

« Le tableau vivant » ou sur l'intermédialité au théâtre

DOI 10.46522/S.2021.01.18

Sorin CRIȘAN

Professeur des universités, HDR, DHC

Président de l'Université des Arts de Tîrgu-Mures, Roumanie

Directeur de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine de Cluj-Napoca

si_crisan@yahoo.com

Abstract: "The Living Painting" or on Intermediality in the Theater

Intermediality, as an act which is necessarily an extension of what we might call inter-arts, makes theatre reconfigure not only its status, but also its structural elements. Thus, the presence becomes a theme which is impossible to be avoided in the analytical approach of theatre. It is the presence that is led in the direction of integrating the multiple meanings of those media that are on the same level as the dedicated theater art. Our study will try to point out some elements that make intermediality transform the theatrical into a "composition" with paradoxical meanings and significances.

Key words: *theatre; postdramatic; intermediality; presence; alterity.*

Notion très souvent abordée dans de nombreuses études et recherches actuelles, l'intermédialité, présente depuis l'invention de l'alphabet (Kerckove 1981, 13), a de profondes racines historiques. Par sa manière de mettre en évidence les liens existants entre les arts, l'intermédialité devient un élément favori de la poétique de la Renaissance et, au cours des années 1990, s'inscrit dans les préoccupations constantes des exégèses culturelles et philosophiques. Cependant, si la plupart des arts ont bénéficié, du point de vue de l'intermédialité, de recherches soutenues, le théâtre est resté à la traîne, tout simplement à cause d'un syncrétisme des arts, un syncrétisme que les spectateurs ont considéré, inconsciemment, comme une condition et une fonction implicite de la représentation scénique. D'autre part, l'immixtion de plus en plus agressive des



nouvelles technologies – à l'intérieur d'un art qui a toujours fièrement revendiqué la force de la relation non médiée, naturelle, entre les spectateurs et les comédiens – est à l'origine de courants et de contre-courants d'opinions des plus radicaux.

Le corps – présence et utopie

Étant associés à une « mécanique » de la scène ou étant même subordonnés à cette évolution culturelle, le corps de l'acteur et sa voix ont alors fait entendre les notions de *présence* et de *présentification* à travers une grille de compréhension toute particulière ; et il semble que parmi les principaux éléments ainsi affectés se trouve l'imitation, considérée comme inutile dans le théâtre postdramatique. Il est curieux que *la présence* soit devenue visible (c'est-à-dire qu'elle ait commencé à être prise en compte, réfléchie, pensée) seulement lorsque l'intégrité et les valeurs consacrées de la représentation furent menacées, lorsque les nouveaux médias commencèrent d'occuper le premier plan des spectacles, en exigeant, parfois avec un excès de zèle, leur droit à une existence propre :

Dans le langage théâtral, *la présence* fait généralement référence soit à une relation entre l'acteur et le public – l'acteur comme manifestation devant un public – soit, plus précisément, à l'attractivité psychophysique que l'acteur exerce sur le public, un concept lié au *charisme*. Les concepts de présence sont fondés sur les notions de représentation de l'acteur ; la présence de l'acteur est souvent perçue comme dérivant de l'incorporation ou même de la prise de possession du personnage défini dans le texte dramatique, de la (re)présentation de soi, tout en négociant avec son personnage, ou, dans la ligne artaudienne, grotowskienne, beckettienne de la pensée, des impulsions psychiques archétypales, accessibles par la physicalité de l'acteur.

Auslander 1993, 37 (notre traduction)

Étant hétérogène, l'espace théâtral est contraint, lorsque l'on adopte un discours ontologique (explicite ou pas), de supporter les transformations des caractéristiques scéniques, de la mise en scène, de la représentation, dans son ensemble. La relation entre l'espace théâtral et l'espace quotidien met en évidence *l'hétérotopie* de la représentation, même si parfois le paradigme semble être délibérément violé (dans la perspective d'une homotopie rétractile). Le concept d'hétérotopie a été consacré par Michel Foucault, dans une conférence célèbre, *Des espaces autres* (1967) :

L'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui normalement devraient être incompatibles. Le théâtre qui est une hétérotopie fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers.

