

SÉMIOTIQUE DE L'EFFONDREMENT : ARCHITECTURES DE LA CATASTROPHE ET ALGORITHMES DE LA RUINE v1

Sylvain Gagné, Ph. D.¹ et Gemini 3 Pro²

¹Université Laval, Québec, Canada

²Google DeepMind

Résumé

Ce rapport de recherche propose une analyse sémiotique de la notion d'effondrement dans les arts de la scène contemporains. En s'appuyant sur les théories de l'archéologie théâtrale (Pearson, Shanks) et la sémiologie post-structurale, il examine comment le « Théâtre de la Catastrophe » d'Howard Barker et les nouvelles dramaturgies de l'intelligence artificielle (Annie Dorsen, THEaiTRE) substituent à la représentation du monde la présentation de sa ruine matérielle et cognitive. L'étude démontre le passage d'un régime iconique à un régime « hylographique » où la matière (organique ou numérique) s'écrit elle-même dans sa dégradation, transformant le plateau en un site de fouilles où le sens ne se recompose jamais totalement.

Abstract

This research report offers a semiotic analysis of the concept of "collapse" in contemporary performing arts. Drawing on theories of theatre archaeology (Pearson, Shanks) and post-structural semiotics, it examines how Howard Barker's "Theatre of Catastrophe" and new artificial intelligence dramaturgies (Annie Dorsen, THEaiTRE) replace the representation of the world with the presentation of its material and cognitive ruin. The study demonstrates a shift from an iconic regime to a "hylographic" regime where matter (organic or digital) writes itself through its own degradation, transforming the stage into an excavation site where meaning is never fully reconstituted.

Mots-clés / Keywords

Sémiotique théâtrale, Howard Barker, Hylographie, Effondrement, Théâtre algorithmique, Ruine.

Introduction : L'Épistémologie du désastre et la crise de la représentation

De la crise (*krisis*) à l'effondrement ontologique

L'histoire du théâtre occidental s'est structurellement et historiquement articulée autour de la notion de crise. Du grec *krisis*, terme appartenant à l'origine aux vocabulaires médical et juridique, la crise désigne ce moment paroxystique de décision, cet instant de bascule où le jugement doit intervenir pour permettre un retournement ou une résolution dialectique. Dans la tragédie antique, la crise est le moment où le destin se noue et se dénoue ; dans le drame bourgeois, elle est l'acmé du conflit familial ou social qui appelle un rétablissement

de l'ordre. Le théâtre, dans cette perspective classique, fonctionnait comme une machine anthropologique de gestion des crises, offrant par la catharsis une purgation des passions et une réaffirmation des structures de sens.

La scène contemporaine, cependant, semble avoir opéré un glissement tectonique vers une sémiotique de l'effondrement. Contrairement à la crise, l'effondrement (*collapsus*) ne promet aucune résolution, ni rétablissement, ni synthèse dialectique. Il ne s'agit pas d'un événement ponctuel appelant une décision, mais d'un état persistant, d'une condition ontologique de délitement progressif et irréversible des structures de sens, de langage et d'espace.¹ Comme le souligne Anne Ubersfeld, l'effondrement marque l'entrée dans une temporalité sans futur garanti, où la structure dramatique ne tend plus vers une fin résolutive mais s'enlise dans la répétition du désastre.

Hypothèse centrale : Le régime hylographique

Cette étude postule que l'effondrement n'est pas seulement thématique — la fin du monde comme sujet de fiction, telle que traitée par la collapsologie ou la science-fiction post-apocalyptique — mais opératoire. Il marque une rupture épistémologique dans la fabrique du signe théâtral, signalant le passage d'un régime iconique à un régime hylographique.

- **Le régime iconique** : Dans la sémiologie classique, le signe représente le réel. Le décor signifie un lieu, l'acteur signifie un personnage, selon une convention de transparence et de lisibilité (le signe vaut pour l'objet).
- **Le régime hylographique** : Dans le théâtre de l'effondrement, la matière s'émancipe de la fonction de représentation. Elle « s'écrit » elle-même dans sa dégradation, sa résistance et son opacité. Que ce soit à travers les corps mutilés du théâtre de Howard Barker ou les « hallucinations » textuelles des intelligences artificielles, la scène devient le lieu où le *logos* se brise contre la matérialité du désastre.¹

L'effondrement dont il est question ici est donc moins une fin qu'une mutation. Il force le spectateur à abandonner sa position de voyeur distancé pour devenir un archéologue de l'instant, contraint de fouiller les décombres d'une représentation qui ne fait plus « monde » mais qui fait « reste ».

