INTRODUCTION

Hervé Guay, Jean-Marc Larrue et Nicole Nolette

Le changement de millénaire aura été fécond pour la pratique du théâtre et pour son étude. D'une part, les technologies numériques ont permis d'explorer plus à fond et d'ouvrir des voies qui, jusque-là, restaient circonscrites aux scènes plus expérimentales – qu'on pense à l'usage du micro sur scène, aux projections vidéo (parfois en direct) et au recours à Internet¹, sans compter la présence des robots et des hologrammes ou de cette « agentivité étrangère » – *alien agency* – que Chris Salter décrit avec détail dans ses « agencements performatifs expérimentaux² ». D'autre part, le champ théorique qui, s'épuisant à concilier l'imposant héritage sémiotique et les pressions d'une pensée centrée sur la performativité, s'ouvrait à une approche radicalement nouvelle, l'intermédialité, dont on découvre qu'elle participait déjà de la pensée des Nouveaux matérialismes ou, du moins, qu'elle l'anticipait à différents égards. L'année 2003 s'impose comme un moment charnière dans cette entrée progressive, mais décisive des études théâtrales dans une ère qu'on pourrait qualifier à la fois de postsémiotique et de postperformative avec toutes les précautions que Fredric Jameson suggère dans l'emploi du préfixe

1. Cet usage d'Internet en direct dans la représentation a amené Bonnie Marranca à développer le concept de « médiaturgie ». Voir Marranca, Bonnie, « Performance as Design: The Mediaturgy of Joshua Jesurun's Fireball », *Performance and Arts Journal (PAJ)*, n° 96, 2010, p. 16-24.

2. Salter, Chris, *Alien Agency: Experimental Encounters with Art in the Making*, MIT Press, 2015.

« post » comme marqueur simultané de rupture (« anti ») et de continuité (« pro »)³.

Cette année-là, une quinzaine de chercheurs de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT/IFTR) décidaient en effet de se constituer en groupe de recherche distinct, spécifiquement dédié aux études intermédiales en théâtre. Le « Groupe de travail sur l'intermédialité au théâtre et dans la représentation » – *Intermediality in Theatre and Performance Working Group* – se donnait, pour double mandat, « d'examiner [1] les interrelations du théâtre avec les autres médias et [2] les combinaisons de différents médias dans la représentation⁴ ». Ce programme était ambitieux, mais tout à fait en phase avec la logique intermédiaire elle-même. Si le théâtre est un média – voire un hypermédia (ou « média fait de médias ») –, comme le soutiennent les intermédialistes, on peut donc l'étudier à l'aide des principes et concepts opératoires de l'intermédialité qui ont pour fondement commun de faire éclater la notion leibnizienne de monade. Non seulement le théâtre est-il travaillé, à l'interne, par les dynamiques intermédiales, mais celles-ci le plongent dans une configuration large qui le lie de toutes sortes de façon à d'autres médias – la littérature, le cinéma, le cabaret, etc. –, d'autres technologies, d'autres valeurs, d'autres savoirs, d'autres agentivités qui sont autant d'éléments constitutifs de ces ensembles complexes et instables qu'on nomme médias.

En quoi ce double rappel éclaire-t-il l'objet du présent ouvrage ou, pour le dire autrement, en quoi un retour sur les relations difficiles entre études théâtrales et pensée intermédiaire aide-t-il à comprendre les enjeux qui se dessinent aujourd'hui dans la rencontre des théâtrologues avec les théories des Nouveaux matérialismes ? On peut d'abord présumer que la réticence du monde du théâtre à intégrer à son arsenal épistémique les grands modèles et les concepts intermédiaux préfigure des résistances similaires à venir à l'égard des propositions néomatérialistes. C'est logique si l'on songe à la fois à l'image profondément