Foucault 1994, 75-76

A travers l'hétérotopie, Foucault a permis de penser concrètement, dans l'espace, les différentes formes d'utopies ainsi que la fiction. De cette manière, il a offert au théâtre



un moyen de préserver ses données essentielles, doublement reflétées, réelles et imaginaires, déterritorialisées¹, retirées de la forme originelle de l'art. En outre, nous pouvons dire qu'à présent, grâce au renforcement de sa structure hétérotopique, le théâtre peut prétendre à l'activation des signes dispersés ou abandonnés en marge de la réalité, au début du XXI^e siècle – lieu où on aurait pu rencontrer, à peine consolés, les proscrits, les bouffons, les mélancoliques et, bien souvent, les artistes d'avant-garde.

La création théâtrale ouvre également la voie à un exercice philosophique et se place en dehors de la pensée pure, intellectuelle, par une représentation sensible, palpable, immédiate. La scène nous invite – chacun d'entre nous qui sommes *au milieu* ou seulement *à côté* de l'espace de jeu (le lieu des acteurs, des spectateurs, des machinistes, etc.) – à élargir le champ de nos préoccupations les plus profondes et à rendre visibles à la fois notre propre nature humaine et la dimension invisible ou dissimulée du soi, soit par l'identification avec le personnage (avec l'autre), soit par « l'effet de distanciation » brechtienne. Ainsi, par le théâtre, la philosophie peut trouver l'occasion de représenter (ou de concrétiser) tout ce qu'elle imagine, mais aussi tout ce qui pourrait sembler irrationnel par rapport aux normes du quotidien. C'est le moment où l'on élimine les sentiments refoulés, où l'on dissipe les nuages de nos options insupportables, inavouées, interdites, bref, où l'on peut affirmer son besoin de liberté absolue.

Nous pouvons mettre en lumière un paradigme complexe où le théâtre – dans sa forme initiale, *ab origine* – connaît une transformation radicale. Ainsi, la représentation scénique apparaît comme une « texture » multimédiale, où le corps de l'acteur et sa voix « vivante » sont – avec *les présences* imaginaires et sonores produites par des moyens mécaniques, électriques, digitaux etc. – de simples composants d'un système hétérogène. Par conséquent, le *media*² *du corps* – la perception de celui-ci, l'interprétation qu'il exige – se présente déformé par rapport aux *médias*. La production scénique – ou, mieux, la performance du théâtre – confirme l'intermédialité comme relation (mutuellement bénéfique) entre signifiants de natures très diverses. Nous pouvons affirmer d'emblée que le spectacle se manifeste par des *signifiants relationnels* ou *intermédiaux*. Ceux-ci visent surtout le dialogue, le geste, le son (de la parole, de la musique, etc.), mais aussi l'image dans son ensemble, ou, en d'autres termes, la composition scénique. Tout comme le procédé du *théâtre dans le théâtre* qui fonctionne par l'autoréférentialité de l'événement scénique, le tableau dans le théâtre met en jeu la paraphrase et la remédialisation (Cf. Borter et Grusin 1996, 338, 346-347), c'est-à-dire

¹ J'utilise le concept de « déterritorialisation » dans le sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Édipe* – c'est-à-dire, comme *décontextualisation*. Nous pouvons faire appel au sens du concept « corps-sans-organes » décrit dans l'ouvrage *Mille Plateaux*. À la fois verbe et mouvement, le théâtre emprunte « le flux » de l'écriture : « Le désir n'ose plus désirer, devenu désir du désir, désir du désir du despote. La bouche ne parle plus, elle boit la lettre. L'œil ne voit plus, il lit. Le corps ne se laisse plus graver comme la terre, mais se prosterne devant les gravures du despote, l'outre-terre, le nouveau corps plein » (Deleuze et Guattari 1972, 244).

