

CHAPITRE DE LIVRE :

« Introduction »

Jean-Marc Larrue

dans *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle. Images et sons », 2015, p. 13-23.

Pour citer ce chapitre :

LARRUE, Jean-Marc, « Introduction », dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle. Images et sons », 2015, p. 13-23.

décision, nous avons mené des consultations qui ont donné lieu, très souvent, à des discussions animées et passionnantes avec des collègues et des étudiants, nous avons testé les usages, soupesé les réactions avant d'en arriver à une décision consensuelle. C'est ainsi que nous finalement opté pour les termes « hypermédiateté » et « immédiateté ». Dans ce domaine, plus que dans bien d'autres, il n'y a ni certitude ni solution parfaitement satisfaisante. Nous avons à chaque fois tranché pour ce qui semblait plus logique et plus immédiatement compréhensible à la majorité des personnes consultées.

La liste de celles-ci serait évidemment très longue. Qu'elles trouvent ici l'expression de notre reconnaissance, particulièrement celles qui ont suivi ce projet de publication depuis ses débuts, soit au Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIALT) de l'Université de Montréal, autrefois connu sous l'acronyme CRI (Centre de recherches sur l'intermédiatité), soit au Centre de recherches interuniversitaires sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), également à l'Université de Montréal.

En plus des étudiants et des collègues qui ont pris une part active à nos réflexions épistémologiques, théoriques mais aussi très techniques, nous tenons à exprimer notre gratitude au groupe d'étudiants suivants qui ont pris une part active, parfois pour quelques mois, parfois sur près de trois ans, à la production de cet ouvrage. Certains ont agi comme traducteurs, réviseurs ou relecteurs, d'autres se sont consacrés à la mise en page des textes et à la (lourde) tâche de trouver des équivalences bibliographiques, d'autres enfin se sont occupés des illustrations (aspects techniques et légaux).

Nous remercions très chaleureusement Maude B. Lafrance, Tiphaine Barrailler, Jean-François Boisvenue, Marianne Côté-Beaugard, Cyrielle Dodet, Jeanne Dorelli, Erwan Geffroy, Louise-Josée Gauthier, François Jardon-Gomez, Pascal-Anne Lavallée, Emmanuel Martin-Jean, Jasmine Pisapia, David Raymond-St-Jean, Marc-Alexandre Reinhardt, Élisabeth Routhier, Ariane Roy-Proulx, Lianne Seykora et Alex Tommi-Morin.

Nous remercions également l'équipe de traducteurs d'Editext à Ottawa pour son soutien généreux et continu.

Introduction

Jean-Marc Larrue

Des techniciens du Festival TransAmériques (FTA) de Montréal affirmaient, lors d'un point de presse qui marquait la clôture officielle de l'événement, en juin 2013, que tous les spectacles présentés cette année-là et au cours des six éditions précédentes avaient comporté, d'une façon ou d'une autre, des projections visuelles sur écrans, sur surfaces non conventionnelles, par hologrammes, etc. La chose est plus que vraisemblable. Mais quand on a demandé à ces mêmes techniciens s'ils se souvenaient de la dernière pièce qui avait été présentée sans système de sonorisation, ils sont tombés des nues et, bien sûr, ne savaient pas. En effet, on imagine mal aujourd'hui un « spectacle » théâtral qui ne recourrait pas aux technologies de reproduction du son, c'est-à-dire à des « projections » sonores. Ce qui est aujourd'hui la règle était pourtant l'exception il y a moins d'un demi-siècle. Cette anecdote soulève des questions qui sont au cœur de la réflexion intermédiaire : la place de la technologie et sa « naturalisation », le rôle des dispositifs, l'agentivité des « usagers », les rapports entre médias et médiations, l'institutionnalisation des pratiques médiatiques, etc. C'est à cette réflexion qu'est consacré cet ouvrage, l'un des premiers publiés en français sur le sujet en lien avec le théâtre.

