STUDIA UBB DRAMATICA, LXX, 2, 2025, p. 115 - 128
(Recommended Citation)
DOI:10.24193/subbdrama.2025.2.07

Théâtre numérique, les nouveaux paradigmes sur la scène

José Gabriel LÓPEZ ANTUÑANO[1]

Abstract: Despite the total integration of audiovisuals on stage at the beginning of the 21st century, in the past two decades we have witnessed a technical and aesthetic evolution that argues a new approach to the use of audiovisuals on the theatrical stage. In this approach, *Digital theatre, the new stage paradigms,* I have distinguished the contributory and the vehicular functions, as they are used by the creators in dialogue with the rest of the staging elements or when its presence is imposed over them, assembling materials from various origins. In each case I differentiate various modes of operation, which are exemplified by the performances of various artists who are models in the incorporation of audiovisuals to the theatre.

Keywords: digital theatre, adjuvant function, vehicular function, scene of the future.

Au début du XXIème siècle, l'audiovisuel est pleinement intégré dans les mises en scène. L'amélioration des médias audiovisuels et l'intégration et l'évolution de la technologie numérique, l'incorporation des réseaux sociaux, du langage 3D ou encore les possibilités qui sont entrevues avec l'Intelligence Artificielle sont des outils à la disposition des créateurs, pour la proposition de spectacles, qui conditionnent la création artistique et transforment l'espace scénique en lieu de création, où coexistent différents plans expressifs, qui

[1] Universidad Complutense de Madrid, ITEM, España. Email : jgabriel.antunano@gmail.com

©2025 STUDIA UBB DRAMATICA. Published by Babeş-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

dialoguent, interagissent et modifient la potentialité expressive et poétique, car ils ont la capacité de faire avancer l'action, de créer des tensions dramatiques, d'activer des conflits et de rechercher d'autres modes de communication avec le public. De cette façon, et au fur et à mesure de la présence de l'audiovisuel sur la scène, deux fonctions majeures du langage audiovisuel peuvent être établies : l'« adjuvant » et l'« intégration véhiculaire », qui font l'objet de cet article.

Cependant, avant d'aborder la description de ces fonctions, j'aimerais souligner, après bien d'autres, que la culture du XXIème siècle est celle de l'image, qui est en transformation permanente et rapide, et que les créateurs artistiques répondent à cette demande sociale par l'utilisation de plus en plus sophistiquée de l'audiovisuel. La culture du XXIème siècle, avec ses propres traits distinctifs, remplace une culture plus traditionnelle, soutenue par le raisonnement, hégémonique au cours des quatre derniers siècles.

Cette culture a ses propres caractéristiques, dont quelques-unes sont énumérées plus bas, sans aucune prétention à l'exhaustivité : immédiateté et instantanéité dans le transfert du message de l'émetteur au récepteur ; précision du message qui, parfois, équivaut à la capacité de concentrer une idée en un instant, de manière juste et précise, et d'autres fois, à la simplicité ; anxiété de connaître immédiatement la réalité ; curiosité illimitée pour scruter le quotidien dans les moindres détails, parfois avec un excès morbide ou une pénétration dans des détails intimes ; abolition du raisonnement déductif ; soumission de propositions sans qu'il soit nécessaire de faire des démonstrations ; perception à l'unisson, par le récepteur, d'une idée par la superposition d'émotions ou de sensations, introduites par différents sens à travers un exercice synesthésique ; transfert d'une proposition avec l'utilisation de différentes langues, dans un régime de *parataxe* ; identification du message avec des perceptions d'origines variées, comme c'est le cas avec le *zapping*, qui permettent la multiplicité de l'information, la fragmentation et la capacité de suivre plusieurs histoires au même temps. C'est dans ce contexte que se développe le théâtre contemporain, où l'écoute et la compréhension intellectuelle d'un raisonnement s'effacent, face à l'accumulation et à l'expansion des impressions sensorielles émises par le créateur scénique.