² Nous utilisons le terme latin *media* pour indiquer l'espace qui est à l'origine de la représentation.



le glissement du spectacle vers d'autres arts – des arts qu'il agglutine, qu'il encapsule et qu'il transforme en hybrides. Finalement, le spectacle de théâtre – par une « défaite » qu'il manifeste comme un « triomphe » – apparaît comme une construction différenciée, multi-médiale, avec des tensions jamais compensées. Le meilleur exemple en est la représentation postdramatique où, pour reprendre le concept de Hans-Thies Lehman, nous parlerons d'un « champ interstitiel ». Nous pouvons ainsi dire que :

Le momentané, la simultanéité, le 'une fois seulement' constituent des expériences du temps dans un art qui ne se limite plus à présenter le résultat fini d'un acte de création (qui, lui, ne se présente pas) mais valorise plutôt le processus-temps dans la constitution d'images en tant que procédé 'théâtral' : le rôle du spectateur n'est plus la reconstruction, la re-création et la patiente reproduction de l'image fixée, mais la mobilisation de sa propre faculté à réagir et à expérimenter pour réaliser la participation au processus qui lui est offerte.

Lehman 2002, 217

« L'illumination intérieure » du corps

Cela engendre apparemment un « effet de visière » (Derrida 1993, 27) – auquel fait appel Jacques Derrida, par la métaphore du masque de loup à l'époque des bals – dont jouissait autrefois le spectateur du théâtre à l'italienne. Le spectateur se cache du monde et donne naissance, sur sa scène intérieure, à un « suppléant métonymique », à un « simulacre » ou à un « fantasme ». Après le lever du rideau, le spectateur, invisible pour tous, délègue ses propres sentiments inavoués, les met « en scène » à l'intérieur de lui-même, les évoque en sourdine, les incite à lutter avec lui et avec les autres. En définitive, il les soumet à une métamorphose, afin de préparer une autre existence, augmentée, parfois anoblie, parfois déclassée. Craignant de prendre le visage d'un Léviathan (comme celui décrit par Thomas Hobbes) ou n'étant pas conscient d'une telle métamorphose, le spectateur prend les traits de l'homme souverain de Derrida :

L'homme, qui est la plus éminente création vivante de Dieu, l'art de l'homme qui est la plus excellente réplique de l'art de Dieu, l'art de ce vivant qu'est l'homme imite l'art de Dieu, mais, faute de pouvoir *créer*, il *fabrique* et faute de pouvoir engendrer un animal naturel, il fabrique techniquement, prothétiquement, un animal artificiel.

Derrida 2004, 135

En d'autres termes, par le biais de l'acteur, de la scène et des accessoires sur lesquels tombe le regard du spectateur, la représentation devient vivante et, ainsi, un artefact signifiant est mis « en jeu ». De nos jours, en se rapprochant inconsciemment du théâtre postdramatique, le spectateur se rapproche de l'espace de jeu. Cela intervient quand ses raisonnements sont insuffisants, quand les prémisses manquent et quand le passé ne peut pas offrir de considérations pertinentes. Pour lui, la création qu'il rencontre sur la scène – et par laquelle il dévoile son être, dépourvu de l'artificialité quotidienne – représente *le supplément* de Derrida. Sans que celui-ci



puisse corriger les détails de son existence, *le supplément* représente quelque chose qui s'ajoute à sa vie, dans la mesure où l'on peut découvrir l'origine de l'imagination ou du fantasme et, à la fin, l'origine de l'être :

Il s'agit donc d'un supplément originaire, si cette expression absurde peut être risquée, tout irrecevable qu'elle est dans une logique classique. Supplément d'origine plutôt: qui supplée l'origine défaillante et qui pourtant n'est pas dérivé ; ce supplément est, comme on dit d'une pièce, d'origine.