3. Voir Jameson, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Beaux-Arts de Paris éditions, 2007, p. 110-114.

4. Voir le site de la FIRT, <https://www.iftr.org/working-groups/intermediality-in-theatre-and-performance>.

ancrée d'une pratique artistique, plus de deux fois millénaire, fondée sur la conception d'une coprésence probablement dénuée d'intermédiaire – celle de l'acteur et du spectateur –, et à une parenté de plus en plus évidente entre intermédialité et Nouveaux matérialismes. La question, ici, étant moins de savoir si l'intermédialité est l'une des proto- ou crypto-« trajectoires⁵ » de la déferlante néomatérialiste (nous y reviendrons un peu plus loin) que de tirer quelques leçons de la façon dont une pratique médiatique – le théâtre – a réagi et réagit à ce qui lui semble être une atteinte à son ontologie. C'est bien là, en effet, ce qu'on observe lors de la lente, mais irréversible pénétration de la pensée intermédiaire dans le champ des études théâtrales.

Après la FIRT, en 2003, c'est le prestigieux Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle (LARAS) du Centre national de la recherche scientifique (CNRS), en France, qui décidait de prendre le virage intermédiaire. Il devint, en 2005, l'Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle (ARIAS). L'année suivante paraissait la première grande publication internationale consacrée au théâtre et à l'intermédialité. Fruit du Groupe de travail de la FIRT précité, que dirigeaient alors la Britannique Freda Chapple et le Néerlandais Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance*⁶ proposait un riche éventail des possibilités qu'offre l'intermédialité à l'étude du théâtre et, plus globalement encore, des arts vivants, tant pour la production des spectacles que pour leur analyse. L'année suivante, en 2007, le Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal (CRI, devenu depuis CRIalt⁷) organisait la première grande rencontre internationale sur le théâtre et l'intermédialité⁸ qui regroupa près de 150 intervenants

5. C'est le terme choisi par Gamble, Christopher N., Joshua S. Hanan et Thomas Nail pour rendre compte du dynamisme des courants examinés. Voir leur article « What is new materialism? », *Angelaki – Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 24, n° 6, décembre 2019, p. 111.

6. Chapple, Freda et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, coll. « Themes in Theatre », Rodopi, 2006.

7. Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques.

8. Le colloque « Intermédialités, théâtre, (re)-présentation et nouveaux médias » s'est tenu du 24 au 29 mai 2007. On trouve une partie des interventions dans la revue *Intermédialités*, n° 12, automne 2008.

d'une vingtaine de pays et qui fut le signal du déclenchement de vastes chantiers intermédiaux en théâtre, à commencer par les recherches sur le son, grand négligé historique des études théâtrales, en dépit de son importance.

Ce qui étonne, rétrospectivement, ce n'est pas tant l'ampleur de ce qu'il faut bien qualifier de « virage intermédiaire » au sein des études théâtrales au milieu des années 2000, mais la lenteur de celles-ci à le négocier. Elles le firent bien plus tardivement que les études médiatiques, l'histoire de l'art, les études cinématographiques et littéraires. Pourtant, comme le rappelait fort justement Chiel Kattenbelt, pionnier des intermédiaux théâtraux, le théâtre n'est pas qu'une pratique intermédiaire parmi d'autres, il serait même la pratique intermédiaire par excellence⁹. Mais ce retard, à vrai dire, n'est pas surprenant. Il s'explique, en bonne partie, et paradoxalement, par des motifs... intermédiaux.

Deux des grands sujets qui ont mobilisé les théâtrologues dans les dernières décennies du xx^e siècle, la théâtralité et la présence, portaient précisément sur la définition du théâtre et sur son caractère distinctif, en particulier à l'égard du cinéma et de la littérature. Ce que, *a posteriori*, on retient surtout de la tentative définitoire à laquelle contribuaient ces deux « caractéristiques essentielles », c'est que, conformément à l'injonction moderniste du critique d'art Clement Greenberg, elle se fondait sur le « médium », en l'occurrence théâtral, lui-même : « Il apparut rapidement que le domaine de compétences unique, propre à chaque art, coïncidait avec tout ce qui était unique dans la nature de ce médium¹⁰. » La théâtralité et la présence permettaient ainsi de mieux cerner la médialité théâtrale, ce qui est précisément au cœur de la réflexion intermédiaire au théâtre.