Chapitre I : Archéologie du signe et hylographie théâtrale

Pour saisir la portée de l'effondrement sur la scène contemporaine, il est impératif de déconstruire les outils traditionnels de l'analyse théâtrale et de mobiliser un appareil critique transdisciplinaire, empruntant à l'archéologie processuelle et à la phénoménologie.

1.1 La rupture de la perspective unifiée et la mort du signe stable

La tradition dramatique occidentale, héritée de la Renaissance et consolidée par l'architecture de la scène à l'italienne, s'est construite sur l'illusion d'une maîtrise optique et sémantique. La perspective centrale organisait le regard du spectateur — et par extension,

le monde représenté — selon une hiérarchie claire, convergeant vers l'Œil du Prince ou de l'Auteur-Dieu.¹ La sémiologie théâtrale classique, telle que définie par l'École de Prague ou reprise par Patrice Pavis, reposait sur cette lisibilité du signe : une correspondance stable entre le signifiant (la scène) et le signifié (la fiction).¹

L'esthétique de l'effondrement brise cette « perspective unifiée » (Hans-Thies Lehmann). Le signe ne renvoie plus à un référent extérieur stable ; il devient opaque, encombrant, autotélique. Il ne sert plus l'action dramatique mais lui résiste. Dans ce contexte, la ruine sur scène change de statut ontologique.

Tableau comparatif : Statut du signe dans les régimes classique et d'effondrement

Caractéristique	Régime Classique / Iconique	Régime d'Effondrement / Hylographique
Fonction du Signe	Représentation (Mimésis)	Présentation (Matérialité)
Référent	Monde extérieur, Fiction stable	Auto-référentiel, Matière présente
Statut de la Ruine	 Icône : Décor peint imitant la ruine	 Index : Destruction réelle, Trace active
Réception	Décodage intellectuel	Expérience sensorielle et traumatique
Perspective	Unifiée, Centralisée	Fragmentée, Multiple, Absente

Dans le théâtre de Barker ou de Kane, la ruine est un **index** : le plateau est physiquement dévasté par l'action. Un mur qui s'effondre sous l'impact d'une explosion (comme dans *Blasted*) n'est pas une image de la destruction ; c'est une destruction réelle de l'espace scénique qui expose la structure même du théâtre.¹

1.2 L'Hylographie : L'écriture de la matière

Pour théoriser cette opacité, nous convoquons le concept d'**hylographie** développé par l'archéologue Michael Shanks. L'hylographie (du grec *hylè*, matière, et *graphein*, écrire) désigne « le processus d'émergence et de disparition d'une forme graphique hors de la matière ».¹ Contrairement à la typographie ou à la scénographie traditionnelle, qui imposent une forme intentionnelle à la matière pour transmettre un message clair, l'hylographie s'intéresse aux moments où la matière « prend la parole » de manière autonome, souvent à travers sa dégradation, son érosion ou son accident.

Sur scène, l'hylographie se traduit par une prédominance de l'index sur le symbole. Une blessure sur le corps d'un acteur n'est pas le signe codé de la douleur d'un personnage fictif ; elle est la présentation immédiate de la chair affectée, la trace visible d'un événement

traumatique. La matière n'est plus un support passif du sens, mais un agent actif de résistance.