Cette nouvelle culture est une conséquence de l'évolution permanente de la recherche audiovisuelle sur la scène, mais aussi du développement d'un système de pensée, qui commence avec la philosophie de Nietzsche (1844-1900) et Heidegger (1889-1976). D'autres penseurs suivent à un degré plus ou moins élevé le chemin ouvert par ces précurseurs, comme les philosophes postmodernes : Jacques Derrida (1930-2004), qui traduit la philosophie de Nietzsche dans l'acte théâtral dans *De la grammatologie* (1967) et d'autres écrits, Jean-François Lyotard (1924-1998), Gianni Vattimo (1936), Jean Baudrillard (1929-2007), Zygmunt Bauman (1925-2007), Gilles Deleuze (1925-1995), entre autres.

Après cette digression, il faut passer à la description de la présence des technologies audiovisuelles sur scène, au début de la troisième décennie du XXIème siècle, dans ses fonctions « adjuvante » et « véhiculaire ». On entend par fonction « adjuvante », une fonction dans laquelle les médias audiovisuels sont intégrés dans la proposition scénique et aident à raconter l'histoire ou fable de la pièce ; et par intégration « véhiculaire » celle où l'audiovisuel est au centre de l'organisation d'un discours scénique, l'ensemble des canaux d'expression contribuant à sa formulation. Par canaux expressifs, j'entends l'ensemble des groupes de signes qui composent la mise en scène : le texte scénique (pas le texte littéraire), l'interprétation des acteurs, la scénographie, l'éclairage, les costumes, la caractérisation, la scène vidéo (la présence permanente et significative de la vidéo dans la mise en scène) et l'espace sonore.

Au sein de la fonction « adjuvante », quatre modes de relation peuvent être distingués : la *multiprésence voyeuriste* ; les *live cinema show* ; le *contrepoint scénique* ; et *l'élargissement de l'espace de représentation*. À propos de la *multiprésence voyeuriste*, j'aimerais souligner, tout d'abord, de nouvelles façons d'utiliser l'audiovisuel par les metteurs en scène, qui s'appuient sur des conceptions scéniques traditionnelles. Il s'agit de metteurs en scène qui basent la mise en scène sur un texte de départ, avec des acteurs qui incarnent des émotions, des sensations, des certitudes et des hésitations dans leur corps organique, ou proposent la mise en scène sur le corps sémiotique de l'acteur, avec un déploiement de signes cinétiques et proxémiques, qui montrent au spectateur les significations extraites de la lecture du texte, sans l'intermédiation du personnage.

Quel que soit le style d'interprétation choisi, le metteur en scène est conscient que le spectateur a besoin de recevoir, en plus des informations provenant des acteurs, une juxtaposition d'images et de changements de vitesse dans le rythme de l'action scénique (au sens d'accélérations et d'arrêts brusques). C'est ainsi que Thomas Ostermeier, Milo Rau, Ivo van Hove, parmi tant d'autres, travaillent dans leurs derniers spectacles.

Le directeur allemand de la Schaubühne de Berlin a utilisé la vidéo de manière plus prononcée pour présenter l'action scénique dans différents lieux, où se trouvent les interprètes, éliminant toute abstraction scénique, qui nécessite l'aide de l'imagination du spectateur, et toute allusion à un décor verbal, suggéré par le mot. C'est une ressource très utile pour l'adaptation théâtrale des romans : *Histoire de la violence* (2019) d'Edouard Louis, *Retour à Reims* de Didier Eribon (2018), *Das Leben des Vernon. Subutex 1*, roman de Virginie Despentes (2021), etc.

Milo Rau a trouvé dans l'audiovisuel la possibilité de rapprocher sensoriellement le document chez le spectateur (*Empire*, 2016, *Orestes in Mosul*, 2019, ou *Antigone in the Amazon*, 2023), de telle sorte que les acteurs n'ont pas besoin de décrire le lieu, commenter les circonstances ou faire des digressions : on juxtapose discours et images, et le dialogue se formule dans la tête du spectateur.

