

Le critique de théâtre doit-il retourner à l'école ? Exercice analytique face à l'objet scénique intermédial

IZABELLA PLUTA

Université de Lausanne, CET, Lausanne, Suisse

Spectacle vivant, intermédialité et technologie

Le spectacle vivant qui s'inscrit dans le champ de l'intermédialité et qui intègre des dispositifs et des démarches technologiques a-t-il aujourd'hui son champ critique spécifique ? Question facile et difficile à la fois : d'une part, avec l'expansion des cultures numériques il est difficile d'imaginer cette activité théâtrale sans que son attention lui soit accordée par un analyste ; d'autre part, y a-t-il réellement des outils analytiques consolidés permettant de saisir de manière détaillée ces travaux scéniques hybrides ? En ayant un double regard sur cet objet d'étude, d'abord de critique de théâtre – activité exercée régulièrement durant cinq ans –, puis de chercheuse universitaire, nous souhaitons analyser dans le présent texte la question de la confrontation de l'écriture critique théâtrale à un champ interdisciplinaire du spectacle à composante technologique.

David Larre, Myrto Reiss et Catherine Robert font un constat intéressant au sujet de l'influence du progrès technologique sur l'exercice analytique d'un objet d'art :

Depuis le développement d'Internet et des multiples supports d'expression de la critique qui s'y trouvent, il semble que le travail critique en général connaisse une situation de mutation sans précédent. L'arrivée et l'essor phénoménal d'Internet, outil de massification de l'information, et, dans son sillage, l'entrée du journalisme dans l'ère numérique, correspondent en effet à des situations tout à fait inédites¹.

1 David Larre, Myrto Reiss et Catherine Robert, « Situation de la critique théâtrale en ligne », in Marion Chenetier-Alev et Valérie Vignaux (dir.), *Le Texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX^e-XXI^e siècles*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2018, p. 409-423.

Izabella Pluta

Le critique apparaîtra dans cette perspective comme quelqu'un qui est situé devant des choix et de nouvelles questions : doit-il rester fidèle à des outils d'analyse qui lui sont propres et qui constituent la codification de son travail ? Ou est-il plutôt obligé de quitter, en partie, son champ de prédilection que sont le théâtre et surtout les études théâtrales qui l'ont formé, et se tourner vers les autres arts et même vers d'autres sciences ? Comment accueille-t-il et comprend-il une esthétique qui ne lui est pas familière, qui a « du différent » comme l'a évoqué Yannick Butel² ? Qu'est-ce qui sera inouï ici : les prouesses de l'acteur face à son double filmique, des actions et des interactions du public sur un support numérique, les inventions technologiques qui n'ont jamais été intégrées sur la scène auparavant ?

Un critique est amené sans doute à un approfondissement de son savoir et à des exercices de réappropriation d'outils différents. Citons seulement les champs vers lesquels son regard peut se tourner : les études cinématographiques ou les arts visuels ainsi que la sociologie et l'anthropologie, ces derniers permettant de comprendre l'impact du numérique sur la société et sur l'individu. L'informatique néanmoins sera une épreuve plus exigeante pour un critique de théâtre car fondée sur des logiques de calcul. Elle le fait entrer dans un univers qui n'est plus ni symbolique ni représentationnel mais celui du code binaire. Comprendre quelques questions informatiques veut dire comprendre en partie le fonctionnement du dispositif et des objets technologiques au sein du spectacle vivant.

La critique théâtrale et l'intermédialité à l'ère numérique

Tout d'abord, de quel objet d'analyse parlons-nous en pensant l'intermédialité et le spectacle vivant ? On peut constater qu'une création qui intègre des démarches technologiques s'est spécialisée aujourd'hui selon deux notions principales : le spectacle intermédial qui se focalise sur les interdépendances entre les médias intégrés (Ch. Kattenbelt³, J.-M. Larrue⁴) et la *Digital Performance* qui se penche

2 Cf. la « Mise en débat » dans ce volume.

3 La recherche de Chiel Kattenbelt à l'Université d'Utrecht est fondatrice pour la pensée de l'intermédialité au théâtre. Pendant plusieurs années, il a dirigé avec Freda Chapple le Working Group « Intermediality in Theatre and Performance » de la Fédération internationale de la recherche théâtrale (FIRT/IFTR). L'ouvrage, codirigé avec Freda Chapple, issu de plusieurs sessions de travail du groupe, est une première référence pour les études intermédiales au théâtre. Voir Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006.