Comme le note Shanks, l'hylographie interrompt les relations fluides entre signe et objet. Elle crée du « bruit » dans le canal de communication. Sur scène, cela se manifeste par des décors qui ne « décorent » pas mais qui s'érodent, se décomposent et encombrant l'action. Le plateau devient un site archéologique actif où le spectateur doit fouiller les strates de sens sans garantie de résultat.¹

1.3 Theatre/Archaeology : La Scène comme Site Stratigraphique

L'approche interdisciplinaire de Mike Pearson et Michael Shanks dans l'ouvrage fondateur *Theatre/Archaeology* nous permet d'envisager la représentation théâtrale non comme une séquence linéaire temporelle, mais comme une accumulation verticale de traces. Le site de la performance (le plateau) est un palimpseste.¹

Pour Pearson et Shanks, l'archéologie ne consiste pas à découvrir le passé « tel qu'il était » (une reconstruction positiviste impossible), mais à travailler sur les restes dans le présent (« actuality »).¹ De même, le théâtre de l'effondrement ne reconstitue pas une histoire passée ; il active des traces dans le « ici et maintenant » de la représentation. Cette vision rejoint l'analyse d'Anne Ubersfeld sur la « spatialité » du théâtre comme objet plastique à manipuler par le spectateur.¹

Cependant, la spécificité du Théâtre de la Catastrophe est que cette reconstruction mentale opérée par le spectateur est souvent vouée à l'échec. Les fragments ne s'assemblent pas en une totalité cohérente. Le « site » reste béant, marqué par ce que Howard Barker appelle « l'absence de réconciliation ». Contrairement à l'archéologie scientifique qui vise à produire un savoir cohérent sur le passé, l'archéologie théâtrale de la catastrophe vise à produire une expérience du manque, de la perte irrémédiable et de la discontinuité.¹

1.4 Phénoménologie du Vide et Présence

Face à l'échec de la sémiotique structurale à rendre compte de cette expérience brute de la matière ruinée, la phénoménologie offre une voie complémentaire essentielle. Bert O. States, dans *Great Reckonings in Little Rooms*, plaide pour une attention renouvelée à la « présence » phénoménale de l'objet scénique, avant même sa signification sémiotique.¹

Dans le théâtre de l'effondrement, cette présence est paradoxalement celle du « vide » ou du « néant ». Mais ce vide n'est pas rien : il est matière. Comme le souligne Shanks à propos de l'hylographie, il y a une tension constante entre « figure et fond ».⁴ L'effondrement rend le « fond » (le bruit, la matière informe, le chaos, le glitch) soudainement visible, submergeant la « figure » (le personnage, l'intrigue, le sens clair). Le spectateur ne décode plus des signes intellectuels ; il éprouve sensoriellement l'entropie du système. Le « plaisir » du spectateur, tel que décrit traditionnellement (savoir et savourer), se mue en une fascination trouble pour ce qui résiste à l'intellection, pour la « tache » aveugle et matérielle de la représentation.¹

Chapitre II : Le Théâtre de la Catastrophe – L'Esthétique d'Howard Barker

Si l'effondrement est une condition générale de la postmodernité, le dramaturge britannique Howard Barker est celui qui en a fait un système esthétique rigoureux, conscient et radical : le « Théâtre de la Catastrophe ».

2.1 Principes théoriques : La tragédie sans catharsis

Barker rejette explicitement l'héritage humaniste et brechtien du théâtre britannique (« State-of-the-Nation plays »), qui cherche à expliquer le monde, à proposer des solutions sociales ou à éduquer moralement le public. Pour Barker, le théâtre n'est pas un lieu de débat démocratique ou de pédagogie, mais un lieu d'épreuve et de « spéculation » sur les limites de l'humain.¹

Le Théâtre de la Catastrophe se distingue radicalement de la tragédie aristotélicienne. Aristote concevait la tragédie comme une machine à produire de la *catharsis* (purgation des émotions de terreur et de pitié) par la reconnaissance (*anagnorisis*) et le retour final à l'ordre. Barker, au contraire, vise à « envoyer le public avec le sentiment d'avoir été troublé à un niveau situé en dessous du moralement conscient ». ¹ La catastrophe n'est pas une punition divine ou une erreur tragique (*hamartia*) que l'on pourrait éviter par la sagesse ; elle est une force inévitable, souvent arbitraire, qui brise les structures sociales et psychologiques pour révéler une « vérité » plus profonde : la complexité du désir et l'absence de sens intrinsèque à l'histoire humaine.