Ce procédé a déjà été utilisé par Ivo van Hove dans *The Fountainhead* (2014) ou *Kings of War* (2018), avec des scènes de violence ou des contenus érotiques. Dans d'autres propositions, van Hove a recours à la superposition d'images d'archives avec des enregistrements en direct dans des spectacles, tels que *Les Damnés* (2019), une mise en scène basée sur le film de Visconti, Badalucco et Medioli, dans le but de permettre au spectateur d'avoir une multi-présence instantanée, sans avoir besoin d'invoquer l'imagination de scènes qui se déroulent dans différents lieux, ou de réaliser une projection du passé sur un présent, qui est conditionnée par des actions antérieures.

Les *Live cimena show* ont en Katie Mitchell sa meilleure représentante, ainsi que le plus grand divulgateur de cette technique, bien que Guy Cassiers, Frank Castorf ou Ivo van Hove, par exemple, avant la première de *Waves* de Virginia Woolf, mise en scène de Mitchell (2006), avaient déjà partiellement intégré l'enregistrement en direct (en temps réel) de scènes qui, une fois projetées

sur un écran placé sur la scène, étaient intégrées à la proposition scénique. Le spectateur contemple en même temps l'enregistrement en direct sur le plateau (caméra, acteur, accessoires, artefacts, effets d'ambiance du film tourné, etc.) disposés sur la scène, tandis que l'écran propose ce plan cadré selon les critères du réalisateur, en accord avec le metteur en scène et les actions des autres personnages. Dans des spectacles tels que *L'Idiot* (Castorf, 2002), *Mefisto forever* (Cassiers, 2006) ou *Les Russes* (van Hove, 2011), le langage théâtral lui-même alterne avec des enregistrements de films insérés.

Les *Live cinema show* vont plus loin et ont été définis, par Mitchell et Leo Warner, comme la proposition délibérée de montrer au public, réuni dans une salle et regardant un écran, le résultat du processus d'une création cinématographique, qu'ils réalisent en temps réel sur la scène, qui, à son tour, est un plateau de tournage. Il ne s'agit plus de scènes isolées qui sont incorporées dans une dramaturgie, mais d'enregistrements et de projections d'une certaine œuvre, qui est montrée aux spectateurs. Leur regard se concentre soit sur l'écran, qui offre l'action dans la continuité et sans dispositifs techniques et opérateurs, soit sur les acteurs, qui jouent dans un certain décor (plateau de production cinématographique), accompagnés de techniciens et de caméramans qui, à l'occasion, sont les acteurs eux-mêmes.

Les *Live cinema show* combinent la performance théâtrale avec des techniques dérivées du cinéma (les *media servers*, étalonnage des couleurs, *folleys* en relation avec l'espace sonore) et les décisions du réalisateur audiovisuel, convenues avec le metteur en scène, de diriger le mouvement des caméras, de sélectionner le plan cinématographique et d'éditer les images. D'autres réalisateurs ont adopté ce procédé dans certaines de leurs productions : le Polonais Krzysztof Garbaczewski, l'Américain Jay Scheib ou le Français Julien Gosselin, *Extinction* sur des textes de Bernhard (2023), et Cyril Teste, *La Mouette* (2021). Avant Mitchell dans *Waves*, en 2003, le groupe britannique Blast Theory a présenté un court spectacle, *Uncle Roy All Around You*, dans lequel les performeurs activaient leurs médias, tout en jouant, créant un espace virtuel où ils développaient l'action, produisant des effets ou des mutations. C'est peut-être l'origine des *Live Cinema Show*.

Quant aux *contrepoints scéniques*, si la fonction de l'audiovisuel dans sa dimension « adjuvante » contribue généralement au développement harmonieux

de la narration scénique, au cours de la dernière décennie leur rôle a changé dans certaines mises en scène, de sorte que les sons et les images s'opposent aux mots ou à l'action dramatique elle-même. Pour y parvenir, la confrontation est utilisée à travers différents procédés : il s'agit parfois d'enregistrements des acteurs sur scène, mais captés sous un angle différent de celui du spectateur. D'autres fois, on a des images préenregistrées des acteurs-interprètes participant à la proposition dans le même espace de performance ou dans d'autres lieux similaires, ou des images sont sélectionnées – à distance ou à l'époque actuelle – ayant une valeur documentaire et informative. Elles sont projetées en même temps que les comédiens jouent, montrant une autre facette de la réalité, creusant un fossé entre ce qui semble être et ce qui est entendu et regardé.

