



DANS LES COINS DE LA TABLE RONDE

SUITE à nos échanges lors de la table ronde du 12 janvier 2024, **Comment construire le récit d'une œuvre immersive**, organisée par l'AADN au Planétarium de Vaulx-en-Velin, j'avais envie de creuser un peu dans les coins, notamment pour préciser certains éléments que j'ai pu évoquer, afin que chacun puisse affiner sa réflexion. Il ne s'agit pas d'une recette pour écrire, mais d'un processus dont chacun peut s'inspirer peu ou prou. Ces étapes méthodologiques sont très personnelles. Elles sont liées à ma formation, mes rencontres, et un peu plus de quarante années d'expérimentation de l'écriture et de la mise en scène pour le théâtre, l'espace public et plus récemment le cinéma.

GENRE

De manière préalable à toute création, le genre d'une œuvre est prédéterminé par son créateur.

Exemple : "J'ai envie de créer une œuvre numérique fulldome, ou un spectacle vivant, etc."

Davantage encore de nos jours, ce genre peut être hybride.

Exemple : "Je vais créer une œuvre numérique fulldome qui intègre une conteuse."

Puis, le développement du projet peut influencer sur cette dimension hybride.

Exemple : "Il est essentiel d'ajouter un musicien live pour donner toute sa mesure à l'interactivité de mon œuvre numérique fulldome avec conteuse."

Le genre peut encore être déterminé par le cadre de sa présentation, en fonction d'un commanditaire ou de l'évolution du projet.

Exemple : En ce qui concerne Urbex 10.3, il s'agissait au départ d'une fiction radiophonique, exclusivement nourrie par un univers sonore : dialogues, mais aussi décors, atmosphères, etc. Quand il a été décidé de présenter l'œuvre sur scène ou dans des bâtiments désaffectés, il a fallu la transformer en spectacle vivant, et donc la réécrire pour pouvoir la développer avec une relation au public et des outils différents. C'est ainsi que la vidéo s'est imposée.*

Quelle qu'en soit l'impulsion initiale, il apparaît que le genre est prédéterminé et oriente tout le travail d'écriture et de mise en œuvre, en raison des outils et des codes de (re)présentation qui y sont liés.

* <https://www.anthropologues.com/portfolio/urbex-10-3/>

TEXTE ET ÉCRITURE

Passer d'une idée à sa mise en œuvre implique un processus de transcription, de traduction, qui assure la transition entre quelque chose qui est de l'ordre de l'impalpable, un jaillissement de l'inconscient, un ressenti situé entre émotion et sensation, vers quelque chose de plus concret qui utilise des symboles pour se matérialiser. J'appelle ce processus "écriture" et ce qui en résulte "texte".

MATIÈRE ET MATÉRIAUX TEXTUELS

Pour cerner ce ressenti initial et l'amener à devenir œuvre concrète, il est essentiel de regrouper des matériaux qui vont permettre de l'approcher. Ces matériaux peuvent être de natures très différentes, mais tous ont pour mission d'éclairer une des facettes du ressenti. Ainsi, on pourra collecter des photos, des écrits, des dessins et peintures, des musiques, des films, voire des objets. Le fil rouge qui relie ces éléments est le ressenti initial : il importe de regarder dans soi et d'écouter si l'élément récolté sonne juste.

NB : L'un des intérêts de cette étape est de sourcer ses emprunts et influences, pour rendre à César ce qui est à César, et trouver sa propre originalité dans un monde où tout a déjà été dit. Quand une réponse nous semble immédiate et évidente, notre bip d'alerte doit s'allumer : il y a fort à parier que quelqu'un l'a eue avant ; c'est là qu'il faut creuser pour trouver qui. Citer ses sources, c'est affirmer sa singularité, ne pas le faire, ou ne pas en avoir conscience, c'est plagier.



ORGANISER LA MATIÈRE

Pour relier les matériaux les uns aux autres, il est important de les organiser en leur trouvant des points communs : ce peut être par nature (musique, visuel, texte, etc), par famille à travers l'émotion qu'ils suscitent (couleur, sonorité, univers, etc), ou autre. On parvient alors à une collection d'ambiances, de moodboards essentiellement visuels et sonores, voire tactiles, gustatifs ou olfactifs dans certains cas.

NB : dans le cadre d'un travail en équipe, même si un moodboard implique toujours une interprétation, cela permet d'avoir une référence commune claire à laquelle se rapporter en cas de divergence à une étape ou une autre du projet.