Derrida 1967a, 442

Avant les expériences cognitives (à savoir avant la *noétique* ou, chez Kant, avant « l'appréhension intellectuelle »), le corps a assumé le rôle de « penseur du monde », le monde dans lequel il vit, mais aussi le monde des autres. En occupant une position centrale dans le spectacle, le corps de l'acteur a glissé du *naturel* à l'*artificiel*, sans abandonner les données de la vitalité organique et en s'appropriant celles d'une kinesthésie subjective. Ainsi, le théâtre a le droit de faire appel à l'*objet en soi* représenté, mais aussi à l'image d'au-delà du *corps-signé* ou, autrement dit, à la corporéauté de l'action dramatique, celle qui se reflète dans le monde réel du soi. Rappelons-nous la mise en relation par Aristote des deux axes opérateurs : le *nous pathetikos* (attaché au sens et à la matière, étant actif et compréhensible, c'est-à-dire, étant capable de conceptualiser) et le *nous superior* (attaché à la rationalité). Nous pouvons constater que, pendant la construction du rôle, il se produit la même reconfiguration du corps de l'acteur. Celui-ci oscille entre le statut d'objet et celui d'être, ce qui conduit à une modélisation de l'idée de *penser* et de *connaître* par le personnage vivant et par l'art du théâtre.

Le spectateur, quant à lui, entreprend une démarche similaire à propos du rôle joué par le corps. Nous assistons ainsi à une remise en question de la relation entre « voir » et « se donner à voir », « être vu ». Pendant la construction du rôle, l'acteur redécouvre son corps d'une manière similaire à celle décrite par les théories psychanalytiques freudiennes et post-freudiennes, mais aussi de la façon dont un « doctor mirabilis » (tel que Roger Bacon au Moyen-Age) considère que la seule expérience véritable est celle de « l'illumination intérieure ». Seul le monde intérieur peut figurer les choses sous une forme nue, c'est-à-dire à la lumière de la vérité. L'utilisation particulière de la motricité, qui se distingue du mouvement de la vie quotidienne, montre ce que nous avons appelé plus haut la corporéauté scénique, le retour à l'état primitif de l'expression de soi. À la fois moyen et but, le corps de l'acteur exige des manifestations cognitives, émotionnelles, etc., à travers le geste subjectif et avant la parole trompeuse, bloquées dans des sens préfabriqués. Par l'auto-représentation, on découvre un mécanisme à rebours de la constitution de l'identité: le soi de l'acteur « drapé » le corps, l'affirmant comme sujet de l'Être. Par la représentation, paradoxalement, le corps-objet peut donner à l'acteur le statut de sujet qui est en relation avec l'autre. Dans son ouvrage, *L'écriture et la différence*, Derrida attire l'attention sur le fait qu'Emmanuel Levinas a séparé le



soi de l'autre, afin de donner une chance à l'Autre. L'auteur de *Totalité et infini* affirme effectivement que :

Autre d'une altérité constituant le contenu même de l'Autre. [...] L'absolument Autre, c'est Autrui. Il ne fait pas nombre avec moi. La collectivité où je dis « tu » ou « nous » n'est pas un pluriel de « je ». Moi, toi, ce ne sont pas là les individus d'un concept commun. Ni la possession, ni l'unité du nombre, ni l'unité du concept, ne me rattachent à autrui.

(Levinas 2003, 28)

Pour Derrida, le parcours est différent, l'expérience du soi représente un « passage et une sortie vers l'autre; l'autre lui-même en ce qu'il y a de plus irréductiblement autre : autrui » (Derrida 1967b, 123).

À cet égard, le corps marque le point intermédiaire entre le sujet et la représentation, confirmant, par une approche phénoménologique, le sens et la signification d'être *l'autre*. En conséquence, il est possible de suivre les étapes de la connaissance de soi et de l'autre et d'assumer ainsi son identité. Alors, même s'il n'abandonne pas la conscience et les instruments du soi, l'acteur exerce le pouvoir latent du corps pour mettre en œuvre ce que le texte, l'auteur dramatique, le metteur en scène etc. proposent. Tout comme l'homme primitif, il fait partie d'un cycle métaphysique-physique-métaphysique qui fait que les voix du passé (ou de l'imaginaire) se fassent entendre *à travers* la représentation. Interface entre le monde d'ici et l'ailleurs, le corps rend visible l'être de l'acteur dans son idéalité. C'est ici que survient l'acte créateur, l'acte qui refait sous une forme métonymique le geste de la représentation originariaire, ce qui nous oblige à suivre une éthique de soi fondée sur les principes de l'imitation. De ce point de vue, nous pouvons mieux comprendre l'endroit que le théâtre occupe dans le discours métaphysique occidental. Dans le théâtre d'Artaud, Derrida pointe ces limites métaphysiques de la représentation, établies par l'imitation d'une réalité absolument unique :