Un bon exemple de contrepoint serait le dédoublement d'un personnage, dont les images remplissent la mission d'un miroir déformé de la réalité, qui est représentée sur scène. C'est le cas dans *La Reine des Indes* (2019), mise en scène de Guy Cassiers, où le personnage réel (l'acteur sur scène) est opposé à son fantôme (l'acteur enregistré dans un plan supérieur, avec des costumes différents et effectuant des actions particulières). Rimini Protokoll pratique également ce procédé dans quelques-uns de ses spectacles avec l'intention de rapprocher le témoignage de ses présentations scéniques : la participation active du spectateur est ainsi proposée. Dans ces spectacles, la dramaturgie et la structure sont plus complexes, diverses histoires se succèdent de manière fragmentaire : certaines racontées et accompagnées d'images – préenregistrées ou enregistrées en direct – comme, par exemple, dans *Conférence des absents* (2019) ; d'autres avec des fragments de vidéos qui recueillent des images d'un conflit ou d'une scène préenregistrée avec quelques acteurs, comme dans *Situation rooms* (2013) ou dans *Carga Sofia-X* (2006).

Christiane Jatahy inclut des images, des scènes ou des films enregistrés dans nombre de ses mises en scène, comme *E se ellas fossen para Moscou?* (2014) d'après *Les trois sœurs* de Tchekhov, *Before the sky falls* (2021), une relecture libre d'après *Macbeth*, *Entre chien et loup* (2021), d'après le film de Lars von Trier, *Dogville*. Il n'y a pas de conclusions, le spectateur va tirer ses conséquences du contrepoint. Wajdi Mouawad utilise le contrepoint entre l'image et la présence scénique dans certains de ses spectacles, comme *Inflammation du verbe vivre* (2015). Beaucoup d'autres exemples pourraient être cités, mais ils n'ajoutent

rien de plus à l'objectif du contrepoint scénique : impacter le spectateur et provoquer une réaction entre ce qu'il voit et ce qu'il pense des questions soulevées sur la scène. Il n'y a pas de conclusions, le spectateur seul devra les tirer.

En ce qui concerne *l'élargissement de l'espace de représentation*, ces dernières années on a l'impression que les metteurs en scène manquent d'espace de jeu ou qu'ils ont besoin d'incorporer des images pour ne pas être laissés à l'écart et paraître démodés. L'action nécessite d'autres lieux, parce qu'ils se méfient de la capacité abstraite et imaginative des spectateurs. Il est nécessaire de représenter avec des images ce qui est produit en dehors du champ visuel du spectateur de théâtre ou inaccessible en raison du décalage temporel. Lorsque cela se produit, les actions qui se déroulent à l'extérieur sont enregistrées en direct et projetées sur un écran avec une scène vide ou avec certains acteurs, transformés en spectateurs. C'est une ressource pour assembler la réalité et la fiction, l'extérieur et l'intérieur, les événements et les processus mentaux, et il est proposé avec une technique où l'éclairage et l'audiovisuel se rejoignent pour supprimer les coordonnées spatio-temporelles et proposer des événements qui peuvent se produire. Castorf utilise cette technique dans ses dernières productions telles que *Bajazet* (2019), Christiane Jatahy dans *Julia* (2012) ou *Agora que demora* (2019), Anne-Cécilie Vandalem dans la *Trilogie des Grands Échecs de l'Humanité*, *Tristesses* (2016), *Arctique* (2018) et *Kingdom* (2021), où la fiction lui permet de laisser libre cours à son imagination et de chercher des champs plus poétiques ; ou encore le Français Julien Gosselin qui a recours à ce procédé pour transférer des romans d'une grande longueur et d'une grande violence, qui se déroulant dans différents décors (*2066* de Roberto Bolaño, 2016, les trois romans de Don DeLillo, *Joueurs*, *Mao II* et *Les normes*, 2018). De même, le hongrois Kórnel Mundruczó, réalisateur de cinéma et metteur en scène, a introduit ces procédés dans ses spectacles, *Imitation of life* (2016), *Czastki Kobiety* (2018).