NAISSANCE DU TEXTE

Les moodboards visuels et sonores sont les prémices du texte, pas encore le texte : en effet, sans explication verbale, il est impossible pour quiconque, hormis le compositeur de cette matière, de savoir ce vers quoi ils mènent : ceci doit-il devenir dessin, musique, film, texte, etc, seul le compositeur initial le sait. C'est à ce moment-là qu'il faut sortir cahier et stylo, ou ouvrir son logiciel de traitement de texte. La mission ? Écrire la légende qui doit accompagner chaque moodboard : préciser de quoi il s'agit, la ligne directrice, à quoi ça sert, une question concernant cet élément, etc. Même si l'on travaille seul, cette étape de verbalisation est essentielle pour ancrer le projet dans le réel.

NB : Dans le cadre d'une recherche de financements pour développer le projet, c'est la juxtaposition des légendes des différents moodboards qui constitue le cœur du texte du dossier de demande d'aide, et les moodboards, la référence visuelle et sonore.



TRIANGLE ŒUVRE, CADRE, PUBLIC

Pour toute création, qu'il s'agisse d'un spectacle vivant ou enregistré, d'une œuvre plastique, etc, se pose la question de la relation triangulaire entre l'œuvre, le cadre ou contexte dans lequel est présentée l'œuvre, et celui qui expérimente l'œuvre (le spectateur). Ainsi, tout créateur d'une œuvre ne peut échapper à cette question du public : à qui je destine mon œuvre et dans quel cadre je la présente. La réponse à ces questions va lui permettre de déterminer les outils dont il a besoin, et, le cas échéant, de l'équipe nécessaire pour les mettre en œuvre.





CADRE OU CONTEXTE DE LA (RE) PRÉSENTATION*

Quand un créateur connaît le genre de son œuvre, et a déterminé le cadre et le public auquel il la destine, il doit déterminer le contexte de la (re)présentation de l'œuvre. Certaines œuvres non hybrides peuvent avoir un contexte de présentation simple.

Exemple : Un musicien peut décider de faire un album qui sera diffusé uniquement sur disque vinyle, un plasticien avoir envie de peindre une œuvre sur toile destinée à être accrochée au mur, etc.

Certaines œuvres hybrides peuvent avoir un contexte de présentation simple.

Exemple : un réalisateur de cinéma regroupe plusieurs genres -musique, photographie, effets spéciaux numériques, acting, etc-, au sein d'une œuvre hybride, -le film-, qui sera présenté dans une salle de cinéma traditionnelle, au sein de laquelle l'expérience du spectateur et le contexte de présentation sont déjà codifiés et prédéterminés : le spectateur sort de la rue, achète sa place à l'entrée, s'assoit dans la salle qui s'obscurcit pendant la projection puis se rallume à l'issue, et il ressort dans la rue.

Cependant, de nombreuses œuvres, notamment celles à caractère hybride, ont besoin d'un contexte complexe et spécifique pour s'exprimer : de nouveaux codes doivent être proposés au public pour que l'œuvre prenne sens. Lorsque ces œuvres hybrides sont proposées dans des lieux traditionnels, le créateur oublie souvent de se poser la question de la pertinence des codes proposés lors de la rencontre avec le spectateur. C'est pourquoi la réflexion proposée par les arts de la rue est intéressante. En effet, par la diversité quasi illimitée des contextes de représentation qu'ils proposent, créer une œuvre pour l'espace public amène le créateur à penser le fond et la forme de son œuvre de manière intimement liée au contexte de la représentation.

Exemple : Imaginons la représentation de L'Anneau du Nibelung de Wagner dans un opéra traditionnel à l'italienne avec fosse d'orchestre. Le lieu détermine la relation du public à l'œuvre, en miroir d'une réalité politique et sociale. En effet, dans un tel cadre, ce qui se passe sur scène est inaccessible au public : une