Les études intermédiales sont relativement récentes. Nées en Allemagne, elles ont connu un essor remarquable en Amérique du Nord et se répandent à présent dans le reste du monde. Elles n'ont pas trente ans et la révolution numérique, dont elles sont l'un des effets, a tout juste quelques années de plus. Mais les premiers intermédiatistes n'ont pas tardé à découvrir que la dynamique intermédiaire préexistait au numérique et que cette révolution a plutôt agi comme un révélateur de la réalité qu'ils vivaient, qu'on vivait. La fulgurance des changements produits par le numérique, dont nous sommes les témoins quotidiens, a en effet rendu

apparents des phénomènes qui, sans cette accélération, ne seraient pas observables. Très lents, autrefois imperceptibles – ou très difficilement perceptibles –, ces phénomènes existent depuis très longtemps, ils sont aussi vieux que ces très anciens médias que sont les arts car, d'un point de vue intermédiaire et *stricto sensu*, les arts sont des médias.

Aux slogans insistants de l'industrie des médias qui vantaient au milieu des années 1980 les mérites de ce qu'elle nommait indistinctement « nouveaux médias » et « nouvelles technologies » – appellations reprises, d'ailleurs, dans de nombreuses études scientifiques –, les intermédiaires ont donc opposé le principe de la récurrence, voire de la continuité. Il faut dire, à sa défense, que l'industrie du numérique ne faisait que perpétuer la stratégie publicitaire développée un siècle plus tôt par les technologies de reproduction du son et de l'image. Carolyn Marvin a bien démontré cela dans un essai retentissant intitulé *When Old Technologies Were New. Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*¹, publié en 1988. Elle y rappelle que les « vieilles » technologies, celles nées de la maîtrise de l'électricité, ont aussi, à leur époque, été nouvelles et célébrées comme telles, ce qui soulève évidemment bien des questions sur l'ontologie de la nouveauté. Plus récemment, en 2007, Lisa Gitelman revenait sur le sujet – encore et toujours brûlant d'actualité – avec un autre ouvrage phare, aux échos derridiens : *Always Already New. Media, History and the Data of Culture*². Tout a toujours été déjà nouveau. Bref, s'il y a une chose qui n'est pas nouvelle depuis plus d'un siècle, c'est bien la nouveauté.

L'intermédialité repose sur un principe en apparence simple dont Marshall McLuhan avait eu l'intuition : un média porte en lui les traces de médias antérieurs et les graines de médias à venir. Ce principe est celui que Jay David Bolter et Richard Grusin décrivent attentivement dans leur essai *Remediation. Understanding New Media*³, publié en 2000. Ce qu'ont démontré ces deux auteurs, c'est que la remédiation – « un média c'est ce qui remédie » – ne s'inscrit pas dans une pure successivité, comme le suggérait McLuhan : les médias ne cessent de se livrer entre eux à des transferts selon les modalités les plus variées. La remédiation proposait un premier modèle complexe et très séduisant

1.- On pourrait traduire ce titre ainsi : « Quand les vieilles technologies étaient nouvelles. Réflexions sur la communication électrique à la fin du XIX^e siècle ». L'ouvrage de Marvin n'a pas été traduit. Voir Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New. Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 1988, 269 p.

2.- « Toujours déjà nouveau. Les médias, l'histoire et les données de la culture ». L'ouvrage n'existe qu'en anglais. Voir Lisa Gitelman, *Always Already New. Media, History and the Data of Culture*, Cambridge (Massachusetts)/Londres, MIT Press, 2008, 205 p.

3.- Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2000 [1999], 307 p.

de la dynamique intermédiaire. Mais assez rapidement, des failles sont apparues, d'autres modèles ont vu le jour, parfois complémentaires, parfois contradictoires. La réflexion intermédiaire est aujourd'hui d'une grande richesse et les outils heuristiques et méthodologiques qui en sont découlés permettent d'approcher plus efficacement le monde qui nous entoure, particulièrement celui des arts.