4 La contribution de Jean-Marc Larrue dans la constitution de l'intermédialité au théâtre concerne surtout le collectif *Théâtre et Intermédialité* (Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015), issu du colloque « Intermédialité, théâtralité, (re)présentation et nouveaux médias » organisé en mai 2007 à Montréal par le Centre de recherche sur l'intermédialité (CRIALT actuellement), Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène, CNRS, atelier ARIAS de Paris.

Le critique de théâtre doit-il retourner à l'école ?

principalement sur l'application de la technologie numérique et les conséquences esthétiques de celle-ci (S. Dixon⁵). Les deux proposent des enjeux esthétiques et des modes de production bien spécifiques.

La présence des médias dans un spectacle vivant introduit de nouveaux modes de représentation par lesquels Chiel Kattenbelt et Freda Chapple comprennent « de nouvelles stratégies dramaturgiques », « de nouvelles manières de positionner le corps dans ce temps et espace » qui sont suivis par « de nouvelles manières de percevoir » ce type d'œuvres ainsi que par « des significations » venant des contextes culturel, sociologique et psychologique, incorporées dans une représentation⁶. L'intermédialité découle ici de l'enjeu des différents médias, ce qui provoque la redéfinition de ces derniers mais également le repositionnement des sens⁷. Le corps, le temps, l'espace et finalement la perception deviennent des « phénomènes multicouches et dynamiques », suivant la remarque de Liesbeth Groot Nibbelink et Sigrid Merx⁸. Les transferts intermédiaires touchent les différents niveaux de la représentation scénique et influencent également le spectateur (et le critique), car ils sont exposés à l'expérience « de la dislocation, du décalage et de l'aliénation », singularités qui accompagnent les nouveaux médias⁹. Le public observe et expérimente une incessante confrontation de la perception influencée par le dispositif numérique et par la présence de l'acteur¹⁰.

En ce qui concerne l'analyse de ce type de créations, un regard critique est porté dans les pages des revues consacrées à l'art et aux nouvelles technologies telles que *Leonardo*¹¹ ou plus spécifiquement au spectacle vivant et à la technologie, objet de débat dans *International Journal of Performance Arts and Digital Media*¹², par exemple. Le nombre de ces revues spécialisées n'est pas abondant.

5 Il s'agit notamment du terme « *Digital Performance* » introduit dans le livre sous le même titre. Voir Steve Dixon (with contributions by Barry Smith), *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, Massachusetts, Londres, The MIT Press, 2007.

6 Freda Chapple & Chiel Kattenbelt, « Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance », in Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender et Robin Nelson (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, 2010, p. 11.

7 Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationship », *Cultura, Lenguaje y Representación/ Culture, Language & Representation*, n° 6, « *La Intermedialidad / Intermediality* », 2008, p. 19-29.

8 Liesbeth Groot Nibbelink et Sigrid Merx, « Presence and Perception: Analysing Intermediality in Performance », in *Mapping Intermediality in Performance*, *op. cit.*, p. 218-229.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 Voir *Leonardo* in web : <https://www.mitpressjournals.org/toc/leon/52/5> (consulté le 10 octobre 2019).

12 Voir *International Journal of Performance Arts and Digital Media* : <https://www.tandfonline.com/toc/rpdm20/current> (consulté le 10 octobre 2019).

Izabella Pluta

Liesbeth Groot Nibbelink et Sigrid Merx soulignent que l'expérience de l'intermédialité dans un spectacle vivant engendre non seulement la conscience perceptive de la simultanéité de multiples impressions sensorielles et cognitives, mais rend également le spectateur conscient de l'expérience de la simultanéité elle-même, voire de sa nature¹³. Nous pensons que le défi de la critique face à un spectacle qui travaille avec différents médias est la multi-dimensionnalité de celui-ci et également la simultanéité des matériaux l'accompagnant. Par ces derniers, nous comprenons le texte lui-même mais également les photos, les extraits du spectacle, les *teasers*, les hyperliens qui soumettent tout cet objet artistique intermédial à la lecture et à la critique.