Rappelons-le, le théâtre, art de la représentation fort d'un passé aussi riche que prestigieux, se trouve, depuis près d'un siècle et demi – c'est-à-dire depuis « son » entrée dans la modernité – durement concurrencé dans le champ du divertissement, qu'il avait jusque-là

9. Chiel Kattenbelt affirme que le théâtre est « la scène de l'intermédialité » – *stage of intermediality* –, voir Chapple et Kattenbelt, *op. cit.*, p. 20.

10. Greenberg, Clement, « La peinture moderniste », *Appareil*, n° 17, 2016, mis en ligne le 12 juillet 2016, <http://journals.openedition.org/appareil/2302>.

dominé, par ces autres médias de la représentation – le phonogramme/disque, le cinéma, la radio et la télévision – nés des technologies de reproduction du son et de l'image. Face à ces rivaux qui débauchaient ses agents et remédiaient ses savoirs et techniques, qui vidaient aussi ses salles (en particulier sous la pression du cinéma), le théâtre a développé un discours essentialiste¹¹ mettant de l'avant le caractère soi-disant « naturel » – entendons par là non technologiquement médié – du rapport qu'entretiennent, dans la salle de spectacle, l'acteur et le spectateur. La (co)présence, comme « essence » du théâtre, pour reprendre la formule du philosophe Henri Gouhier¹², devait convaincre de sa supériorité ontologique sur les pratiques rivales (à commencer par le cinéma et le roman). Concrètement, cela s'est traduit, comme l'historiographie en témoigne abondamment, par une focalisation de l'attention théâtrologique sur l'humain : la langue (le texte), le jeu et la voix, la mise en scène. Les autres agentivités – dont celles liées aux technologies pourtant omniprésentes même sur les scènes les plus « pauvres » et dans les « espaces [les plus] vides¹³ » – ont été minorées, voire pratiquement ignorées. On comprend que, dans un tel contexte, l'intermédialité n'ait pas été accueillie avec empressement. Traînant avec eux une réputation injuste de technophiles, voire de technolâtres ou même de biophobes – ils étaient invariablement soupçonnés d'être « contre

11. L'épithète renvoie ici à l'acception courante du mot « essence » : « Ce qui fait qu'une chose est ce qu'elle est et ce sans quoi elle ne serait pas : ensemble des caractères constitutifs et invariables. » (*Le Petit Robert*). C'est clairement le sens défendu par Henri Gouhier (voir ci-dessous).

12. L'essai retentissant de Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, paraît une première fois, sous forme condensée, dans un article de la *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation* (avril-juin 1939) avant d'être repris en 1942, sous forme de livre cette fois-ci. L'ouvrage sera réédité en 1968 et en 2002. C'est sans doute la formulation la plus aboutie de cette pensée essentialiste du théâtre dont on trouve les premières manifestations dès le début du xx^e siècle, alors que se fait sentir la menace du cinéma.

13. Nous renvoyons aux essais de deux célèbres créateurs et metteurs en scène qui ont marqué la pensée théâtrale dans la deuxième moitié du xx^e siècle : *Vers un théâtre pauvre* de Jerzy Grotowski (*L'Âge d'homme*, 1971) et *L'espace vide : écrits sur le théâtre* de Peter Brook (Seuil, 1977).

la présence¹⁴» –, les premiers intermédialistes n'avaient rien pour s'attirer les sympathies d'une discipline qui fondait son discours identitaire sur l'humain et sa naturalité. L'intermédialité a d'abord été perçue comme une menace. Se posant en « herméneutique des supports¹⁵ », ainsi que le rappelle Éric Méchoulan, elle ne reniait certes pas l'importance de la coprésence dans la médialité théâtrale, mais elle imposait d'élargir le champ d'observation des théâtrologues afin qu'ils tiennent compte de tous les éléments, humains et autres qu'humains, intervenant dans cette médiation complexe qu'est la représentation.