Les théoriciens du théâtre ont tardé à intégrer l'intermédialité à leurs approches analytiques de la scène et de son histoire. À prime abord, cela étonne puisque le théâtre est non seulement un média – comme tous les autres arts (que Lars Elleström range dans la catégorie des « médias qualifiés ») –, c'est un média de médias ou, pour reprendre le concept de Chiel Kattenbelt, c'est un « hypermédia » en ce que, d'une part, il est composé de divers médias, techniques et technologies médiatiques, et d'autre part, il en préserve l'intégrité et ce que, en termes intermédiaires, on appelle l'opacité.

Ce retard des études théâtrales à s'ouvrir à la pensée intermédiaire – par rapport aux études cinématographiques ou médiatiques qui en ont été le berceau – n'est pas anodin, il est révélateur d'une dynamique et de valeurs théâtrales qui se sont précisément construites sous la pression croissante de l'intermédialité mais aussi contre elle, tel que cela se manifeste depuis l'apparition des premières reproductions technologiques du son et de l'image au XIX^e siècle. D'où l'intérêt d'examiner cette période foisonnante, le Long Siècle (1880 à aujourd'hui), qui aura vu le théâtre passer du statut de divertissement majoritaire à celui de pratique minoritaire, tandis que des médias issus des technologies électriques et numériques de reproduction du son et de l'image (le disque, la radio, le cinéma, la télévision, internet) connaissent l'expansion que nous savons.

Cet ouvrage, fruit des travaux d'intermédiaires provenant de huit pays qui, pour la plupart, ont participé à la première grande rencontre internationale consacrée au théâtre et à l'intermédialité tenue à Montréal en 2007⁴, ne prétend pas à l'exhaustivité. Il suggère des pistes et des repères pour mieux comprendre l'intermédialité dans sa nature comme dans sa conjoncture, mieux comprendre aussi l'hypermédia théâtre.

Les dix-huit textes qui composent cet ouvrage ont été organisés en trois parties qui vont de la théorie à l'application, du général au spécifique : « Perspectives théoriques et historiques – Intermédialité et théâtre » ; « La scène intermédiaire et ses approches – Renouveaux conceptuels et nouveaux champs d'analyse » ; « Analyser la (re)présentation intermédiaire – Enjeux et écueils ».

4.- « Intermédialité, théâtralité, (re)-présentation et nouveaux médias », colloque transdisciplinaire international du Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal, tenu du 25 au 29 mai 2007, à l'Université de Montréal (à Montréal) et au Laboratoire LANTISS de l'Université Laval (à Québec).

Partie I : Perspectives théoriques et historiques – Intermédialité et théâtre

Dans l'article qui ouvre cet ouvrage, je propose quelques repères historiques et théoriques qui devraient permettre de mieux saisir quelques-uns des principaux enjeux de l'intermédialité, de mieux comprendre les grandes phases de son évolution et quelques-unes des causes qui ont rendu si difficile sa rencontre avec les études théâtrales. Les concepts clés de remédiation (McLuhan, Bolter et Grusin), d'hypermédialité (Kattenbelt), de culture de la convergence (Jenkins), de transmédialité (Jenkins, Wolf), de média qualifié (Elleström), de présence (Auslander et Phelan) montrent la diversité et l'ampleur des phénomènes intermédiaires mais ils mènent aussi à des questionnements fondamentaux dont celui-ci : qu'est-ce qu'un média ou ce que nous nommons média ? L'idée que les premiers intermédialistes se faisaient du média a éclaté au milieu des années 2000 et cet éclatement est un moment déterminant dans la jeune histoire de l'intermédialité qui se décline en deux temps, celle qui précède l'éclatement, la période médiatique, et celle qui le suit, la période postmédiatique. Cet article rappelle aussi la polysémie du terme intermédialité qui désigne à la fois une approche, un objet et une dynamique.

Si les intermédialistes appellent à une urgente redéfinition du concept de présence – donc à une autre approche théorique de la pratique scénique –, ils insistent, en même temps, sur les rapports étroits et complexes qui lient performativité et intermédialité. Trois des articles qui composent cette partie en traitent spécifiquement.