Exercice critique intermédial : questions

L'analyse du spectacle intermédial présente aujourd'hui un paysage différent d'il y a une trentaine d'années¹⁴. Rappelons seulement qu'à la fin des années 1990, cet objet d'analyse était confronté à plusieurs questions. D'un côté, celles concernant les paradigmes fondamentaux du théâtre, jugés par certains critiques « en danger » ou « en disparition » ; d'un autre côté, le manque d'outils permettant l'analyse nuancée de ces enjeux.

À la fin des années 1990, certains critiques ont encore de la peine à « avaler la pilule » des nouvelles technologies au théâtre. Nous pouvons trouver plusieurs exemples de textes critiques défavorables aux spectacles à composante technologique. Lorsque Robert Lepage signe en 1995 son spectacle *Elseneur*, Jacques Parneix demande dans *Le Populaire du Centre* : « Est-ce encore du théâtre¹⁵ ? » Il avoue néanmoins :

On se laisse avec plaisir porter par l'invention de l'artiste qui se multiplie en scène grâce à plusieurs caméras vidéo dissimulées dans le décor, qui change de voix à chaque réplique (toujours grâce à la technique) afin d'identifier tous les personnages qu'il interprète seul, qui transforme la scène en champ d'étoiles ou en écran cinémascope, qui apparaît ou disparaît comme par enchantement, le tout sur un fond musical mariant musique élisabéthaine et techno¹⁶.

13 Liesbeth Groot Nibbelink et Sigrid Merx, « Presence and Perception... », art. cit., p. 220.

14 Les spécialistes en *Digital Performance* mentionnent généralement trois grandes périodes des liens du théâtre et de la technologie : les avant-gardes des années 1910 et 1920 pour leur enchantement par la technique et l'industrialisation ; le temps des spectacles intermédiaires des avant-gardes américaines dans les années 1960 ; et la fin des années 1980 qui continue jusqu'à présent sans rupture. Voir à ce sujet : Simon Hagemann, *Penser les médias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2013 ; Izabella Pluta, *L'Acteur et l'Intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011.

15 Jacques Parneix, « *Elseneur* : Super Lepage ou game over », *Le Populaire du Centre*, 5 octobre 1996, cité dans Guy Teissier, « De la dithyrambe pure [*sic*] à la critique acide. La France accueille Robert Lepage... », *L'Annuaire théâtral*, n° 27, printemps 2000, p. 174.

16 *Ibid.*

Le critique de théâtre doit-il retourner à l'école ?

Guy Teissier se penche en 2000 sur l'accueil critique du travail de ce Canadien en France et constate que le travail de Lepage a suscité des éloges aussi bien que des critiques amères. Néanmoins en treize ans ce metteur en scène est devenu « l'homme de théâtre québécois le plus connu en France », souligne Teissier¹⁷. Il ajoute :

Il a imposé certaines caractéristiques de sa manière de travailler : *work in progress*, spectacle en gestation, jamais complètement accompli d'une version à l'autre, avec des géométries variables. Il a habitué le public français à un recours sophistiqué aux technologies les plus modernes et au mélange quasi babylonien [*sic*] des langues. Enfin, son refus de publier ses textes donne aux spectacles une dimension irremplaçable, unique¹⁸.

Quant au spectacle *Młoda śmierć (Jeune mort)* d'Anna Augustynowicz, metteuse en scène polonaise, réalisé en 1996, plongé dans l'esthétique des écrans, le critique Robert Cieślak le voit comme la fin du théâtre absorbé par les médias¹⁹. Il dit à ce propos :

Le théâtre des médias est la mort de l'art. [...] l'utilisation de l'émission vidéo comme substitut du personnage scénique, de l'action, de la scénographie ; l'emprisonnement des voix des acteurs dans les micros ; tout cela prouve que le théâtre perd son autonomie. Il rend l'art au service des médias²⁰.

Cette mise en scène à l'esthétique très technologique à ce moment-là ne passe pas inaperçue et elle provoque des discussions. Le critique Janusz R. Kowalczyk remarque que ce spectacle ouvre une nouvelle période dans la mise en scène polonaise²¹.