La fonction « véhiculaire » de l'audiovisuel est étroitement liée à la synesthésie et, sur cette base, des spectacles sont proposés où les médias auditifs ou visuels, quelle que soit leur origine, coexistent sur un pied d'égalité ou prévalent sur les autres canaux d'expression et développent un thème avec un parcours, ou ils impactent avec des sensations qui émeuvent le spectateur.

Cependant, l'important n'est pas de développer une histoire, mais d'assembler des matériaux de différentes sortes pour créer des émotions : corps, voix, mouvements, objets, lumières, caméras, projection d'images, combinaison de couleurs, écrans qui collectent des enregistrements en direct avec d'autres préenregistrés et préalablement édités. Certaines propositions vont dans ce sens, parmi lesquelles se démarquent celles de Denis Marleau, du collectif flamand FCBerman, Guy Cassiers, Romeo Castellucci, Heiner Goebbels, Marie Brassard, parmi de nombreux autres metteurs en scène.

Baudelaire, dans *Les Fleurs du Mal*, décrit à merveille le concept de synesthésie dans le poème *Correspondances* dont chacun peut refaire la lecture. La synesthésie, ainsi comprise, permet au spectateur d'associer des éléments de différents domaines sensoriels, émis depuis la scène ; l'information est reçue simultanément par l'ouïe et la vue, d'une certaine manière par le toucher, et certains metteurs en scène tentent de le faire par l'odeur avec des résultats inégaux (Castellucci dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, Cyril Teste dans *Célébration*). C'est par l'ouïe qu'on entend le mot, non seulement prononcé pour la compréhension intellectuelle avec un langage dénotatif, mais coloré de nuances, de tons, de cadences, etc., et esquissé de signes linguistiques et paralinguistiques, pour sa réception émotionnelle ; ainsi que l'espace sonore, un espace mental d'idées et de concepts, qui traduit les émotions et les sensations dramatiques en éléments sonores, génère des atmosphères et fait partie de la narrativité scénique.

Le regard observe les corps des acteurs dans leur mouvement et leur corporéité perceptible, précise, pénétrante et communicative ; les signes sémiotiques incorporés, parfois. Il apprécie la plastique scénique, les informations et les sensations, issus de la scénographie, de la lumière, de la scène vidéo, des costumes et le grimage des personnages, qui donnent sens à la mise en scène, quand le public décode les signes, démêle d'autres significations et s'imprègne de sensations, à la mesure de la sensibilité et de l'imaginaire de chacun. Le tactile provient des matériaux, et non des formes ou des couleurs, utilisées dans les costumes et les décors, que les interprètes touchent ou portent sur eux, communiquant des impressions aux spectateurs.

La scène propose, à partir du texte entendu, anticipé ou à l'unisson, cette perception œcuménique des artifices sensuels à cause de l'extériorité des corps, des objets et des situations, selon les mots de Barthes quand il

essaie de définir la théâtralité. Cependant, cette composante sensorielle, que la synesthésie fournit, n'annule pas la compréhension rationnelle du mot, bien qu'elle agite le subconscient, stimule les sens et produise des réactions qui ne sont pas uniformes chez les spectateurs, les réactions les plus prononcées étant appréciées de l'adhésion au rejet. Le théâtre de la synesthésie s'éloigne de la réception distanciée ou empathique, et installe dans la réception le concept de simulacre, entendu comme une idée issue de l'imaginaire propre de chacun. De l'espace de la représentation arrive au spectateur une pluralité de stimuli non-hiérarchiques, qui empêchent une perception univoque, tout en l'obligeant à coordonner les éléments de l'énoncé artistique (parataxe), ou à sélectionner de manière autonome les impressions ayant le plus d'impact. De cette façon, il lui est donné l'occasion de comprendre et de ressentir à l'unisson, de se recréer dans la beauté avec le sens de la plénitude et de l'unité.