Barker théorise une esthétique de la « pléthore ». Contrairement au minimalisme beckettien qui procède par soustraction et silence, Barker procède par saturation. Le langage est excessif, dense, poétique ; les images sont violentes et multiples. L'effondrement ne vient pas du vide, mais du **trop-plein**, d'une surcharge sémiotique qui fait disjoncter la capacité du spectateur à rationaliser ce qu'il voit.¹

2.2 Étude de Cas : *The Castle* (1985) – L'Architecture de la Ségrégation

The Castle est sans doute l'œuvre la plus emblématique de cette esthétique de la ruine et de l'édification. La pièce met en scène le retour de Stucley, un croisé, sur ses terres anglaises après sept ans d'absence. Il découvre que sa femme Ann et la sorcière Skinner ont instauré une commune féministe radicale, sans Dieu, sans loi et sans propriété. En réponse, Stucley, accompagné de l'architecte arabe Krak, entreprend la construction d'un immense château pour restaurer l'ordre patriarcal.¹

Scénographie de la Ruine et de l'Édification

L'espace de *The Castle* est structuré par une tension verticale. Le « domaine » des femmes est horizontal, lié à la terre, à la boue, à la fluidité de la nature. Le « château » est vertical, géométrique, coupant.

Dans la production de 2015 au Storefront Theatre à Toronto (mise en scène de Dean Gabourie), la scénographie de Claire Hill a matérialisé cette tension par des choix hylographiques forts. L'espace n'était pas décoratif mais constitutif. La ruine du domaine était signifiée par l'utilisation massive de toile de jute brute (« burlap ») et d'une forêt de bouleaux morts.⁹ Ces arbres morts ne sont pas des décors peints (icônes) mais des présences matérielles (hylogrammes) : ils sont la nature *déjà* ruinée par l'histoire, des cadavres d'arbres qui hantent la scène avant même que la violence humaine ne recommence. Ils imposent physiquement la mort de la nature sur le plateau.¹

La construction du château, quant à elle, utilisait des ombres portées « *shadow puppetry* » conçues par le Caterwaul Theatre.⁹ Ce choix est crucial : il déréalise l'édifice. Le château n'est pas représenté comme une protection solide, mais comme une ombre qui s'étend sur le monde, une projection monstrueuse de l'ego masculin et de la peur. L'architecture est une imposition violente sur le paysage, une menace psychique autant que physique.

Hylographie du corps et du costume

La sémiotique du costume chez Barker refuse l'ancrage historique rassurant. Dans cette production, les costumes de Holly Lloyd mêlaient des éléments médiévaux à des touches modernes (tie-dye), créant une temporalité brouillée.⁹

La scène finale offre une image hylographique pure de l'effondrement : Ann, enceinte, est enchaînée à un cadavre. La vie (la naissance imminente) et la mort (la pourriture) sont fusionnées dans une même matière scénique, inséparables. C'est une radicalisation de l'image beckettienne « elles accouchent à cheval sur une tombe », mais traitée avec une violence baroque et une crudité matérielle qui refuse toute abstraction symbolique.¹

2.3 Étude de Cas : *Victory* (1983) – Le corps démembré comme territoire

Si *The Castle* traite de l'architecture, *Victory: Choices in Reaction* traite du corps politique littéralement démembré. La pièce se déroule durant la Restauration anglaise (1660). La veuve Bradshaw parcourt le pays pour retrouver les morceaux du corps de son mari, un républicain régicide, dispersés et exposés par le nouveau régime royaliste.¹

La Carte du tendre / La Carte du mort

Le corps du mari devient la carte d'une Angleterre en ruines. Chaque membre retrouvé (une tête sur une pique, un membre pourrissant) est un « lieu de mémoire » traumatique. Sémiotiquement, Bradshaw tente de transformer des **index** (les morceaux de chair morts, preuves de l'exécution) en **symboles** (reconstruire l'intégrité du mari et, par extension, de la République perdue). Mais Barker montre l'échec de cette sémiologie : les morceaux restent de la viande, des objets abjects.

Dans la production du Shaw Festival (2019), mise en scène par Tim Carroll, cette dimension hylographique a été accentuée par une scénographie minimaliste mais brutale (Rachel Forbes) et des éclairages chirurgicaux (Kevin Lamotte). Le crâne du mari, souvent

présent sur scène, agit comme un *memento mori* grotesque. Il n'est pas traité avec révérence religieuse, mais comme un objet encombrant, sale, que le personnage traîne dans un sac en toile de jute.¹ C'est l'essence de l'hylographie barkérienne : la désacralisation par la matière organique. Le sacré ne réside pas dans l'esprit, mais dans la persistance obstinée de la matière malgré l'outrage.