Les liens de l'intermédialité avec la performance et, plus globalement, avec la performativité sont au cœur de l'article que Ralf Remshardt consacre à la performance médiatisée. Les *Performance Studies* sont, en dépit de leur modernité, assez peu outillées pour rendre compte des performances médiatisées qui se multiplient. Voyant dans la théorie de la performance la métathéorie sur laquelle se fondent depuis plus de vingt ans les études théâtrales (ainsi que celles des arts vivants et des médias), Remshardt suggère que la crise actuelle que vit ce champ est liée à la pensée anthropologique qui animait ses fondateurs. Or, soutient-il, le posthumain n'est pas un non humain et la performance médiatisée pourrait bien, paradoxalement, renvoyer à ce qu'il y a de plus humain. Par ailleurs, notant les rapports complexes de la théorie et de la pratique à l'époque des néo-avant-gardes, il avance le concept de « machine-théorie » – une pratique médiatique (ou artistique) dont l'objet serait sa théorisation – pour expliquer la situation qui prévaut actuellement dans le champ des arts intermédiaires.

Mais le développement de la pensée intermédiaire, si fulgurant qu'il soit, exige retenue et constante autocritique. Sans donner dans l'intermédiocriticisme,

ou justement pour éviter de fournir des arguments à ceux qui ne voient encore dans l'intermédialité qu'un effet de mode, Robin Nelson appelle à la prudence. Ce critique brechtien s'étonne et s'inquiète du fait que Bertolt Brecht soit l'un des auteurs les plus abondamment cités dans le champ des études intermédiaires, comme si la scène intermédiaire était la concrétisation de son projet de réforme radicale. Or, prévient Nelson, rien n'indique que Brecht serait de cet avis. Quant à l'effet « radical » de la performance intermédiaire, il n'a encore été ni mesuré ni même démontré. Partant de là, Nelson pose deux questions fondamentales pour la réflexion intermédiaire. Le théâtre intermédiaire produit-il des impacts, des effets, déclenche-t-il des affects d'une façon qui lui soit propre ? Autrement dit, parvient-il à faire ce que d'autres pratiques ne font pas ou ne peuvent pas faire ? Aussi, peut-on dire, à partir d'une grille brechtienne, que le théâtre intermédiaire est, par sa nature même, une pratique radicale et, si oui, comment définir le radicalisme intermédiaire ? Il n'y a évidemment pas de réponse simple à ces deux questions, mais leur examen permet de mieux cerner les enjeux de la pratique intermédiaire et de déjouer les pièges d'un discours idéologique qui tenterait de la récupérer et de la réduire.

Chiel Kattenbelt, à qui l'on doit le concept nodal d'hypermédia théâtral, poursuit ici sa réflexion à propos de l'intermédialité (comprise comme la manière dont interagissent les médias) et la « poussée performative » qui affecte l'ensemble des sociétés modernes. Selon Kattenbelt, on aurait tort d'interpréter la médiatisation croissante de notre monde comme une stratégie visant à rendre visible sa « performance », cette médiatisation, insiste-t-il, est, elle-même, la performance du monde. Une action performative, rappelle Kattenbelt, est une action qui crée ce qu'elle présente et on comprend que le théâtre, en tant qu'hypermédia, offre une scène de premier ordre pour l'analyse de cette réalité. Kattenbelt en vient ainsi à conclure que l'intermédialité est non seulement une forme de performativité, elle en est même la forme la plus radicale (dans le domaine des arts). Et cette caractéristique de l'intermédialité en révèle aussi tout le potentiel critique.

Soulignant les écueils qui menacent le développement de la pensée intermédiaire, Kati Röttger rappelle que beaucoup d'observateurs continuent d'assimiler l'intermédialité à une pragmatique de l'analyse, comme si l'approche intermédiaire se limitait à l'ajout de quelques accessoires et de nouvelles notions au coffre à outils des analystes de la (re)présentation⁵, accessoires et notions qui leur assureraient d'aborder avec moins d'appréhension la scène actuelle où foisonnent les technologies de l'image et du son selon des modalités sans cesse réinventées. Mais l'intermédialité a des implications beaucoup plus profondes et l'approche intermédiaire embrasse bien plus large. Évoquant Patrice Pavis, qui soulignait les enjeux

5. – Voir l'article de Kati Röttger, *infra*, p. 117.

esthétiques de toute dynamique intermédiaire et de ses répercussions autant sur les médias eux-mêmes que sur leurs usagers, Röttger analyse quelques enjeux clés de l'intermédialité dans une perspective phénoménologique. Elle défend ainsi la nécessité de tenir compte, dans l'analyse du spectacle, de l'ensemble des relations entre les médias convoqués et entre les phénomènes rendus manifestes à travers ces médias.