Quelques exemples seraient les bienvenus. Avec une technique soutenue par une installation, qualifiée de théâtrale et avec ses propres caractéristiques, FCBerman travaille sur *The sheep song* (2021). Dans cette mise en scène, il hybride les langues avec la disparition du mot, avec des images saisissantes et porteuses de beauté plastique. Un banjo accompagne cette proposition synesthésique et ostensible de musique. Il ne fait pas de doute que la fusion des arts scéniques et plastiques, accompagnée de la conception très soignée de l'éclairage, produit des atmosphères captivantes et belles, attrayantes et dérangeantes, encadrées dans un code de fantaisie que le public peut assumer.

Le metteur en scène flamand Guy Cassiers a obtenu des résultats plus pertinents, en utilisant des audiovisuels aux fonctions synesthésiques, sensorielles ou interactives. Dans ce cas, le canal de transmission entre l'émetteur et le récepteur est produit par la pluralité des sensations, avec l'interprète comme sommet de l'émission, accompagné d'images, de couleurs, de *collages*, de voix déformée, de musique, etc. Il y a de légers fils conducteurs, une histoire qui se raconte, mais il est plus pratique de s'abandonner à l'accumulation d'émotions qui se transmettent. *Rouge décanté* (2004), d'après le texte de Jeroen Brouwers, et *Orlando* (2013), inspiré du roman de Virginia Wolf, sont deux des propositions les plus significatives, pour ressentir ce qui arrive aux personnages sans chercher à capturer et à démêler rationnellement des processus plus sensibles que logiques.

Castellucci privilégie la communication avec le spectateur à travers une beauté qui choque : fort impact sensoriel, métamorphoses abondantes des matériaux utilisés, création et succession d'ambiances, et manipulation perfectionnée de la palette de couleurs. Il a basé son travail sur l'élaboration d'une dramaturgie claire et la connaissance des beaux-arts, concevant des dispositifs scéniques, parfois proches du concept d'installation, où il intègre le corps des acteurs enveloppés de lumières et de sons, utilisés de manière sophistiquée. Avec ces procédures, il atteint l'étrangeté et la rupture de toute mimesis, angoisse, agitation et pénétration dans des territoires inexplorés. Avec la caméra capturant des images en direct et la plupart du temps préenregistrées, il atteint une beauté violente et captivante à la fois, qui s'impose sans arguments. Il ne suscite que des émotions. Dans ses créations les plus récentes, il va au-delà de la fable pour pénétrer la conscience des personnages, tout en provoquant chez le spectateur des stimuli émotionnels qui favorisent l'écoute des mots ou de la musique orchestrale ou chantée, dans le cas des opéras. Quelques exemples viennent bien à propos : à l'opéra, *Orfeo e Euridice* de Christoph Willibald von Glück (2014), *Mosè e Aronne* de Arnold Schönberg (2016) ou *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart (2021) ; au théâtre, *Go Down, Moses* (2016) et *Bérénice* de Racine (2024).

Marie Brassard a commencé et développé une partie de sa carrière avec Robert Lepage, mais au début du XXIème siècle elle a fondé la compagnie Infrarouge avec laquelle elle a proposé des spectacles multidisciplinaires et synesthésiques, *Jymmy, créature de rêves* (2001), *Introduction à la violence* (2019) ou *Éclipse* (2020). Dans ces spectacles, la technologie visuelle, mais peut-être plus principalement celle liée à l'audition, atteint une force autonome et motrice, capable de générer un potentiel poétique dans le corps des interprètes, qui est transmis au public. Les acteurs, soutenus par des médias audiovisuels et interagissant dans des dispositifs scéniques impressionnants, lancent des décharges sensorielles, auditives et visuelles, visant l'impact.

En plus de la synesthésie, en tant que caractéristique prépondérante de la fonction véhiculaire, d'autres notes importantes à mentionner ici sont : la *fusion des espaces et du temps*, la *dissolution de la présence de l'acteur* et la *création d'atmosphères*.