La lumière comme scalpel et l'espace souterrain

L'utilisation de la lumière dans cette production a joué un rôle narratif central. Pour la scène de la banque (*Hambro's Bank*), le public a été déplacé physiquement vers un autre espace ou la scène a été plongée dans une pénombre éclairée à la bougie, créant l'impression d'un monde souterrain, clandestin.¹ L'effondrement de l'idéal républicain a poussé les personnages dans les « bas-fonds » de l'histoire, où seule la survie économique et sexuelle compte. Cette obscurité n'est pas seulement une ambiance « *mood* », elle est une condition ontologique : la lumière de la Raison s'est éteinte, ne reste que la lueur vacillante de l'intérêt personnel.

2.4 Étude de Cas : *Found in the Ground* (2001) – Le Sublime du Brasier

Found in the Ground pousse la logique de l'effondrement à son point de fusion. Un ancien juge nazi brûle sa bibliothèque, tandis que le monde autour semble n'être qu'un champ de ruines indéfini.

L'Image acéphale et le Sublime Lyotardien

L'effondrement du sens culmine dans l'image du personnage de Macedonia. Dans la production de la Wrestling School (2009), Macedonia apparaît nue et « sans tête » (un effet de costume ingénieux masquant le visage tout en conservant la silhouette).¹

Cette image constitue une rupture sémiotique totale. Le visage, lieu de l'éthique (au sens de Levinas) et de l'identité, est effacé. Il ne reste que la chair érotisée, souffrante et la voix. C'est l'incarnation de l'effondrement de l'humanisme européen : la culture (les livres) brûle, et l'humain est réduit à un corps acéphale. Cette image relève du **sublime** tel que relu par Jean-François Lyotard : une présentation de l'imprésentable qui mêle terreur et plaisir esthétique.¹⁵ Le spectateur est fasciné par la beauté plastique de ce corps mutilé, tout en étant horrifié par ce qu'il signifie (la déshumanisation absolue). C'est là que réside la « catastrophe » barkérienne : dans la séduction du désastre.¹

L'espace scénique de cette production, dépouillé jusqu'au mur nu du théâtre, avec un feu couvant « *smouldering fire* » suggéré par la lumière et la fumée émanant d'une trappe, crée un « paysage » (*landscape*) plutôt qu'un lieu défini.¹⁴ C'est un espace mental de l'après, où la mémoire est calcinée.

2.5 La Compagnie *The Wrestling School* : Une Praxis de l'Effondrement

La compagnie fondée par Barker et l'acteur Kenny Ireland, *The Wrestling School*, a développé une méthode de jeu unique pour porter cette esthétique. Les acteurs (comme Ian McDiarmid, muse de Barker) adoptent un style de jeu anti-psychologique. Ils ne cherchent pas la cohérence du personnage (« motivations », « super-objectifs » stanislavskiens), mais naviguent d'instant en instant, changeant d'état émotionnel avec une rapidité vertigineuse.

Cette technique de jeu est elle-même une sémiotique de l'effondrement du « Moi ». Le personnage n'est pas une entité stable, mais un champ de bataille traversé par des forces contradictoires. La voix est traitée comme un matériau sonore (hylographie vocale), avec des rythmes, des ruptures, des cris et des chuchotements qui brisent la fluidité du dialogue naturaliste.¹

Chapitre III : Typologies Comparées de la Ruine – Kane, Müller, Bond

Pour affiner notre compréhension de la sémiotique de l'effondrement chez Barker, il est instructif de la confronter aux stratégies sémiotiques d'autres dramaturges majeurs de la ruine. Si tous traitent de la destruction, leurs modalités opératoires diffèrent profondément.