Cette défiance à l'égard de l'intermédialité aura donc persisté du milieu des années 1980, date de son émergence au sein des études médiatiques, au milieu des années 2000. Il aura ainsi fallu près de vingt ans au champ des études théâtrales pour amorcer le virage intermédial. Ceci nécessitait, au préalable, de reconnaître que la coprésence n'est pas le contraire du médiatisé, comme l'a démontré Philip Auslander dans son essai phare et controversé publié en 1999, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*¹⁶, et que même la scène la plus rudimentaire (réelle ou symbolique, construite ou non), d'où un acteur s'adresse à un public, comporte une matérialité plus qu'humaine et met en jeu des dynamiques agentielles beaucoup plus nombreuses, complexes et très souvent imprévisibles, comme le montre bien l'essai de Chris Salter précité¹⁷, que ce que le discours dominant laissait supposer.

Curieusement, il aura également fallu autant d'années aux études théâtrales pour commencer à s'ouvrir aux approches néomatérialistes. Apparues au milieu des années 1990, celles-ci n'eurent guère d'échos directs chez les théoriciens du théâtre avant le milieu des

14. Pour prendre la mesure de cette méfiance, on relira avec intérêt la préface que Philip Auslander a rédigée pour la deuxième édition de son essai choc *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, 2008, p. ix-xiii.

15. Tadier, Elsa et Éric Méchoulan, « Tentative d'épuisement de l'intermédialité. Entretien avec Éric Méchoulan », *Communication et langage*, 2021, n^{os} 208-209, p. 32-33.

16. C'est le fond même de l'argument qu'oppose Philip Auslander aux tenants de l'essentialisme dans *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*.

17. Salter, *op. cit.*

années 2010. En effet, c'est en 2015 que paraît un premier dossier de fond sur le sujet dans une revue majeure, *The Drama Review*¹⁸. Or, dès le début des années 2000, donc au cours de cette période précise où les théâtrologues commencent à s'ouvrir à l'intermédialité, les Nouveaux matérialismes suscitaient des débats houleux au sein des sciences humaines, en philosophie, où ils se développaient, comme dans le champ des arts visuels, en sociologie, en sciences de l'éducation, en sciences politiques ou en informatique. Pourquoi, encore, un tel décalage ?

Si on peut affirmer que la résistance à la pensée intermédiaire s'est expliquée par le fait que de grandes théories théâtrales se trouvaient remises en cause par celle-ci, le peu d'intérêt que suscitent, encore aujourd'hui au sein des études théâtrales, les grands questionnements néomatérialistes relève sans doute du même sentiment de menace. En quoi des approches résolument anti et non anthropocentriques qui, pour reprendre l'expression de Nick J. Fox et Pam Alldred, « déprivilégie[nt] l'agentivité humaine¹⁹ », seraient d'une quelconque pertinence pour un art qui, depuis ses origines il y a vingt-cinq siècles, se consacre à l'humain, en s'appuyant sur des agents humains pour explorer la condition humaine et ses imaginaires ? On le sait, dans de nombreuses disciplines, de la physique quantique à la philosophie, la pensée anthropocentrique est battue en brèche : non seulement l'humain n'est plus considéré comme une entité exceptionnelle dans un univers mis à sa disposition, un univers auquel il serait extérieur par sa condition même, mais il fait partie de cet univers dont il est une composante parmi d'autres qui, elles aussi, ont également et d'elles-mêmes un pouvoir agissant. Cela, évidemment, impose de repenser la représentation théâtrale et tout ce qui l'anime et la constitue. En réalité, il n'est pas impossible que ce processus soit déjà en marche.