Cette première partie de l'ouvrage se termine par l'examen de ce qui pourrait bien marquer, historiquement, le début de la pensée intermédiaire. Se penchant sur la fusion qui s'est opérée au cours des années soixante aux États-Unis entre l'art minimal et la danse postmoderne – en particulier les célèbres *Columns* que Robert Morris met en scène avec la chorégraphe Simone Forti –, Katia Arfara se penche sur le violent débat suscité par Michael Fried dans son attaque contre la « théâtralité » grandissante qu'il observait au sein des arts visuels. Défenseur, comme Clement Greenberg, d'une vision minimaliste de l'art (visuel), Fried entendait préserver le cloisonnement des arts – et leur « essence » propre –, il voyait la « théâtralisation » (qui est une forme de remédiation) comme une contamination et un déclin. Cette condamnation de la théâtralité, souligne Arfara, doit être comprise comme une des dernières manifestations marquantes de l'approche « puriste » et essentialiste de la critique moderniste – qui prônait l'autosuffisance de l'œuvre d'art (visuelle) et le maintien d'une « hiérarchie des genres picturaux sur la base de valeurs solides » qui en assuraient la distinction. Or, ce décroissement des pratiques artistiques est précisément l'une des marques et l'un des effets de la dynamique intermédiaire.

Partie 2 : La scène intermédiaire et ses approches – Renouveaux conceptuels et nouveaux champs d'analyse

L'intermédialité et l'interartialité de la scène contemporaine imposent de nouvelles approches du spectacle vivant. L'effet des transferts médiatiques – les phénomènes d'adaptation et de transformation du texte, le recours à des technologies relevant traditionnellement d'autres médias, les métamorphoses du dispositif spectaculaire, la transmédialité – porte sur toutes les dimensions de l'expérience théâtrale, des processus de la création du spectacle au renouvellement de l'écriture scénique, de la mutation des fonctions des agents (les créateurs comme les récepteurs) à de nouvelles configurations du temps et de l'espace. C'est à ces questions qu'est consacrée la seconde partie de cet ouvrage. Les auteurs qui y participent ont en commun de recourir à de nouveaux outils conceptuels, créés ou venus d'ailleurs, dont ils tentent une application pratique.

Se fondant sur deux modèles d'analyse intermédiaire inspirés respectivement du concept d'hypermédia de Chiel Kattenbelt et de la théorie de l'effet de Peter

Boenisch⁶, Robin Nelson se pose la question de l'« effet intermédiaire ». Il se demande ce qui se produit lorsque « l'utilisateur » (expérimentateur-spectateur) doit combler les écarts existant entre les médias et entre les significations multiples qui lui sont offertes ou qu'il crée de lui-même. L'application est menée à partir de deux spectacles intermédiaires, *Roman Tragedies (Les tragédies romaines)* du metteur en scène Ivo van Hove, par le Toneelgroep d'Amsterdam, et *Virtuoso (working title)* de la compagnie Proto-type Theater de Manchester. Le premier a été créé en 2007, le second en 2009.