Tableau Comparatif des Esthétiques de l'Effondrement

Auteur	Type d'Effondrement	Régime Sémiotique	Rapport au Temps	Finalité
Howard Barker	Ontologique, Charnel	Pléthore , Hylographie baroque	Temps suspendu, spéculatif	Trouble, absence de catharsis, vérité du désir
Sarah Kane	Traumatique, Instantané	Littéralité , "In-Yer-Face"	Rupture violente ("Blast")	Choc du réel, abolition de la distance critique
Heiner Müller	Historique, Pétrifié	Citation , Collage, Paysage	Stase, simultanéité	Déconstruction de l'Histoire, hantologie
Edward Bond	Politique, Dialectique	Analytique , Rationnel	Futur post-apocalyptique	Pédagogie, <i>tabula rasa</i> pour une nouvelle société

3.1 Sarah Kane et l'Implosion de l'Espace Domestique (*Blasted*)

Dans *Blasted* (1995), Sarah Kane opère un effondrement littéral de l'espace. La pièce commence dans une chambre d'hôtel réaliste à Leeds. Un journaliste (Ian) et une jeune femme (Cate) s'y trouvent. Soudain, un soldat entre, une bombe explose, le mur tombe.

Sémiotique du « Blast » : Contrairement à Barker qui installe d'emblée ses pièces dans un « ailleurs » mythique ou historique, Kane commence dans le familier pour le détruire. L'explosion est une rupture sémiotique violente. Elle fait entrer le « Dehors » (la guerre civile, l'horreur systémique) dans le « Dedans » (l'intime, le privé).³ Le trou dans le mur n'est pas une fenêtre, c'est une blessure dans la représentation.

L'acte de cannibalisme, le viol ou l'énucléation qui suivent ne sont pas métaphoriques ; ils sont présentés dans une crudité insoutenable « In-Yer-Face ». Kane utilise l'effondrement pour abolir la distance critique. Le spectateur est « blasté » (soufflé) en même temps que le décor. Là où Barker invite à la spéculation intellectuelle et sensuelle par la poésie, Kane impose une expérience traumatique immédiate par la littéralité de la violence.¹

3.2 Heiner Müller : La ruine comme stase historique

Pour Heiner Müller (*Hamlet-machine, Germania 3*), la ruine n'est pas un événement à venir ou une explosion soudaine, mais l'état naturel de l'Histoire. « La ruine est l'architecture de l'avenir ».

Sémiotique de la pétrification : Pour Müller, l'Histoire est une catastrophe qui s'amoncelle (référence explicite à l'Ange de l'Histoire de Walter Benjamin). Son théâtre est un « paysage » plutôt qu'une action dramatique. Le signe est « citationnel » : Müller cite Shakespeare, Artaud, l'histoire allemande, et les assemble en un collage dissonant. L'effondrement est ici celui de la linéarité temporelle. Tout est présent simultanément : le passé nazi, le présent communiste (RDA), le futur post-apocalyptique. La matière scénique est froide, minérale, industrielle, mécanique. C'est un théâtre de la « nature morte » (*Still Life*) historique.¹

3.3 Edward Bond : La catastrophe utile

Edward Bond partage avec Barker le goût pour la violence et les situations extrêmes (*Saved, Lear, Pièces de guerre*). Cependant, Bond reste un rationaliste profondément politique.

Sémiotique de la Tabula Rasa : Pour Bond, la catastrophe a une fonction : elle révèle les contradictions du capitalisme et de la société technologique. Dans sa trilogie des *Pièces de guerre*, l'explosion nucléaire sert de *tabula rasa* pour imaginer une nouvelle communauté. L'effondrement est un outil dramaturgique pour « analyser » la situation (le « paradoxe de la paix »). Chez Barker, l'effondrement est une fin en soi, une expérience de vérité qui ne débouche sur aucune solution politique. Bond construit des ruines pour enseigner et reconstruire ; Barker construit des ruines pour témoigner de l'impossible.¹

Chapitre IV : L'effondrement numérique – IA et Algorithmes

L'analyse de la sémiotique de l'effondrement doit aujourd'hui intégrer un nouveau venu : l'intelligence artificielle. Si le théâtre de Barker déconstruit l'humanisme par l'excès de

chair et de verbe, le théâtre algorithmique le déconstruit par le vide numérique, la génération procédurale et l'erreur de calcul.