*fosse sépare les spectateurs de la scène, sur laquelle se déroule des histoires de Dieux. Seuls les nobles et les spectateurs les plus riches et puissants ont accès aux loges latérales qui donnent sur scène, les mêlant quasiment aux personnages du spectacle. Avant même de raconter l'histoire du Nibelung, la relation du public à l'espace raconte sa place dans la société : le pouvoir de nature divine appartient aux nobles et aux plus fortunés. Les pauvres sont les spectateurs admiratifs et soumis d'un monde dont les commandes leur échappent. A contrario, dans Les Pendus, de la Cie Kumulus**, les spectateurs sont sur une place publique. Un espace citoyen qui leur appartient. Lorsque les quatre personnages qui fendent les rangs des spectateurs derrière leur bourreau, sont pendus devant le public, ils sont clairement identifiés en tant que représentants de la foule présente sur la place publique. Le pouvoir politique est invisible physiquement, mais ses décisions et leurs conséquences sont clairement matérialisées dans cet espace citoyen : la place publique. Autant le cadre de la représentation de L'Anneau du Nibelung invite à la soumission, autant celui Des Pendus invite à la sécession. La question du contexte de représentation est donc essentielle à se poser, car il fait sens, souvent de manière inconsciente, même quand il ne s'agit pas d'arts de la rue. Rappelons-nous que l'œuvre naît au départ d'un ressenti, d'une matière qui émerge de l'inconscient vers le conscient, et que c'est cette matière qu'on tente de transmettre au public : prendre conscience de la dimension subliminale de l'œuvre et du cadre de sa présentation, flirter avec l'inconscient du public, voilà des notions qui ont toute leur place dans cette transmission.*

***Je mets le (re) de (re)présentation entre parenthèses, parce que représentation fait immédiatement penser à spectacle vivant, mais le principe d'une œuvre, en général, est de durer dans le temps, ce qui permet de la présenter plusieurs fois, de la re-présenter : qu'il s'agisse de La Joconde, de 2001 Odyssée de l'Espace ou de Roméo et Juliette, l'œuvre survit à son auteur, bien qu'il existe toujours des exceptions, comme les œuvres éphémères par exemple.**

**** Les Pendus : texte Nadège Prugnard, mise en scène Barthélémy Bompard <https://www.kumulus.fr/les-pendus/>**



DÉVELOPPER LE RÉCIT

Comme nous venons de le voir, la question du cadre se pose avant la question du récit, puisque ce dernier a tout intérêt se développer dans un aller-retour avec ce premier. Si l'étape des moodboards est le premier temps d'organisation des matériaux récoltés, une seconde étape est nécessaire, celle qui va donner le sens. Cette notion de sens est à prendre au sens propre : il s'agit d'une sorte de fléchage d'orientation qui permet d'entrer en relation avec l'œuvre, de développer cette relation, puis de la quitter, une ligne directrice, un fil rouge.

Pour développer le récit, il importe d'avoir plusieurs clefs en tête.

1) En premier lieu, un récit est un ordre de lecture : il ne s'agit pas forcément d'un objet textuel. Un tirage au hasard de 3 cartes du tarot est un récit, dans la mesure où on lira l'une des cartes en premier, la suivante en seconde et la dernière à la fin. Si on lit les mêmes cartes dans un ordre différents, il s'agit d'un autre récit, bien que le contenu traité soit le même.

2) En second lieu, il faut distinguer deux axes :

- L'axe syntagmatique, qui représente le déroulement de la relation du spectateur à l'œuvre dans la durée. Une fois l'ordre de lecture déterminé, la lecture elle-même peut prendre 5 minutes (un tableau), 1 heure 15 minutes (un film), 11 heures ("Ma jeunesse exaltée" pièce de théâtre d'Olivier Py, 3 jours (la lecture d'un roman).

- L'axe paradigmatique, qui représente la superposition des différents outils de restitution de l'œuvre : texte narratif, dialogues, musique, visuel, cadre. Un des outils peut être absent à certains moments sur l'axe syntagmatique mais bien présent sur l'axe paradigmatique. A contrario, plusieurs outils peuvent se superposer simultanément et renforcer la perception du spectateur.

Exemple : Dans un film, une musique mélodramatique se superpose à l'image du personnage (personnage qui s'est superposé à l'actrice qui l'interprète), qui pleure parce que son amant la quitte. Le son de ses sanglots peut ajouter une couche supplémentaire. Et s'il pleut,

c'est le comble : le spectateur en conclut qu'elle en a gros sur le paradigme.

3) Dans un troisième temps, il faut savoir que toute action se déroule en trois temps : sa préparation, son déroulement, son issue, le célèbre Jo-Ha-Kyū formalisé par les artistes japonais qui signifie "introduction, développement, conclusion":

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Jo-ha-kyū>

Nous en avons un certain écho avec nos thèse-antithèse-synthèse, ou nos trois actes de base au théâtre (exposition-péripéties-épilogue). On peut être porté à penser que cette constante culturelle provienne d'une observation de la nature.

