et créent une perception fragmentée de l'intime. La superposition de ces micro-textes, combinée aux régimes différés et instantanés, produit une expérience de saturation et de décalage, traduisant sur scène le malaise et l'instabilité relationnelle. La question de l'unité du personnage et, plus largement, de la représentation scénique, est remise en cause. La décorrélation entre interprète et texte, l'exploration des différents degrés d'incarnation, le recours aux médias technologiques, ainsi que la coexistence de régimes de réalité multiples (réel, virtuel, imaginaire) permettent de distinguer ce qui relève de la fiction de ce qui se produit dans le présent de la performance, tout en servant de matériau pour la création scénique. Elle ouvre un espace où la mise en scène, les gestes des interprètes et la circulation des micro-textes peuvent composer une expérience artistique concrète, sensible et partiellement disjointe. Enfin, l'expérience scénique entend placer le spectateur dans une position active : il suit, relie et interprète ces fragments, participant à la recomposition de relations et de temporalités éclatées. Faire coexister sur scène réel, virtuel et imaginaire nous a ainsi permis de rendre perceptible l'intime comme expérience sensible et partiellement disjointe. L'ensemble de ces expérimentations nous conduit à envisager la scène non seulement comme espace de représentation, mais comme lieu où se déploie l'expérience intime, fragmentée et relationnelle, ainsi que la perception du réel ; Cela donne à voir et à éprouver les tensions, les absences et les suspensions propres aux interactions contemporaines. On pourrait imaginer que l'écart créé par la scène, la décorrélation des interprètes et la coexistence de régimes de réalité multiples fonctionne comme une « dé-coïncidence » : offrant un accès à l'intime par le décalage, pour reprendre la pensée du philosophe François Jullien. C'est peut-être précisément dans cet espace de distance et de suspension que la conscience, l'expérience de l'intime et le trouble existentiel lié à la fragmentation numérique peuvent se déployer.

Bibliographie

- DERRIDA, Jacques (1980). *La carte postale. De Socrate à Freud*. Paris : Aubier-Flammarion.
- DERRIDA, Jacques (1967). *La voix et le phénomène*. Paris : Presses Universitaires de France.
- DERRIDA, Jacques (1972). *La Dissémination*. Paris : Seuil.
- DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de

France.

FEDIDA, Pierre (2004). *L'absence*. Paris : Gallimard.

GUAY, Hervé (2008). Vers un dialogisme hétéromorphe. *Tangence*, no 88, 63-76.

RICOEUR, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.

GROENSTEEN, Thierry (1998). Fictions sans frontière. *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation* (actes du colloque de Cerisy, 10-28).

PEYRADE, Pauline (2016). *CTRL-X* (suivi de *Bois impériaux*). Besançon : Les solitaires intempestifs.

RICOEUR, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.

SERMON, Julie et RYNGAERT, Jean-Pierre (2006). *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois : Éditions théâtrales.