Le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non repréentable de la représentation.
Derrida 1967b, 343

Préoccupé par la vitalité du théâtre, Luigi Pirandello a ressenti les changements produits par les nouvelles technologies de la scène. Il a ensuite mis en question le septième art, le cinéma – nouveau divertissement de l'époque - par lequel l'acteur serait forcé d'assumer la condition d'exilé d'un art confus, fortement antithéâtral ; bien plus, dans l'opinion de l'auteur italien, le film entrainerait un hiatus entre l'acteur et ses données ontologiques, identitaires, transformant le principe *hic et nunc* en une notion floue, douteuse. Si, dans le régime *inter-arts*, le corps est préservé comme *organisme*, dans celui de l'intermédialité, l'image du corps est fragmentée, multipliée, séparée de ses « ingrédients » non fonctionnels de l'existence. Le corps est soumis à une



vivisection, il est décomposé en éléments qui nous rappellent Artaud. Avec le théâtre postdramatique, les relations ne sont pas occultées, mais tirées au clair et constituées comme présences. La matérialité du discours dramatique rendra alors possible l'interaction et le transfert spontané de données d'un média à un autre. Pendant le spectacle, la présence prend la forme d'une *coprésence*, c'est-à-dire qu'elle apparaît comme une manifestation simultanée des états de choses avec des références multiples. Il ne s'agit pas d'une *citation*, dans le sens de copier-coller la réalité, mais d'une superposition de formes de médias, dans le but de produire un *effet de sens* intégrateur. Tout écart entre les éléments des médias – s'il n'est pas délibérément utilisé, à l'intérieur d'un processus créatif – peut conduire à un renversement de toute la compréhension du spectacle et de ses artefacts.

Le corps-simulacre et le langage figural

Une notion clé du modernisme et du postmodernisme est celle de *simulacre*. Le thème a été analysé par Victor Ieronim Stoichita dans une étude sur « l'effet Pygmalion ». D'après lui, *le simulacre* – par opposition à la copie et par rapport au modèle imaginé – rejette les prétentions de la mimesis. Il revendique son droit à l'existence et, implicitement, à un statut ontologique :

Construction artificielle, dépourvue de modèle original, le simulacre se donne comme existant en lui-même. Il ne copie pas nécessairement un objet du monde, mais s'y projette. Il existe.

Stoichita 2008, 10

Par le simulacre, le modèle est abandonné, mis entre parenthèses, et c'est seulement dans la mesure où il contribue à la connaissance de la réalité que l'on en tient compte. Par exemple, dans le *Roman de la Rose* (narration allégorique de Jean de Meun, écrite autour des années 1275-1280), dans la cadre de la relation entre modèle et simulacre, l'attention se déplace vers l'acte de regarder, vers la contemplation. La lecture attirera ainsi le regard du lecteur, le transformant en témoin du moment où s'anime une statue en ivoire. C'est aussi le cas du théâtre.

À son tour, Jean Baudrillard remarquait l'évolution postmoderne du simulacre, par lequel l'imitation perd sa spécificité, en faisant de la réalité une forme indigne pour la création. Sur les traces de Baudrillard, Stoichita affirme que :

Dans la perspective de l'histoire des idées esthétiques, le simulacre proclame le triomphe des artefacts-phantasmes et marque la crise de la conception de l'œuvre comme imitation d'un modèle.

Stoichita 2008, 11

Le mythe de Pygmalion se trouverait à la base du simulacre :



La particularité de l'histoire de Pygmalion est que sa statue n'y imite rien (ni personne). Elle est le fruit de son imagination et de son « art » et la femme que les dieux lui donnent comme épouse est un être étrange, un artefact doué d'âme et de corps – mais néanmoins, un fantôme. Un simulacre, justement.

Stoichita 2008, 12

A la lecture de « l'histoire » de Pygmalion, deux perspectives apparaissent : la première nous place devant une création qui s'avère chargée des désirs érotiques du créateur ; la seconde nous emmène au-delà de l'objet du désir. Par sa création, Pygmalion affirme son besoin de prendre possession de l'objet du désir, de manifester sa puissance démiurgique.