Exemple : un joueur de tennis s'apprête à frapper dans une balle. Son bras arme le coup en reculant, "Jo", il frappe ensuite la balle, "Ha", la balle est projetée tandis que le bras poursuit sa course mourante avant le prochain coup, "Kyū".

Il en va de même pour toute représentation d'une œuvre.

NB : garder à l'esprit que Jo, se décompose lui-même en Jo-Ha-Kyū, que Ha également, ainsi que Kyū, et ceci à l'infini.

4) Dans un quatrième temps, il faut savoir que le cerveau humain cherche toujours du sens dans la relation entre les choses -c'est instinctif : il en va de la survie de la plupart des animaux. Placez une pièce de monnaie et un gobelet l'un à côté de l'autre : notre imagination va immédiatement imaginer une relation entre les deux. Le gobelet peut masquer la pièce comme pour un tour de bonneteau ou bien le gobelet se tendre pour réclamer l'aumône. Avec trois objets, le nombre de possibilités augmente, et ainsi de suite. Plutôt que de chercher à fabriquer du sens de manière artificielle, il s'agit plutôt de penser en termes de rythme. En effet, notre esprit est davantage maintenu en éveil par la qualité et les variations du rythme que par le contenu (on ne regarderait pas la télé, sinon). En cas de sidération devant la page blanche, des outils comme les cartes des *Stratégies Obliques* de Brian Eno et Peter Schmidt peuvent débloquer la situation.

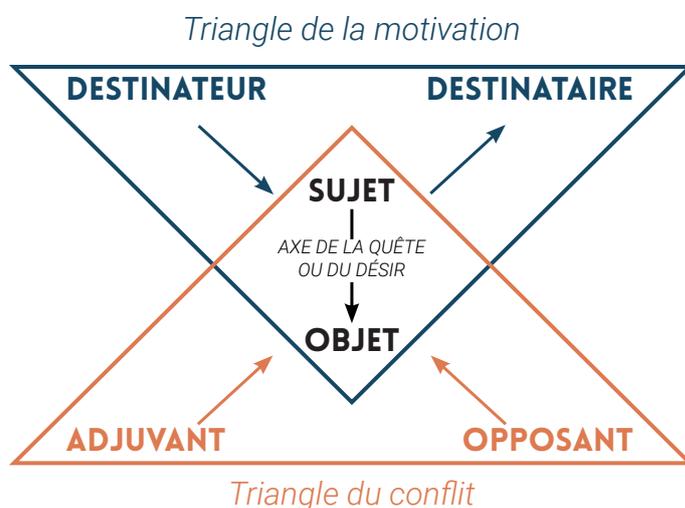
Réflexion à méditer : le contenu d'une œuvre n'est pas son sens mais la matière qui la constitue. Le sens d'une œuvre est sa musicalité, c'est-à-dire ses variations de rythmes et ses contrastes, depuis son commencement jusqu'à sa fin.



DÉVELOPPER LE RÉCIT [SUITE]

C'est inquiétant parce que ça bouleverse tout ce qu'on a appris à l'école. Mais c'est également rassurant, parce que le contenu ne se construit pas à posteriori, mais bien dans le ressenti initial. Le sens, lui, n'est que musique. Côté rythme, le triangle du conflit du schéma actantiel (triangle adjuvant-sujet-opposant), qui gère les accidents, accélérations et ralentissements de l'action, peut être pertinent à utiliser. Côté mode (mineur, majeur) et temporalité (début, milieu, fin), le triangle de la motivation (triangle destinataire-objet-destinateur) de ce même schéma est un outil précieux.

Schéma actantiel revisité par A. Ubersfeld



FINIR SON ŒUVRE

Plusieurs éléments permettent de déterminer la fin du temps de création d'une œuvre :

- La sensation d'être arrivé au bout.

Exemple : "Là, j'en ai franchement marre, j'arrête."

- L'avis éclairé d'un tiers.

Exemple : "Là, j'en ai franchement marre. Si tu ne débranches pas de ton ordi maintenant, je te quitte."

- L'échéance qu'on s'impose ou imposée de l'extérieur.

Exemple : "Il faut que tu termines le montage mardi pour que Vincent puisse commencer la bande-son."

- Le cadre défini au préalable.