18. Dirigé par Rebecca Schneider, le dossier « New Materialism and Performance » comporte une dizaine d'articles présentant autant d'études de cas mobilisant des approches néomatérialistes (« New Materialism and Performance », *The Drama Review*, vol. 59, n° 4, hiver 2015).

19. Fox, Nick J. et Pam Alldred, « New materialist social inquiry: designs, methods and the research-assemlage », *International Journal of Social Research Methodology*, vol. 18, n° 4, 2015, p. 399. « de-privileg[e] human agency » (notre traduction).

Et si on peut dire que les théâtrologues faisaient de l'intermédialité sans le savoir ou sans le reconnaître avant 2005, en s'intéressant à la médialité du théâtre, on peut sans doute voir dans divers chantiers menés depuis une dizaine d'années et dans certaines approches nouvelles les manifestations d'une sensibilité grandissante aux questions néomatérialistes. Les recherches sur les relevés de mise en scène axées sur l'« autre coprésence » – celle de l'humain et de la technologie –, celles sur les machines sur scène, celles aussi sur la disparition de l'humain de la scène et de son remplacement par des « objets » en témoignent avec force. Quant aux approches écopoétiques du théâtre, à l'attention portée aux atmosphères, au recours à la théorie des affects et aux incursions dans les neurosciences, elles relèvent toutes, d'une façon ou d'une autre, de cette nouvelle conception de la matière et de l'humain que défendent les Nouveaux matérialismes. Ce sont là assurément, à nos yeux, les signes d'une convergence qui ne peut aller qu'en s'accéléralant et en grandissant entre les études théâtrales et les théories néomatérialistes et c'est ce qui motive la publication du présent ouvrage. Les études théâtrales ont tout à gagner à poursuivre le travail de décentrement amorcé par l'intermédialité et qui se continue avec l'étude des Nouveaux matérialismes.

Notre objectif est donc, non seulement de soulever la question des Nouveaux matérialismes dans le monde des théâtres francophones, mais aussi de démontrer la pertinence des approches néomatérialistes²⁰, en pointant leur apport potentiel aux avancées de la réflexion théâtrale et, plus largement, de la réflexion sur les arts vivants. Afin de mieux situer le débat qui s'amorce, nous proposons quelques pistes de réflexion à partir de trois questions simples.

Pourquoi « Nouveau », pourquoi la formule plurielle et en quoi cela concerne-t-il le théâtre ?

L'insistance sur l'épithète « Nouveau » que, de surcroît, nous dotons d'une majuscule, vise évidemment à marquer une rupture théorique et épistémique aussi radicale que possible avec les diverses théories

20. Nous utilisons ici cette épithète en référence exclusive au mouvement dit des Nouveaux matérialismes dont traite le présent ouvrage.

sur la matière – les matérialismes – qui, depuis l’atomisme présocratique, hantent la philosophie occidentale. En quoi cette rupture est-elle si radicale ? Graham Harman, cofondateur d’un des importants courants actifs au sein des Nouveaux matérialismes, l’ontologie orientée vers l’objet – *Object-Oriented Ontology* (OOO) –, l’explique en ces termes :

La philosophie médiévale orbitait autour de la différence entre Dieu d’un côté et le reste de l’autre. La philosophie moderne a simplement remplacé Dieu par la pensée humaine, mais sans abandonner la notion d’un type d’être extra important qui était si considérablement différent de tout, qu’il lui revenait d’occuper la moitié de l’ontologie. (...) C’est pourquoi l’OOO, reprenant l’expression de Latour²¹, se qualifie de « philosophie non moderne » puisque nous n’avons aucun désir de revenir à l’ère prémoderne et que nous rejetons simplement ces prétendues distinctions de base, pensée/monde, humain/non humain, qui découpent erronément l’univers en deux²².