De la même manière, la représentation se constitue en tant qu'instrument du désir du spectateur d'investir l'image scénique comme une réalité en elle-même. Dans le théâtre, le simulacre renvoie au réel défini par Charles S. Peirce comme étant ce quelque chose doué de caractéristiques indépendantes de leur possible interprétation. Cela transpose le simulacre dans l'espace de la fiction. Or, dans le théâtre postdramatique, à cause de l'hyperréalité qu'elle vise, la projection imaginaire devance la réalité. En conséquence, il peut apparaître un écart entre l'image perçue visuellement et les paroles portées par les acteurs. Celui-ci contribuera soit à faciliter l'interprétation, soit à la compromettre. Nous pouvons affirmer que les sensations perçues par le spectateur détermineront les trajets de la compréhension puis de l'interprétation du message artistique. La sensation devient ainsi un « véhicule de la pensée » (Peirce).

Il y a une différence fondamentale entre les options de Narcisse et de Pygmalion : tandis que le premier s'intéresse à une image illusoire, immatérielle, le second vise une construction matérielle, un artefact dont la carrière débute comme œuvre d'art et s'achève comme objet du désir érotique du créateur. Dans le cas de Pygmalion, le fantôme, l'imagination, le mirage, le corps-simulacre (*simulatus corpus*) apparaissent au premier plan. Par l'intérêt qu'il a pour son œuvre, l'auteur prépare l'entrée de celle-ci dans l'existant et, en même temps, l'affirmation d'une éthique de la représentation de soi. C'est la voie même qui nous conduit du phénomène interartistique à celui de l'intermédialité.

Le théâtre postdramatique est soumis à une série de transgressions qui n'ont rien à voir avec les intentions artistiques primaires. Avant tout, ce théâtre donne à la représentation la vitalité caractéristique du simulacre : il commence par créer des apparences et finit par devenir plus réel que la réalité qui l'a engendré. À la fois « fictif » et « réel », l'espace de la scène moderne exige un statut ontologique privilégié. Il donne à voir au public une représentation en trompe-l'œil dont les acteurs, qui refusent d'être de simples dispositifs mimétiques, se saisissent pour se retrouver parmi les spectateurs et leurs attentes. Les nouveaux *médias* intégrés par le théâtre – l'image picturale et les projections photo- et vidéographiques y jouent un rôle prépondérant –



engendrent une sorte d'*analogon de l'être du spectacle*, qui essaie d'échapper aux structures ambiguës qui lui ont donné naissance.

Il faut distinguer les procédés et les constructions de l'intermédialité de ceux de l'intertextualité. Rappelons-nous que, au niveau des enjeux relationnels à l'intérieur du texte, un énoncé interfère avec d'autres énoncés, par un procédé de fausse ouverture (en réalité, de fermeture). Cela diminue les chances d'affirmer la vérité de la parole. En ce qui concerne l'existence en soi du logos, l'intertextualité est une extension de l'intersubjectivité (à laquelle fait également appel Julia Kristeva, sur les traces de Bakhtine) ou au moins, elle remplace celle-ci dans l'espace du référent. Pour appréhender l'intermédialité du théâtre, il faut que nous commençons l'analyse par l'effet de distanciation de Brecht, c'est-à-dire par l'attitude critique du spectateur, qui nie de façon agressive tout discours sur le soi de l'acteur-personnage. Nous sommes conduits vers l'espace d'un pré-langage auquel seul le geste théâtral peut faire face. Dans le théâtre, la référence est du côté du spectateur et conditionne la production de sens. Or, tandis que l'intertextualité se réfère aux différents textes liés au texte de base – s'appuyant ainsi sur un ressort mnésique –, l'intermédialité demande un regard ingénu, non différencié, du spectateur, et permet à l'événement de se dérouler sous une forme phénoménologique, par des perceptions et des sensations immédiates, c'est-à-dire par la simple mise en acte.