Exemple : "Oui John, I want you est un morceau cool, mais faut arrêter maintenant, sinon on n'aura plus de place pour faire le trou au milieu du disque."

- Le budget arrêté par la production.

Exemple : "Non Michael, on ne pourra pas retourner la scène du bombardement, Pearl Harbor est en miettes et je ne mettrai pas un dollar de plus dans ce film."

Plusieurs réponses sont possibles...



À QUOI RESSEMBLE LE "TEXTE" D'UNE ŒUVRE ACHEVÉE

S'il s'agit de musique, le texte d'une œuvre achevée peut prendre la forme de quelques intentions d'improvisation écrites sur une nappe sous forme de suite de mots, voire de petits dessins, d'une partition seule, d'une partition éventuellement enrichie de commentaires d'interprétation dans ses marges, d'un enregistrement numérique, d'un CD, d'un vinyle, d'un concert, d'un concert enregistré, d'un concert enregistré et filmé, etc.

On distingue ainsi plusieurs types de rendus possibles et plusieurs fins suivant sa mission : un compositeur aura achevé son travail à l'issue de l'écriture de la partition, tandis que le chef d'orchestre ne verra l'aboutissement du sien qu'à la fin du concert. Car le concert est lui-même une œuvre, donc l'aboutissement d'une écriture spécifique, donc un texte, différent du texte qu'est la partition, car enrichi des nuances de l'interprétation, de la résonance de la salle, etc. Ces éléments supplémentaires à la simple partition, seront écrits soit en direct lors du concert, soit enregistrés, soit notés en marge de la partition, etc.

J'ai pris l'exemple de la musique car cela semble aller de soi. Or il en est de même pour tout autre type d'œuvre. De la même manière, une mise en scène est une œuvre, alors même que l'écrit théâtral en est déjà une. Cet état de fait est d'ailleurs reconnu par le droit d'auteur, puisqu'un metteur en scène peut tout à fait déclarer comme œuvre originale, la mise en scène de l'Avare, dont le texte est l'œuvre de Molière.

Il faudra même parfois inventer des modalités d'écriture spécifiques pour des œuvres singulières. Comment écrire la danse ? En dansant ? En filmant la danse ? En imaginant une transcription écrite par dessins, signes, symboles, enrichis de commentaires ? Pour des œuvres hybrides, il y a parfois une superposition paradigmatique de plusieurs modalités d'écriture. Ainsi le cinéma ajoute-t-il un storyboard aux dialogues pour que la langue de l'image se superpose aux voix des

personnages, dans le même temps où la première assistante superpose le tableur du plan de tournage, et les habilleuses leur planning de costumes fait de photos et de commentaires, etc, dans la continuité syntagmatique du scénario. Il n'y a pas de méthode unique et imposée : il y a la méthode qui convient à chacun, qui est la plus pratique (et la plus pratique est souvent la plus rapide), la plus performante pour transmettre à autrui, pour créer ensemble. Car créer est souvent pluriel, particulièrement dans les œuvres hybrides.

Ainsi, pour se décomplexer de l'écrit, on peut dire que le "texte" d'une œuvre est une suite de blocs de matière, de briques, qui peut ressembler à une suite de dessins, aux cases d'un tableur Excel, à une bande-son, un montage vidéo, etc, aussi bien qu'à un scénario, ou encore à un assemblage de tous ces éléments. Ce qui est impératif, c'est qu'il faut que cela soit un objet linéaire, c'est-à-dire qui soit destiné à être lu dans la durée. Car l'œuvre impose un rapport au temps dans son approche. Mais pour un tableau, pour Guernica par exemple ? Eh bien, il ne faut pas oublier que le spectateur entre dans le musée, voit l'œuvre puis sort. Il y a bien une inscription dans le temps du parcours du spectateur. Guernica enfermée dans un coffre perd son sens (à part pour un spéculateur). Elle n'a de sens que quand elle est regardée, parce que le public participe au sens donné à l'œuvre. Pour la petite histoire, un jour, les soldats Nazis sont venus dans l'atelier de Picasso. Devant le tableau, ils lui ont demandé si c'était lui qui avait fait Guernica, il leur aurait répondu : "Non, c'est vous." Quod erat demonstrandum.

Subligny, le 17 janvier 2024
NICOLAS SOLOY



NB : toutes les illustrations ont été générées par MidJourney



ANNEXES

LE DIT ET LE NON-DIT

Les œuvres hybrides ont ceci de particulier, que chaque couche artistique peut simultanément nourrir ou non des interactions avec une des autres couches du paradigme. Marquer ou non les connexions entre les couches joue sur la subtilité ou la lourdeur de l'œuvre, et sur la compréhension de l'œuvre par le public.