Benjamin, Derrida et Deleuze sont régulièrement invoqués dans les débats sur la présence et sur l'immédiateté, sur la répétition et la reproductibilité de et dans l'événement scénique. L'absence et la différence confèrent sa dimension spectrale au spectacle intermédiaire. *Hier ist der Apparat*, que le vidéaste américain Chris Kondek crée en 2006 à partir de la pièce *Vol au-dessus de l'océan* de Bertolt Brecht – pièce qui est elle-même une adaptation d'une création antérieure de Brecht –, permet à Johan Callens d'éprouver le concept de théâtralité – la théâtralité comme média – que défend Samuel Weber dans son essai majeur *Theatricality As Medium*. La caractéristique dominante de la théâtralité est, dans la perspective de Weber, sa dimension spectrale. Il faut donc comprendre la scène comme l'espace de la « citabilité » où la citation agit à la fois comme répétition et comme (dis)location – au double sens de rupture du lieu et de déplacement. La question de l'espace et de la présence est évidemment cruciale dans cette réflexion que Callens mène en évoquant deux autres spectacles, *MedEia* de Dood Paard et *L.S.D. (...Just the High Points...)* du Wooster Group.

Le Wooster Group est l'une des compagnies qui, à ce jour, a exploré avec le plus d'attention et de constance les liens entre performativité et intermédialité, et ce sont ces liens que Serap Erincin examine dans le spectacle *Hamlet* que le groupe a créé en 2007. Rappelant comment les performeurs du groupe créaient et interprétaient leurs « partitions » – en interagissant avec les écrans installés autour d'eux et à l'aide de dispositifs individuels intra-auriculaires –, Erincin propose un nouveau concept, celui de « reperformabilité » qui permet d'aborder autrement la question de la répétition et de l'émergence lors de la performance *live*. Elle montre comment la technologie électronique à laquelle recourt le Wooster Group pendant le processus de création et pendant les spectacles produit une présence nouvelle et un lien organique inédit entre le performeur et le spectateur.

La question de la présence et de la coprésence traverse la plupart des articles qui composent cet ouvrage. Clarisse Bardiot l'envisage ici à partir de la scène du théâtre virtuel. La scénographie des théâtres virtuels, quelle qu'en soit la forme,

6. – L'intermédialité serait un effet de la performance créé dans la perception des spectateurs. Voir l'article de Robin Nelson, *infra*, p. 151.

recourt toujours à une interface dont la fonction est d'assurer l'homogénéité du lieu de la performance et d'organiser le rapport entre ce que, dans le théâtre traditionnel, on nomme acteur et spectateur, scène et salle. Quel est l'effet de ces interfaces et comment assurent-elles une présence / coprésence ? Pour répondre à ces questions, Bardiot examine trois grands types d'interfaces utilisées dans le théâtre virtuel, l'image, le plateau et le réseau. Elle définit, à partir de ce cadre, trois catégories de scènes et de présences / coprésences : les images-scènes, les scènes augmentées et les télécènes.

Rappelant que les premiers travaux intermédiaux ont surtout consisté à dresser l'inventaire des diverses technologies numériques utilisées sur la scène théâtrale, Sigrid Merx témoigne d'une tendance de plus en plus marquée chez les intermédiaux, qui consiste à définir des modèles théoriques généraux (inspirés des champs les plus divers). La priorité est, en effet, affirme-t-elle, d'élaborer de nouveaux cadres conceptuels qui permettent de mieux appréhender la complexité de la dynamique intermédiaire en particulier en ce qui concerne le traitement du temps, de l'espace et de la présence. S'appuyant sur le concept d'image-cristal que Deleuze développe dans ses réflexions sur le cinéma, Merx propose quelques hypothèses susceptibles de clarifier certains aspects du spectacle vivant : le présent serait, en quelque sorte, l'image actuelle alors que son passé – qui, dans une perspective deleuzienne, lui est simultanée – serait l'image virtuelle, l'image du miroir. Merx applique ce principe aux images numériques projetées lors des spectacles vivants.