Nous pouvons aussi interpréter l'intermédialité par la notion de *figural*, élaborée par Jean-François Lyotard (1971, cf., dans ce sens : Rodowick 2001). Dans le théâtre, par le biais du figural, la construction intermédiaire jouit d'une série d'opérations métonymiques, en construisant une réalité fluide, avec une continuité d'un élément à l'autre. Dans ce cas, le langage figural se crée au moment de la mise en scène et l'expression du jeu théâtral produit du sens grâce à un va-et-vient entre les éléments de la représentation.

Acceptant le fait que la scène – en tant que construction dramatique, esthétique, ontologique, sémiotique, etc. – n'est plus depuis longtemps le bien exclusif du théâtre, on constate que les créateurs ont surinvesti les éléments d'identité et de spécificité artistique, en les subsumant au concept de théâtralité, sous tous ses aspects. Cela a fini par attirer des moyens théâtraux différents, notamment les nouveaux médias. En se manifestant comme *antithéâtral*, le théâtre n'est pas tombé dans l'obsession d'un *anti-réel*, comme on pouvait le penser. Dans le théâtre postdramatique, le réel se trouve au-delà du quotidien et se manifeste par l'essentialisme, en préservant la vitalité et l'humanité de la représentation.

Pour éviter de glisser vers une esthétique du post-humain, le théâtre du XX^e siècle (y compris celui de Craig, Meyerhold, Maeterlinck) a initié un changement de paradigme en réaffirmant le spectacle en tant que *présence* et *virtualité*. Si dans le théâtre dramatique, le dialogue des arts a affaibli l'intérêt lié au milieu dans lequel il se manifeste, dans le théâtre postdramatique on peut noter un changement radical de position : le monde tel qu'il est alors représenté ne reflète plus l'histoire, la diachronie,



le développement à travers le temps et l'espace des événements avec un message profond, mais une *relation*, un rapport entre les éléments qui constituent la trame de la pièce. Le théâtre devient un *tableau vivant*, dans un sens complètement différent de celui que nous connaissons : c'est une « peinture en branle » où les acteurs et les spectateurs deviennent partenaires de jeu. Dans ce cas, nous n'avons plus besoin de reconnaître le contingent à travers les miettes de la représentation, mais nous sommes amenés à rechercher le réel qui a engendré jadis la réalité dissimulée de notre quotidien.

BIBLIOGRAPHIE

- AUSLANDER, Philip, 1993. "Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics" in *Contemporary American Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- BORTER, Jay David, GRUSIN, Richard, 1996. "Remediation: Understanding New Media", in *Configuration*, The Johns Hopkins University Press, vol. 4, nr. 3 (1996), pp. 311-358.
- BROWN, George ; HAUCK, Gerd ; LARRUE, Jean-Marc (sous la direction de), 2008. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Centre de recherche sur l'intermédialité (Presses de l'Université de Montréal), nr. 12, 2008, pp. 13-29.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix, 1972. *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Edipe*, Paris: L'Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques, 1967a. *De la Grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques, 1967b. *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques, 1993. *Spectres de Marx*, Paris: Éditions Galilée.
- DERRIDA, Jacques, 2007. « Le souverain bien – ou l'Europe en mal de souveraineté ». La conférence de Strasbourg, 8 juin 2004, *Cités*, 2007/2, n° 30, p. 103-140.
- FOUCAULT, Michel, 1994. *Des espaces autres*, in: *Dits et écrits*, tome IV, Paris: Éditions Gallimard.
- KERCKOVE, Derrick de, 1981. „A Theory of Greek Tragedy”, in: *Substance*, no. 29, mai 1981, pp. 23-25.
- LEHMAN, Hans-Thies, 2002. *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris: L'Arche Éditeur.
- LEVINAS, Emmanuel, 2003. *Totalité et Infini. Essais sur l'extériorité*, Paris: Kluwer Academic, Le Livre de Poche.
- LYOTARD, Jean François, 1971. *Discours, Figure*, Paris: Éditions Klincksieck.
- RODOWICK, David N., 2001. *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, Durham, Duke University Press.
- STOICHITA, Victor I., 2008. *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève: Éditions Droz.