La *fusion des espaces et du temps* serait le premier aspect à prendre en compte. Le langage audiovisuel peut fusionner les espaces et le temps. Ce mélange nous permet de présenter un discours plus universel ou évanescent, puisque ce qui est montré ne se limite pas à ce qui est raconté sur scène, mais à l'amplification du message dans la fantaisie du spectateur. Les *tranches de vie*, les emplacements reconnaissables ou analogiques sont évités ; au contraire, les contours disparaissent, différentes images se confondent ou s'estompent, ou des images symboliques, abstraites ou virtuelles sont reproduites.

Il en va de même pour le temps, qui peut s'étendre sur un long intervalle, permettant des formulations qui contribuent à l'expansion de l'histoire, faisant allusion à la circularité des événements, malgré le changement de circonstances et de personnes. De même, cette dissolution de l'espace-temps permet l'apparition de l'évanescence, qui submerge la création dans des environnements poétiques insaisissables ou qui produit l'arrêt du temps et l'immersion de la proposition dans l'instant, ce qui aiguise la perception de la douleur ou de la joie, par exemple dans *Le Moine noir* d'après la nouvelle de Tchekhov, de Kirill Serebrennikov (2023).

Dans ce cadre spatio-temporel, des lieux fictifs, utopiques ou oniriques sont recréés, avec des personnages dépourvus d'humanité, avec des procédés auparavant réservés au cinéma ou au roman. Enfin, le temps peut se fragmenter et se présenter dans la continuité ou la discontinuité (interruptions par *flashback*, anticipations, arrêts, etc.), ou il peut être projeté vers un futur plus ou moins visionnaire, qui rompt toute tentative d'établir une causalité. Une telle évanescence spatio-temporelle et la participation de plus de sens à la réception des propositions permettent une plus grande offre d'idées, une accélération du passage de l'une à l'autre, une information plus abondante, ainsi que l'élaboration d'un plus grand nombre de processus. Le danger de l'évanescence se concrétise dans la croyance que les intuitions et leur présentation sont suffisantes, sans être précédées ou suivies d'un raisonnement, d'une association consciente ou inconsciente, qui organise le processus dramaturgique nécessaire et permet la narrativité essentielle, soutenant le spectacle comme un châssis. Quand cela ne se produit pas, le spectacle abonde en occurrences ou traits d'esprit improvisés, avec la circularité sur l'intuition et les impostures qui, bien qu'elles produisent des artifices esthétiquement attrayants, fatiguent et

ennuient, parce qu'une intuition sans développement conduit au vide. Robert Lepage dans *Les Aiguilles et l'opium*, créé en 1991 et remonté à plusieurs reprises, avec l'incorporation d'éléments audiovisuels, la création numérique, au sein d'un dispositif conçu par le metteur de scène canadien, propose les relations entre Miles Davis et Jean Cocteau dans un lieu évanescent, aux ruptures totales de l'espace et du temps.

La scène métamorphosée avec l'audiovisuel, convertie en espace allégorique ou métaphorique, *dilue la présence de l'acteur*, qui se fragilise, se dissout ou se décompose : parfois, c'est un élément de plus de la proposition scénique qui contribue à raconter ou à proposer une idée, sans être le centre du discours dramatique ; d'autres fois, la perte de la corporéité permet au spectateur une meilleure pénétration à l'intérieur de ses sentiments, participant davantage aux sensations et aux motivations. On en voit quelques exemples dans les spectacles de Denis Marleau, *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997), *Les Aveugles* (2002), *Les Marguerite(s)* (2018), de Krzysztof Garbaczewski, *Cronos* (2016), *Faust I* et *Faust II* (2021) et de Castellucci, dans la troisième partie de *La Divina Commedia* (*Paradiso*).