Exemple : Reprenons l'histoire de notre personnage qui pleure dans un film. La scène décrite précédemment, où toutes les couches du paradigme soulignent la tristesse du personnage (larmes, sanglots, musique, pluie), peut susciter des réactions différentes suivant le contexte et le public qui regarde :

• il s'agit d'une telenovela, et la femme mexicaine qui regarde la série, occupée simultanément par le repassage du linge de sa patronne, pleure de concert avec le personnage ;

• il s'agit d'un film de Woody Allen et le spectateur, habitué à l'humour du réalisateur, est mort de rire tant la scène est lourdingue.

Des moments clefs de compréhension auront ainsi tendance à se développer dans plusieurs couches du paradigme. A contrario, ne jamais évoquer un élément important peut le faire exister fortement en creux, par son absence. Durant cette étape finale où tout est affaire de nuances et de curseur à pousser plus ou moins loin, il est important, de se souvenir de son diapason intérieur qui a donné naissance à tout ce processus : qu'est-ce qui sonne juste pour soi quand on regarde son œuvre.

ET L'IA DANS TOUT CELA

Les IA dont des outils comme les autres. Elles vont sans doute grandement modifier nos méthodes de travail. Mais qui peut aujourd'hui se passer du web, ou de son smartphone ?

Les générateurs d'images comme MidJourney peuvent-être très utiles pour réaliser le point de rencontre des différents éléments d'un moodboard. Concernant MJ qui est la seule IA que j'utilise pour la partie graphique, ne pas oublier de lui demander la description de son œuvre (prompt : /describe) : il cite des sources potentielles ; de même jeter un œil

sur les œuvres dont il s'est inspiré : c'est sur le site de MidJourney qu'on trouve cette dernière info, pas sur Discord.

Quant à ChatGPT et autres générateurs de textes, ils peuvent permettre d'explorer plus efficacement qu'un moteur de recherche, de résumer un long texte complexe. Hélas, ils ne citent pas leurs sources et c'est très dommage : pour s'inspirer de Hugo, il vaut mieux copier Hugo que faire bosser une IA. Je cite un exemple littéraire à dessein, mais pour un illustrateur, il va de soi qu'apprendre à dessiner passe par la copie du style des grands maîtres de la sculpture et de la peinture. De plus, les IA textuelles ont des biais cognitifs importants, des sujets dont elles n'ont pas le droit de traiter, et des sujets qu'elles traitent de manière orientée par leurs programmeurs.

En conclusion, ce sont des outils très intéressants, qu'il est important de maîtriser pour en comprendre les limites* et les exploiter correctement. Par exemple, il ne faut pas oublier que les IA textuelles ont le même aspect monstrueux que les générateurs d'images, même si c'est moins évident de prime abord : quel enfant sain d'esprit dessinerait le cadre d'un vélo emmêlé à la chair de son passager ? De même, quel amateur de poésie donnerait Hugo pour auteur d'un quatrain de Rimbaud (j'ai gaulé ChatGPT en plein mensonge sur ce cas précis). Savez-vous qu'une des épreuves pour devenir conservateur de musée, consiste à étudier quelques cm² d'un tableau ? De ces quelques cm², il faut déduire la date de création, l'artiste, et si possible le titre de l'œuvre. En ce sens, si les IA se mettent à développer une personnalité propre, rien ne ressemblera plus à un texte de Chat-GPT qu'un texte de Chat-GPT, idem pour les tableaux de MidJourney. Ce qui fera la singularité d'une œuvre, c'est la quantité de soi-même qu'on y aura investi. Ce n'est pas pour cela qu'elle nous rendra riche ou célèbre. Mais nous en serons fiers, car elle sera nôtre.

** Se posera inévitablement un jour la question des droits d'auteur. Si Monsanto se la pose pour la question des semences agricoles, ne doutons pas un seul instant que les IA et leurs ayant droits, réclameront un jour tout ou partie des droits d'auteurs qui leur reviennent.*



OUTILS D'ÉCRITURE

Afin de rassembler et de partager les différentes étapes du projet, il existe des outils très pratiques et performants qui autorisent la juxtaposition de matériaux de natures différentes. Je n'ai aucun lien d'intérêt avec ces produits, si ce n'est que j'utilise les deux qui suivent dans mon travail au quotidien avec mes équipes. Il en existe d'autres, mais je suis pour l'instant satisfait de ceux-ci. Les deux sont gratuits, disponibles sur smartphone, tablette et ordinateur.