Cette situation d'un accueil mitigé, ou silencieux tout court, touche d'ailleurs d'autres domaines artistiques intégrant le numérique. En 2000, Edmond Couchot publie l'article « La critique face à l'art numérique : une introduction à la question », dans lequel il constate que les analyses de l'art numérique préoccupent peu le monde de la critique artistique. Il qualifie cette situation de « conspiration du silence²² ».

Dans le champ théâtral, les conditions de cette réception des travaux intermédiaires étaient parfois défavorables, notamment dans les années 1990, les causes étant multiples, par exemple : la difficulté traductionnelle d'un terme étranger, notamment anglais ; le rejet de cette esthétique en raison de l'incompréhension de la forme scénique différente, peut-être nouvelle ; ou l'absence d'une pratique particulière dans une zone géographique. La sensation d'inouï se lie ici à l'expérimentation d'une part et d'autre part à l'émerveillement par l'effet visuel et sonore tel que donné jadis par la magie, par le trompe-l'œil. L'expérience critique saisit en premier lieu la mise en question

17 Guy Teissier, *ibid.*, p. 160-177.

18 *Ibid.*, p. 175.

19 Robert Cieślak, « Teatr mediów czyli śmierć sztuki », *Głos Szczeciński*, 13 février, 1996, p. 7.

20 *Ibid.*

21 Janusz R. Kowalczyk, « Zbrodnie niedojrzałości », *Rzeczpospolita*, 13 mai, 1996.

22 Edmond Couchot, « La critique face à l'art numérique : une introduction à la question », *SOLARIS*, décembre 2000-janvier 2001.

Izabella Pluta

des paradigmes fondamentaux du théâtre et la prépondérance du spectaculaire sur le dramatique et le textuel. L'inouï peut prendre en l'occurrence un aspect négatif et, par conséquent, l'expérimental et le différent sont rejetés.

Par rapport au terme « paysage sonore » lié au spectacle intermédial, Marie-Madeleine Mervant-Roux s'interroge sur le refus de celui-ci par la critique théâtrale²³. Dans son article « De la bande-son à la sonosphère », elle explique qu'il s'agit de deux néologismes, « paysage sonore » et « *soundscape* », proposés par Pierre Schaeffer, et qui désignent tout l'univers acoustique qui « pénètre les communautés humaines » et où la perception auditive remplace la perception visuelle. Mervant-Roux analyse la place de ces notions et constate un paradoxe : l'absence de ces termes dans les études théâtrales contrairement à leur présence en géographie, sociologie et histoire. La chercheuse analyse leurs parcours en tenant compte de trois phénomènes qui ne sont pas sans influence : il s'agit de la méfiance face à la traduction du « *soundscape* » en français ; l'intérêt pour ce terme anglais, sorti de son contexte originel ; et le recours au terme « paysage sonore » à travers d'autres notions comme « *audio landscape* » et « sonosphère ». Mervant-Roux étudie les différents moments historiques où le travail avec le son se fait remarquable et précise leurs caractéristiques constitutives, mais également réceptives : par exemple le « décor sonore » dans les années 1950-1970, les années 1970 marquées par des rapprochements intermédiaires entre le théâtre et l'industrie cinématographique et les avancées dans les dispositifs technologiques. Cela fait apparaître des concepteurs sonores. En France, notamment André Serré, Pablo Bergel, Philippe Cachia et Daniel Deshays. Le terme de paysage sonore s'installe dans le vocabulaire scénique moderne à la fin des années 1980, entre autres grâce à un terme tel que « *audio landscape* » forgé par Robert Wilson. La place de cette notion se consolide grâce au concept de théâtre postdramatique, car il y apparaît également, et les *sound studies* qui sont en pleine expansion actuellement.

Il convient de dire que le paysage analytique actuel du spectacle intermédial commence à préciser ses propres concepts d'analyse qui se forment d'abord dans les textes scientifiques. Ces termes sont de plus en plus adaptés, souvent par un geste de réappropriation, comme le montrent le mot *écran* et sa fonction sur le plateau²⁴, l'*image* confrontée au texte, le *jeu d'acteur* et sa présence, la *scénographie* matérielle qui est en interférence avec l'environnement virtuel et augmenté, le *dispositif sonore* et la place du son dans une représentation²⁵. L'emploi de ces notions par un critique de théâtre est

23 Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore" », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 7, « Paysages sonores », 2009, p. 1-20.