4.1 L'algorithme comme auteur de la ruine : *AI: When a Robot Writes a Play*

Le projet tchèque *AI: When a Robot Writes a Play* (2021) marque un tournant anthropologique. Le texte est généré par un modèle de langage (GPT-2).¹

Sémiotique de l'hallucination et du signe zombie : Le texte généré par l'IA possède une structure étrange. Il imite la syntaxe humaine (la forme) mais échoue souvent dans la cohérence sémantique à long terme (le fond). Ces décrochages, techniquement appelés « hallucinations », sont des ruines cognitives. Le robot tente de construire du sens — un château de cartes sémantiques — qui s'effondre régulièrement.

Pour le spectateur, l'expérience est vertigineuse. Il assiste à la performance d'une machine qui « joue » à être humaine. Le signe théâtral (le mot prononcé) est vidé de son intentionnalité. C'est un « **signe zombie** » : il a l'apparence de la vie, il bouge, il parle, mais il est vide de conscience. Le robot Troy, protagoniste de la pièce, annonce une ère sans humains, matérialisant l'angoisse de l'obsolescence. L'effondrement se situe dans la *mimésis* elle-même : ce n'est plus l'homme qui imite l'action, c'est la machine qui imite le langage de l'homme, mais une imitation trouée, ruinée par l'absence d'âme.¹

4.2 Annie Dorsen et l'Esthétique de l'Entropie : *A Piece of Work*

L'artiste américaine Annie Dorsen explore ce qu'elle appelle le « théâtre algorithmique ». Dans *A Piece of Work* (2013), elle présente un *Hamlet* machine. Dorsen remplace les acteurs par des voix synthétiques et des projections de texte. Le texte sacré de Shakespeare est soumis à des algorithmes (chaînes de Markov, n-grams) qui le décomposent, le réarrangent ou le dissolvent.¹

Le sublime algorithmique et l'entropie : Dorsen met en scène l'entropie de l'information. Le système (le texte de Shakespeare) perd son énergie structurelle et se dissout en bruit (« noise »). Cette approche rejoint la théorie de l'information : l'entropie est la mesure du désordre. Le théâtre de Dorsen rend visible ce désordre. Ce n'est plus la tragédie d'un prince danois, c'est la tragédie du langage lui-même qui ne parvient plus à faire monde.

On peut parler ici d'un « **sublime algorithmique** ». Face à la puissance de calcul, à la vitesse de défilement des données et à l'incommensurabilité mathématique, le spectateur ressent une forme de terreur mêlée d'admiration. Il est confronté à une incommensurabilité mathématique qui remplace l'incommensurabilité divine ou naturelle des romantiques.¹

4.3 Le « Glitch » comme hylographie numérique

Le lien conceptuel entre le théâtre matériel de Barker et le théâtre numérique se trouve dans le concept de « **Glitch** ». Le glitch est une erreur d'affichage ou de lecture de données qui produit une aberration visuelle ou sonore.

Le glitch est l'hylographie du numérique. C'est le moment où le code (la matière invisible du numérique) devient visible par son échec. Un écran qui se fige en mosaïque de pixels colorés, une voix qui bégaie en boucle « stutter », sont des irrptions de la matière technologique dans la représentation.¹ Comme la ruine chez Barker, le glitch « interrompt » la perspective unifiée. Il brise l'illusion de transparence du média. Dans une performance utilisant le glitch, l'effondrement du système n'est pas une erreur à corriger, mais l'événement esthétique principal. C'est la révélation que derrière l'image lisse de notre monde technologique, il y a un chaos de données instables. Le glitch est la ruine post-moderne : non plus une pierre qui tombe, mais un pixel qui meurt.

Conclusion : habiter la ruine

De la pierre massive des châteaux de Howard Barker aux pixels défaillants des dramaturgies algorithmiques, la sémiotique de l'effondrement trace une trajectoire cohérente et radicale. Elle témoigne d'un art qui a renoncé à l'illusion de la totalité, de la réparation et de la permanence. Le théâtre, art de l'éphémère par excellence, devient le lieu privilégié de cette exploration, car contrairement au cinéma ou à la littérature, il meurt chaque soir. Il est en soi une catastrophe répétée.