Les nouvelles technologies ne font pas que remplacer les anciennes, s'ajouter à elles ou en renforcer l'efficacité, elles peuvent radicalement changer certaines des habitudes les plus profondément ancrées de la pratique théâtrale. Les bouleversements en cours concernent aussi la performance des acteurs qui ont à négocier avec un environnement technologique qui est non seulement de plus en plus lourd mais qui multiplie les médiatisations de leur jeu. C'est à cet aspect encore peu étudié que Sophie Proust s'intéresse depuis quelques années et c'est par cet examen du travail des acteurs et avec les acteurs dans un environnement créatif intermédiaire que nous concluons cette deuxième partie du livre. Assistante à la mise en scène sur plusieurs spectacles du metteur en scène québécois Denis Marleau, Proust rend ici compte du processus de création des *Aveugles* de Maeterlinck, spectacle créé en 2002 qui connaît encore un remarquable succès. Cette incursion dans la génétique du spectacle est d'une grande richesse d'autant que, comme on le sait, Marleau avait décidé qu'un comédien et une comédienne devaient se partager tous les rôles de ce drame dans la représentation duquel ils ne paraissent que par le biais de projections audiovisuelles sur des masques fixes disposés dans un cadre noir. L'article nous situe au cœur de la création intermédiaire et de ses exigences sur le jeu.

Partie 3 : Analyser la (re)présentation intermédiaire – Enjeux et écueils

Dans la dernière partie de ce livre, nous rassemblons des analyses de spectacles et d'expérimentations qui comportent une forte présence technologique et qui proposent des modèles d'interaction inédits entre les diverses composantes et les divers agents du spectacle intermédiaire.

Les études théâtrales, on le sait, ont longtemps négligé la dimension sonore de la représentation et c'est à une véritable entreprise d'exhumation de cette réalité occultée que nous assistons depuis la fin des années 2000. L'article, que Michael Darroch consacre à l'actrice et dramaturge québécoise Marie Brassard, lui permet de souligner le statut paradoxal du son dans la pratique et la réflexion théâtrales depuis les Grecs. Cette synthèse attentive se termine par une analyse du traitement de la voix dans les spectacles solos de Marie Brassard, en particulier *Jimmy, créature de rêve*. À travers le traitement numérique de la voix, Marie Brassard fait de la vocalité le signifiant majeur du spectacle qui permet, au-delà du passage d'une identité à l'autre, celui d'un genre à l'autre, d'une médialité à l'autre.

C'est à la question de la présence dans son rapport à la médiation que réfléchit Marie-Christine Lesage dans un article qui se concentre sur la part qu'y joue le spectateur. Rappelant que, d'un point de vue intermédiaire, la présence est toujours un effet, qu'elle est le fruit de la performativité de ses médiations, Lesage insiste non seulement sur la nécessité de bien analyser les médias qui, sur scène, participent à l'émergence de cet effet mais aussi sur le rôle que jouent les spectateurs dans ce qui est, nécessairement, une coproduction. Quels sens les médias sollicitent-ils chez le spectateur, comment les médiations parviennent-elles à se faire transparentes, à « se faire oublier », et comment amener le spectateur à faire l'expérience de sa propre perception ? Lesage aborde ces questions à partir de l'analyse du traitement du son dans *Les aveugles* de Denis Marleau et *Stifters Dinge* du compositeur et metteur en scène Heiner Goebbels.

S'appuyant sur un vaste mouvement qui, en Allemagne, trouve des échos dans les œuvres théoriques de Hans-Thies Lehmann et Erika Fischer-Lichte, Birgit Wiens oppose à la pensée postmoderne, dont elle dénonce la vision réductrice de la présence – ramenée à un jeu de signes –, une conception transcendante du spectacle intermédiaire. Les pratiques performatives ne doivent plus être envisagées (que) comme des systèmes sémiotiques mais comme des espaces de potentialités, des lieux de questionnements, de mémoire, de révélations et de surgissements qui ouvrent le spectateur à des expériences nouvelles, introuvables ailleurs que dans ce type particulier de théâtre où, en quelque sorte, la spiritualité est le spectacle. Cette réflexion renvoie à la place et à la nature de l'image sur scène – image

entendue au sens des *Visual Studies* – et appelle à l'urgence d'une dramaturgie iconique qui rendrait mieux compte de la richesse de la scène intermédiaire.