24 Voir notre article à ce sujet : « *Heretycy na scenie. O ekranach w teatrze nowych technologii* » [« Hérétiques sur la scène. Sur les écrans dans le théâtre des nouvelles technologies »], in Andrzej Gwozdz et Piotr Zawojcki (dir.), « *Wiek ekranow* » [« Le siècle des écrans »], Krakow, Universitas, 2002, p. 193-205.

25 Voir Izabella Pluta, *L'Acteur et l'Intermédialité*, *op. cit.*

Le critique de théâtre doit-il retourner à l'école ?

certainement moins systématisé que chez un chercheur universitaire, et sa progression dans l'analyse sera plus intuitive. Marie Lechner, en analysant *Les Aveugles* de Denis Marleau, et Stéphanie Jasmin, dans sa critique publiée dans *Libération*, parlent de ce travail d'une manière à la fois concrète et directe :

Si les technologies ont tendance à mal vieillir, ce n'est pas le cas de ces *Aveugles*, pièce de Maeterlinck qui se situe au cœur d'une forêt où douze aveugles viennent d'être abandonnés par leur guide. [...] Entre installation et théâtre de masques, le fantasmagore Marleau réussit à donner corps et présence à ce qui n'est que jeu de lumière, projection et résine moulée²⁶.

Du point de vue de la recherche universitaire, on peut observer l'influence du phénomène des « concepts voyageurs » (« *travelling concepts* ») dont parle Mieke Bal et par lesquels elle comprend les passages des différents paradigmes « d'un discours à l'autre, d'un concept à l'autre » en dépassant les frontières des disciplines et des catégories médiatiques²⁷. Cette situation provoque leur « démêlage » et leur « déterritorialisation », ce qui permet de les penser et de les contextualiser de nouveau sur un champ disciplinaire autre que celui de leur définition première²⁸.

Critique et analyse intermédiaires : des outils ?

Il est important d'évoquer l'article de Kati Röttger²⁹ « *The mystery of the in-between* », traduit en français sous le titre « Questionner l'«entre» : une approche méthodologique pour l'analyse de la performance intermédiaire », dans lequel elle pose une question fondamentale :

Quelle est la pertinence du concept d'intermédialité pour les études théâtrales et les études sur la performance ? Dans une perspective pragmatique, on serait tenté de répondre que ce concept propose de nouveaux outils analytiques et de nouvelles notions qui permettent de mieux traiter le nombre toujours croissant des productions théâtrales exploitant une grande variété de supports techniques tels que des caméras, des projections, des casques d'écoute, etc. [...] ³⁰.

26 Marie Lechner, « Dans l'antre temps d'images », *Libération*, 10 octobre 2012 : <https://next.liberation.fr/culture/2012/10/10/dans-l-antre-temps-d-images852386> (consulté le 2 octobre 2019).

27 Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.

28 Liesbeth Groot Nibbelink & Sigrid Merx, « Presence and Perception... », art. cit.

29 Kati Röttger est également critique de théâtre, elle publie dans : *Theater der Zeit, Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano, Toneel Teatraal*, entre autres.

30 Kati Röttger, « Questionner l'«entre» : une approche méthodologique pour l'analyse de la performance intermédiaire », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et Intermédialité, op. cit.*, p. 117-131. Il est intéressant de lire cet article en anglais : Kati Röttger, « The mystery of the in-between. A methodological approach to Intermedial Performance Analysis », *Muse, Forum Modernes Theater*, vol. 28, n° 2, 2013, p. 105-116 : <https://muse.jhu.edu/article/709623> (consulté le 2 septembre 2019).