Ce que nous apprend le Théâtre de la Catastrophe, et ce que confirment les expériences algorithmiques, c'est que l'effondrement n'est pas un néant stérile. C'est un espace de « possibles ». La ruine est un signe ouvert. Elle demande au spectateur un travail actif, archéologique, d'imagination et de reconstruction.

L'hylographie, cette écriture de la matière en décomposition, devient alors la langue commune de notre époque. Qu'elle s'écrive avec du sang, de la boue, du bois mort ou du code binaire corrompu, elle nous raconte la même histoire : celle d'une humanité qui se cherche dans les débris de ses propres constructions, fascinée par la beauté terrible de sa propre finitude. Dans cette perspective, le théâtre ne sert plus à « réparer » le monde — fonction thérapeutique ou politique désormais caduque — mais à nous donner la force de le regarder s'effondrer sans détourner les yeux. C'est là sa fonction éthique ultime : être le miroir brisé où nous pouvons contempler, un instant, notre propre visage en éclats.

Références Intégrées :

1 (Textes sources principaux sur Barker et l'IA)

9 (Critiques de The Castle au Storefront Theatre)

11 (Critiques de Victory au Shaw Festival)

8 (Analyse de Found in the Ground et Wrestling School)

3 (Analyse de Sarah Kane et Blasted)

4 (Théorie de l'archéologie théâtrale, Pearson & Shanks)

24 (Annie Dorsen, A Piece of Work)

23 (THEaiTRE, AI: When a Robot Writes a Play)

7 (Bert O. States, Phénoménologie)

15 (Lyotard, Le Sublime)

21 (Edward Bond, Pièces de guerre)

20 (Heiner Müller, Hamlet-machine)

2 (Patrice Pavis, Sémiologie)

Bibliographie

Ouvrages et Chapitres d'ouvrages

- Barker, H. (1989). *Arguments for a Theatre*. Manchester University Press.
- Barker, H. (1997). *Death, The One and the Art of Theatre*. Routledge.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge. (Original work published 1999).
- Pavis, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin.
- Pearson, M., & Shanks, M. (2001). *Theatre/Archaeology*. Routledge.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre I* (4e éd.). Belin.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*. Belin.

Articles de Périodiques et Thèses

- Gritzner, K. (2014). From Pain, Poetry: Howard Barker's Blok/Eko and the Poetics of Plethoric Theater. *Comparative Drama*, 48(3), 261-276.
- Kipp, L. M. (2012). The Scenographic Sublime: An Analysis of the Scenography of Howard Barker. Aberystwyth University Repository.
- Kipp, L. M. (2016). Between Excess and Subtraction: Scenographic Violence in Howard Barker's *Found in the Ground*. *Sillages critiques*, 21. <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.4830>
- Parker-Starbuck, J. (2015). The Algorithmic Spectator: Watching Annie Dorsen's Work. *The Drama Review*, 59(3), 85-103.

- Rosa, R., Musil, T., Smolík, O., Hrbek, D., & Dušek, O. (2021). THEaiTRE: Artificial Intelligence to Write a Play. AI: When a Robot Writes a Play. https://theaitre.com/theaitre_script.pdf
- Saunders, G. (2002). 'Love me or kill me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester University Press.
- Shanks, M. (2014, January 29). Theory of ruin – hylography. Michael Shanks ~ Archaeologist. <https://mshanks.com/2014/01/29/theory-of-ruin-hylography/>

Critiques et Sources Web

- Chase, A. (2019, October 8). Howard Barker's "Victory" at the Shaw Festival. Theater Talk Buffalo. <https://www.theatertalkbuffalo.com/post/howard-baker-s-victory-at-the-shaw-festival>
- Dorsen, A. (2013). A Piece of Work. Annie Dorsen Official Website. <http://www.anniedorsen.com/showproject.php?id=32>
- Hoile, C. (2015). Review: The Castle. Stage Door. (https://www.stage-door.com/Theatre/2015/Entries/2015/12/2_The_Castle.html)
- Kovacs, T. (2024). A Future in Ruins, Or, How To Make Theater After the End of the World. Deutsches Haus at NYU. <https://as.nyu.edu/research-centers/deutscheshaus/cultural-program/events/spring-2024/-a-future-in-ruins--or--how-to-make-theater-after-the-end-of-the.html>