Charlotte Bomy retrace avec attention la genèse du spectacle *Forever Young* que Frank Castorf a créé à la Volksbühne de Berlin en 2003. Elle se penche tout d'abord sur le processus de déconstruction du matériau textuel qui fonde le travail du metteur en scène, déconstruction qui repose sur une lecture très sensible du texte de départ, en l'occurrence la pièce *Sweet Bird of Youth – Doux oiseau de jeunesse* – que Tennessee Williams rédigea en 1950. Bomy montre ensuite comment le texte – ou ce qu'il en reste – est « remixé » par associations d'idées, avec d'autres textes, des films, des thèmes musicaux ou sonores liés à l'histoire de l'Allemagne. Elle insiste particulièrement sur le rôle que joue la vidéo *live* dans cette démarche créatrice singulière et dans le spectacle qui en résulte, avec tous les effets de brouillage que cela provoque.

Si l'usage des projections visuelles dans les spectacles de théâtre s'est banalisé au cours des quinze dernières années, il n'en va pas de même des expériences intégratives qui ont mené à une véritable fusion de la scène et de l'image projetée. C'est sur ce type d'expérience – qu'il a lui-même dirigée avec une troupe autrichienne – que Russell Fewster se penche dans un article consacré à une adaptation d'une des pièces fétiches du dramaturge japonais Takeshi Kawamura. *The Lost Babylon* est, à l'origine, une puissante métaphore sur le déclin économique du Japon des années 1990 et sur le bouleversement des hiérarchies sociales qu'il a provoqué. Pour rendre la violence de l'œuvre, Fewster conçoit sa mise en scène à partir d'un jeu vidéo dont les personnages sont les acteurs sur scène. Dans son article, il traite en détail des problèmes techniques auxquels les acteurs, techniciens, concepteurs ont été confrontés et les questions théoriques, dont celles de la présence et de la médiation, que ce type de travail soulève.

Les expériences radicales que sont *Les aveugles* de Denis Marleau et *The Lost Babylon* de Russell Fewster se déroulaient dans une salle unique et en présence des spectateurs. La compagnie Avatar *Body Collision*, dont les membres sont dispersés géographiquement (en Finlande, au Royaume-Uni et en Nouvelle-Zélande), crée des cyberperformances dont Helen Varley Jamieson rend compte dans un article qui met en évidence les liens entre brouillage spatial et brouillage des fonctions lors de performances en ligne et en temps réel. Si, de l'aveu même de ses membres, certaines expériences de la compagnie ont tourné à l'échec, cette série de performances enrichit grandement notre compréhension des phénomènes qui se produisent dans les processus de médiation. En particulier, elles en révèlent la dimension sociomédiale par l'importance à accorder à la maîtrise des protocoles par les usagers, à leur littéracie médiatique.

Julie Wilson-Bokowiec et Mark Bokowiec sont des chercheurs-créateurs dont la réflexion théorique et le travail créatif portent sur la voix du performeur. C'est sur leur expérience intermédiaire que nous concluons cette dernière partie et l'ensemble de cet ouvrage. Julie Wilson-Bokowiec et Mark Bokowiec centrent leur pratique et leurs recherches sur le corps posthumain en scène. Qu'advient-il de ce corps quand il devient lui-même technologique grâce à des prothèses et à des implants de plus en plus puissants et sensibles, grâce aux systèmes de traitement et de transmission de données auxquels on le branche ? Les deux chercheurs rendent compte d'une exploration menée sur plusieurs années à l'aide du *Bodycoder System*, un système sophistiqué de capteurs qui transforment la voix de la performeuse – Julie Wilson-Bokowiec – au cours de la performance. L'originalité et l'intérêt de l'expérience reposent sur l'osmose du corps et de la technologie à un point rarement atteint sur nos scènes et qui, précisément, révèle, grâce à cette technologie, une voix qui existe, réelle et bouleversante, une voix oubliée, « suicidée » comme dirait Artaud. C'est d'ailleurs à Artaud qu'ils ont dédié leur travail intitulé *The Suicided Voice*.

Il nous est apparu judicieux de terminer cet ouvrage par cette exploration d'une fusion exemplaire du corps et de la technologie dont l'intensité de la présence est indéniable.