Izabella Pluta

Liesbeth Groot Nibbelink et Sigrid Merx postulent également la recherche de nouveaux outils dans le contexte analytique de la création intermédiale. Elles sont persuadées que l'idée de *présence* et de *perception* constituent deux concepts clés pour ce récent exercice d'analyse intermédiale qu'elles appellent « cartographie préliminaire de la performance de l'analyse » (« *preliminary mapping of performance of analysis*³¹ »). Accompagnées par les phénomènes de transformabilité et d'autoréflexivité, la présence et la perception convoquent une pensée analytique qui explique non seulement les enjeux esthétiques du spectacle mais également le contexte de la culture numérique où il est créé. Un spectacle intermédial devient un exercice exigeant pour un analyste puisqu'il est exposé à cette complexité intermédiale dont parlait Kattenbelt, tandis que son analyse demande aussi une performance cognitive. Groot Nibbelink et Merx soulignent que les oppositions binaires citées constamment dans le contexte intermédial et numérique telles que présence/absence, réel/virtuel, présent/passé, sujet/objet, privé/public sont vues de plus en plus souvent dans un rapport de tension davantage que d'opposition. De plus, nous pouvons observer l'émergence de termes intermédiaires, *wedge notions*, comme le prouve l'expression « effet de présence » qui s'installe entre les notions de « présence » et d'« absence », ou encore l'adjectif « augmenté » qui prend sa place entre le « réel » et le « virtuel ». Les deux chercheuses proposent de voir ces binômes non comme opposés mais comme coexistants, qui forment des axes. Ces derniers peuvent apparaître simultanément dans un spectacle intermédial, se croisant et formant des « nœuds temporaires ». La conscience critique d'un tel fonctionnement des « *clashes* » est la base d'une analyse intermédiale, à notre avis.

Néanmoins, certains critiques forgent leur outil de travail analytique provisoire et proposent finalement un concept qui devient important et qui permet la saisie fondamentale d'un phénomène scénique technologique. Ils ouvrent de nouvelles possibilités dans l'analyse et sont également repris par les chercheurs. Cela est le cas du terme assez récent de *Game Theatre*. Il désigne les travaux de nature scénique et performative faisant recours aux stratégies des jeux vidéo tout en préservant certains principes du théâtre comme l'idée de la mise en scène, les acteurs, la scénographie, contrairement à la pratique de l'*escape room* qui est « un type de jeu vidéo d'aventure dont le principe consiste pour le joueur à parvenir à s'échapper d'une pièce dans laquelle il est enfermé », selon la définition simple de Wikipédia. Nous pouvons citer comme emblématiques de cette esthétique les artistes allemands tels que machina eX, britanniques tels que Blast Theory et suisses représentés par Extraleben, et un groupe austro-danois nommé Signa.

Game Theatre en tant que terme a été proposé dans les pages électroniques de la revue allemande *nachtkritik.de* par Christian Rakow, critique et docteur en littérature.

31 Liesbeth Groot Nibbelink et Sigrid Merx, « Presence and Perception... », art. cit., p. 229.

Le critique de théâtre doit-il retourner à l'école ?

Il travaille également pour *Theaterkritiker*, *Theater heute* et la *Berliner Zeitung*. Dans son article *Playing Democracy*, il propose cette notion dans le contexte précis du travail de Björn Bicker. Rakow trouve un stimulus pour la réflexion en comparant ce travail au théâtre documentaire et en essayant de le différencier. Il le définit ainsi :

Game Theatre fait explicitement référence aux jeux vidéo comme source d'inspiration. Il est essentiellement interactif, ce qui signifie que la forme de l'œuvre elle-même est dynamiquement influencée par l'action du joueur, qui agit selon un ensemble de règles. La façon dont l'événement théâtral se déroulera dépend du choix du joueur. Cela pourrait aussi être différent³².

On peut supposer que l'inouï se situe ici pour lui dans l'émergence d'une esthétique. Il souligne que la forme est en train de se constituer mais qu'elle a le véritable potentiel de la nouveauté. La revue *nachtkritik.de* propose également une page « Lexique » sur laquelle nous pouvons trouver la définition de ce mot avec les références des articles où il a été défini et analysé³³.

Le terme *Game Theatre* fonctionne encore uniquement dans sa version anglaise. Il n'est pas difficile de se rendre compte que les notions telles que *game*, *gaming* et *gamer* viennent directement du champ des jeux vidéo et sont en pleine phase de décontextualisation, de recherche de leur nouveau contenu épistémologique dans le contexte théâtral et de celui de leurs traductions³⁴. L'idée de « concepts voyageurs » est ici pleinement applicable et met en évidence l'interdisciplinarité à laquelle un domaine est exposé durant le phénomène de passage des paradigmes d'une discipline à l'autre.