Miro par exemple est un grand tableau blanc sur lequel on peut regrouper des visuels, des textes, des liens, des commentaires, etc. Très intuitif d'usage et gratuit jusqu'à 3 tableaux.

<https://miro.com/fr/>

Slack est un outil d'échange textuel, connectable à Miro. Il permet de créer plusieurs conversations en fonction des projets, et de conserver la mémoire temporelle des échanges. Beaucoup plus performant que Whatsapp par exemple.

<https://slack.com/intl/fr-fr/>

Intégration Slack dans Miro :

<https://miro.com/fr/integrations/slack/>

De nombreux autres outils numériques sont pratiques pour composer le récit, notamment lors de certaines étapes d'écriture. Ces outils permettent de produire et/ou d'organiser les éléments. Je vous laisse faire les recherches internet nécessaires pour les trouver :

- moteurs de recherche WEB, qui permettent de rechercher des données
- logiciel de traitement de texte, tels que *Word* et consorts.
- logiciels de scénario : il y a le célèbre *FinalDraft*, payant et cher ; j'utilise personnellement *Scrivener*, également payant, mais moins onéreux, et surtout, en français. Des tutos sur Youtube permettent d'appréhender ces outils plus aisément.
- les tableurs sont d'excellents outils. Il en existe des versions spécialisées pour certains métiers, qui peuvent être utiles pour les écritures hybrides (logiciels de dépouillement pour le cinéma), mais la plupart sont payants et chers, ou disponibles seulement sur certains supports. Je me cantonne à ce bon vieux *Excel*.
- les IA génératrices d'images ou de texte peuvent également nourrir la recherche comme on l'a vu précédemment.





RÉFÉRENCES

Si les outils d'écriture sont pléthore, les écrits concernant la structuration des œuvres hybrides. En effet, on distingue deux types d'ouvrages :

- les uns détaillent l'écriture du scénario, tel le célèbre Story de Robert McKee (*Dixit éditions - 1998*). Ils sont davantage destinés au cinéma, et leur approche structuraliste même si pertinente, demeure limitée.
- les autres s'ingénient à décrypter signe et sens au sein d'un texte. Ils sont essentiels comme outils d'analyse mais éloignés de la matière composite d'une œuvre hybride.

Les écrits les plus pertinents qui m'ont accompagnés et m'accompagnent toujours dans mon travail d'écriture sont les essais autour de l'analyse de la représentation théâtrale, œuvre hybride par excellence, car faisant appel à plusieurs médias de façon simultanée : dialogue, mouvement, musique, décor, vidéo, etc. Ils sont hélas composés pour analyser une œuvre existante. Pour les utiliser dans la perspective d'une création hybride, il faut inverser leur sens d'utilisation : au lieu d'en faire des outils de décryptage, il faut les transformer en outils d'enfouissement. Je vous mets les liens qui me semblent les plus essentiels.

LIENS WEB

Drame et récit

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/oeuvredramatique/odintegr.html#od022100>

Schéma actantiel

https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Schéma_actantiel

Au-delà du schéma actantiel

<http://www.signosemio.com/greimas/schema-narratif-canonique.asp>

Sémiotique de la mise en scène

<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1989-v21-n3-etudlitt2238/500875ar.pdf>

Syntagme, paradigme et sémiotique

<https://vu.fr/rIwVe>

Stratégies obliques

<https://www.slate.fr/story/112989/strategies-obliques>

Cartes en version physiques (il existe plusieurs applications payantes ou gratuites pour smartphone)

<https://www.enoshop.co.uk/product/oblique-strategies.html>

OUVRAGES

SCHÉMA ACTANTIEL

- *Version complexe :*

Lire le théâtre II

“l'école du spectateur”

Anne Ubersfeld

Éditions: Belin Sup Lettr 1996

- *Version simplifiée :*

Le schéma narratif et le schéma actantiel :

“Outils pour analyser ou construire une histoire”

Frédéric Buffa

Édition à compte d'auteur

ANALYSE DU SIGNE

Voix et images de la scène

“Pour une sémiologie de la réception”

Patrice Pavis

Éditions : Presses Universitaires de Lille – 1985