Le quatrième élément à prendre en compte relève de la *création d'atmosphères*. Celles-ci ont toujours été recherchées au théâtre et de manière plus prononcée lors de la scène symboliste et de son prolongement dans le théâtre de l'image du siècle dernier (Robert Wilson, Claude Régy, Joël Pommerat). L'audiovisuel a réussi à créer des atmosphères avec une esthétique et un sens, ainsi qu'à atteindre un pouvoir de commotion, à travers des dispositifs de traitement de la voix, d'autres pour la coloration ou la nuance de la lumière, la projection d'images traitées dans les processus de post-production, les avancées dans les productions 3D, la gamme de matériaux utilisés dans les accessoires pour la création d'atmosphères, etc. Celles-ci s'éloignent du monde réel, impactent la dimension émotionnelle de l'être humain et exigent une interprétation marquée par le rythme et le ton de l'audiovisuel. L'audiovisuel ne conditionne pas seulement l'interprète, mais nécessite également d'autres éclairages, des variations dans la texture des matériaux et des éléments scénographiques, un support pour la projection. En plus des metteurs en scène susmentionnés, Heiner Goebbels à *Eraritjaritjaka*,

par exemple, crée des atmosphères sur scène avec la projection d'images enregistrées en direct, en interaction avec des textes tirés de l'œuvre de Canetti et des notes de musique de Bach, Chostakovitch, Ravel et Goebbels lui-même, interprétées par un quatuor à cordes, en plus du concours d'éclairage et audiovisuel. On pourrait y ajouter les mises en scène de Denis Marleau, *Les Marguerite(s)* (2018) ou *Soifs matériaux* (2019).

Bref, dans tous ces exemples, il s'agit de propositions où l'audiovisuel acquiert un rôle de premier plan, sert de support pour les mises en scène et change la nature de la scène, suscite la méfiance chez les critiques et les chercheurs et conduit à la discussion sur la pertinence de donner le nom de « théâtraux » à cette sorte de spectacles. Cette question demeure ouverte à la fin de ce bref parcours. Mais j'aimerais rappeler la capacité du théâtre au long de son histoire à coexister, assimiler et évoluer avec les apports des arts proches et de la technologie.

RÉFÉRENCES

Aronson, Arnold. "Technology and Dramaturgical Development: Five observations", in *Theatre Research International*, nº 24, 2 (1999): 188-197.

Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation.* Cambridge: The MIT Press, 2007.

Fuoco, Ester. "Quand l'IA monte sur scène", *Théâtre Public*, nº 256 (2025): 37-43.

Gautier, Lisa. "De nos écrans á la scène", dans *Théâtre Public*, nº 256 (2025): 16-24.

Gorman, Lyn and MCLEAN, David. *Media and Society in the Twentieth Century: A Historical Introduction*. London: Blackwell Publishing, 2003.

Hagemann, Simon. *Penser les Média au Théâtre*. París: L'Harmatan, 2013.

López Antuñano, José Gabriel. *La escena del siglo XXI.* Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2016.

López Antuñano, José Gabriel. *De lo dramático a lo posdramático; La escena del siglo XXI (2).* Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2024.

Picon-VALIN, Beatrice (ed). *Les Écrans sur la Scène*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1998.

Pluta, Izabella (ed). *Scènes numériques. Anthologie Critique.* Rennes: Presses Universitaires, 2022.
Valero, Julie. "Le retour des fantômes? ", *Théâtre Public*, nº 256 (2025): 3-49.
Yang, Hao. "On the Mood for Spring", *Théâtre Public*, nº 256 (2025): 72-76.

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO *is Ph.D. in Philology. Member of the Madrid Theatre Institute (ITEM) at the Complutense University of Madrid and of the IATC. Professor of Dramaturgy and Theatre Studies at the Superior School of Dramatic Arts; professor in Master's programs at the Complutense University and UNIR. As a researcher, he participates in research groups and supervises doctoral theses. His publications include the books:* La escena del siglo XXI *(2016),* De lo dramático a lo postdramático *(2024), and* Teatro Clásico Contemporáneo *(2021); he is also the author and co-editor of* El análisis de la escenificación *(2020). He has published 24 chapters in edited volumes and over a hundred articles in specialized journals. As a playwright, he has created 16 plays in various countries.*