Si on revient sur la question de l'analyse intermédiale, Kati Röttger en parle comme une « discipline hybride » pour laquelle l'idée clé devient la notion de *in-between* qui, dans la traduction de son article en français, a été nommée comme « entre³⁵ » et qui est incorporée dans la notion d'intermédialité, c'est-à-dire de l'« inter-médialité » comme

32 Voir : http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8728:a-presentation-about-the-new-game-theatre-and-its-political-relevance-at-the-conference-replayce-thecity-in-zuerich&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83 (consulté le 2 septembre 2016).

33 Voir : https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossary&catid=78&id=561&Itemid=67 (consulté le 3 octobre 2019). Sur le *Game Theatre* et le théâtre dans les jeux vidéo, voir : « *Computerspiele und Theater – Wie die neue Medienkunst die Bühnenwirklichkeit verändert* » de Christian Rakow (11/2012) ; « *Ein Vortrag über das neue Game-Theater und seine politische Relevanz* » de Christian Rakow (11/2013) ; « *Theater in Games – Wie Computerspiele die alte Bühnenkunst neu inszenieren* » de Jan Fischer (12/2013).

34 Autre exemple, le Théâtre Lepic à Paris, qui réserve dans sa programmation des formes nommées « *live escape theatre* » dans la catégorie « *escape game* », comme le nomme en anglais la directrice de ce théâtre, Salomé Lelouch.

35 Une traduction de « *in-between* » plus répandue en zone francophone est « l'entre-deux ». Voir à ce sujet les travaux de Silvestra Mariniello sur l'intermédialité ; Izabella Pluta, *L'Acteur et l'Intermédialité*, op. cit. ; la thèse de doctorat d'Élisabeth Routhier, *Perspective intermédiale sur le motif de la disparition. Enjeux d'une poétique de la remédiation chez Perec, Modiano et Nolan* (Université de Montréal, 2017).



« traduction » et « transmission ». Röttger se fonde dans sa réflexion sur le travail *Forever Godard*, spectacle d'Igor Bauerisima de 1998, qui parle d'un groupe d'acteurs qui essaient de définir leur statut entre le réel et les divers médias, les films, le théâtre, et la vie. Les incessants passages entre ces univers variés ne proposent jamais au spectateur un point fixe, il doit lui-même se positionner d'une nouvelle manière à chaque fois.

Röttger est persuadée que l'analyse intermédiaire doit prendre en considération la relation « entre les médias », notamment les différences entre ceux-ci, en les comparant, et « entre les phénomènes rendus manifestes à travers les médias³⁶ ». Kattenbelt attire notre attention sur le fait que le « *in-between* » se réalise principalement entre les espaces, dans un espace intermédiaire « à partir duquel ou à l'intérieur duquel des affects mutuels ont lieu³⁷ ». Selon Röttger, l'analyse conçue de cette manière permet de saisir l'interaction entre tout ce que le spectateur voit et ce qui est exprimé sur la scène, autrement dit entre les univers visuel et sonore, entre les images et les mots.

À notre avis, la proposition de Kati Röttger est à suivre et à approfondir. Nous pensons également que l'analyse fondée exclusivement sur les études théâtrales ne rend pas justice aux enjeux médias qui se glissent dans ce type de travail scénique³⁸. Un regard « intermédial » d'un critique permettra de faire apparaître des configurations probablement inédites (ou tout simplement autrement nommées) entre les médias et les composantes théâtrales, et entre les médias eux-mêmes³⁹. Il convient de repréciser que l'intermédialité convoque d'autres contextes pour une écriture critique, ce qui

36 Kati Röttger, « Questionner l'«entre» : une approche méthodologique pour l'analyse de la performance intermédiaire », art. cit.

37 Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationship », art. cit., p. 26.

38 Nous nous permettons de mentionner notre propre proposition du « corps médiaphorique » qui explique les différentes configurations du corps de l'acteur avec un dispositif et avec une image projetée. Ces dernières se démultiplient en quelques interrelations précises que j'ai nommées, entre autres, « corps agissant/écran intelligible », « écran-castelet/corps marionnettisé ». Nous en avons parlé une première fois dans « Des capteurs et une méditation visuelle », publié en polonais (« Czujniki sensoryczne i wizualna medytacja », *Didaskalia*, n° 53, 2003, p. 97-99). L'idée du « corps médiaphorique » a été consolidée ensuite dans le cadre de notre thèse de doctorat *Acteur et Médias sur la scène. L'exercice critique* a précédé dans ce cas-là l'écriture scientifique.

39 Nous souhaitons mentionner ici la plateforme *Critiques* dont nous sommes une fondatrice et qui a comme but de rassembler des critiques, des entretiens et des descriptifs de projets qui sont liés aux technologies numériques dans les arts de la scène et qui sont conçus avec ce regard critique intermédial. Le choix des collaborateurs se fait sur leur spécialisation ciblée sur le spectacle numérique dans ses multiples directions actuelles. La plateforme est définie comme « carnet en ligne » mais n'a pas du tout l'ambition d'être une revue numérique, même si la sélection des textes et leurs corrections sont réalisées par un comité de lecture composé d'enseignants-chercheurs et de doctorants, et que la gestion de la publication en ligne est assurée par le comité de rédaction. La plateforme est portée par *Theatre in Progress*, association pour la recherche et la création en lien avec la technologie. Voir : <http://theatreinprogress.ch/?cat=13> (consulté le 10 octobre 2019).

Le critique de théâtre doit-il retourner à l'école ?

est une difficulté supplémentaire, par exemple les dispositifs prothétiques ouvrent le champ de la culture du cyborg, les caméras de surveillance interrogent les technologies de surveillance et les questions liées à l'idée de la sphère « publique/privée⁴⁰ ».

Perspectives

Un critique écrivant sur un spectacle intermédial reste toujours, à notre avis, une figure de l'avant-garde car, de par son souci de pertinence analytique et sa responsabilité envers l'œuvre, il tente d'ajuster les anciennes notions, d'en inventer de nouvelles, et même d'annoncer des transformations esthétiques préfigurées dans un spectacle, voire l'arrivée d'un courant. Son texte prétend parfois être le manifeste d'un art nouveau. La situation contraire peut également se présenter : un critique peut avoir des doutes, voire se tromper, face à une esthétique émergente. Les concepts dont nous avons donné des exemples ici, tout en étant des clés d'analyse intermédiale, proposées en grande partie par des universitaires étant des critiques ponctuels, ne constituent pas un schéma exhaustif selon lequel un chercheur académique, encore moins un critique de théâtre, pourrait progresser dans son écriture. Ils apparaissent dans certains textes comme notions de plus en plus régulières, dont l'« entre », ou l'« entre-deux », l'« effet de présence » et le « dispositif technologique » sont les plus répandues. Les propositions de concepts critiques jouent plutôt un rôle cognitif et aident dans la compréhension de la structure, de l'esthétique et de l'impact de l'intermédialité. Jean-Pierre Han souligne que la résistance de la matière théâtrale est un aspect toujours difficile pour un critique mais, au fond, le plus intéressant⁴¹. En effet, il ne faut pas qu'un critique se laisse intimider par la démarche technologique, mais qu'il tente de repérer sa pertinence. Sa vigilance lui permettra de reconnaître la parole vraie ou fautive de l'artiste à travers son spectacle. N'oublions pas qu'un spectacle intermédial peut se laisser dominer par la technologie. Cette dernière apparaît dans ce cas-là seulement comme un effet spectaculaire censé dissimuler le manque de propos du metteur en scène.

Peut-être les principes d'une analyse intermédiale prendront une forme de cartographie de l'analyse performative dont parlent Groot Nibbelink et Merx, dans laquelle un critique ne fait pas seulement l'analyse d'une création mais où son exercice d'écriture devient performatif. Il attrape des « concepts voyageurs », constitue également une structure pour son texte, une structure mouvante, striée d'hyperliens, d'extraits, de commentaires d'internautes...

40 Liesbeth Groot Nibbelink & Sigrid Merx, « Presence and Perception... », art. cit.

41 Voir la « Mise en débat » dans ce volume.