La « nouveauté » des Nouveaux matérialismes réside ainsi, pour une bonne part, dans ce rejet fort de deux fondements des matérialismes antérieurs – ancien et moderne –, à savoir :

1. la présomption que non seulement l’humain est différent de ce qui l’entoure, mais qu’il se trouve à part, à l’extérieur, ce qui lui assure une situation d’observateur détaché et privilégié, distant ;
2. une conception de la matière qui, aux antipodes de l’humain, est intrinsèquement inerte et passive.

Les « anciens » matérialistes considéraient même qu’elle était fixe. L’un des apports notables des matérialismes modernes – qui sont apparus à la Renaissance et qui ont été largement dominés jusqu’au xx^e siècle

21. Harman fait allusion à l’idée défendue par Bruno Latour dans son essai *Nous n’avons jamais été modernes* paru en 1991.

22. Harman, Graham, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, Pelican Book, 2018, p. 256-257. « Medieval philosophy orbited around the difference between God on one side and everything else on the other. Modern philosophy simply exchanged God for human thought, without giving up the notion that one extra-important type of being was so vastly different from everything else that it deserved to occupy half of ontology. (...) This is why OOO, using Latour’s term, calls itself a “non-modern” philosophy, since we have no wish to return to the pre-modern era and merely reject thought/world or human/non-human as a purportedly basic distinction that wrongly cuts the universe in half. » (notre traduction).

inclusivement – aura été de remettre en cause cette fixité. Mais cette nouveauté reste limitée : l'humain est toujours considéré comme occupant une place à part dans la création ; quant à la matière, elle n'a rien perdu de sa passivité, car les mouvements qui rompent sa fixité ne lui sont pas inhérents. Ils proviennent de forces immatérielles extérieures à elle-même. Les Nouveaux matérialismes rejettent non seulement ces statuts, ces séparations et les binarités qui les fixent – matière et signification, culture et nature, humain et non humain (ou autre qu'humain), animé et inanimé, sujet et objet, etc. –, ils défendent l'idée d'un réalisme non anthropocentrique où l'humain n'a donc plus sa position d'observateur privilégié, mais fait partie de ce qu'il observe et où, comme le suggère Karen Barad, « la matière ressent, parle, souffre, désire, aspire et se souvient²³ ». Chez les penseurs néomatérialistes, la matière n'est pas intrinsèquement dépourvue d'agentivité.

Ce double changement – le rejet de l'anthropocentrisme et de l'exceptionnalité humaine, d'une part, et cette idée d'une matière active et agentive, d'autre part – ouvre sur une multitude d'hypothèses, « tissé[es] de nombreux embranchements et parcouru[es] par des fissures de plus en plus visibles²⁴ », qui expliquent notre insistance à user de la formule plurielle. En 2019, dans l'effort louable de mieux saisir dans sa conjoncture ce qu'ils considèrent comme « l'une des plus importantes tendances émergentes dans le domaine des sciences humaines et sociales²⁵ », Christopher N. Gamble, Joshua S. Hanan et Thomas Nail ont esquissé une cartographie des Nouveaux matérialismes. Ils les répartissent en fonction de trois grandes « trajectoires » que nous reprenons brièvement ici : le Nouveau matérialisme vitaliste, le Nouveau matérialisme négatif, le Nouveau matérialisme performatif.

Le plus connu et le plus répandu des trois à ce jour reste le Nouveau matérialisme vitaliste, largement inspiré de la pensée de Deleuze – qui elle-même trouve sa source dans celles de Spinoza et Leibniz – et

23. La formule est de Karen Barad, cofondatrice du réalisme agentiel. Voir « Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers », entrevue publiée par Dolphijn, Rick et Iris van der Tuin dans *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Open Humanities Press, 2012, p. 48.

24. Fradet, Pierre-Alexandre et Tristan Garcia, « Petit panorama du réalisme spéculatif », *Spirale*, n° 255, hiver 2016, p. 27.

25. Gamble, Hanan et Nail, *loc. cit.*, p. 110.

dont le retentissant essai de Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, paru en 2010, présente les principaux éléments qui le distinguent. L'autrice y montre comment la vie est présente et se manifeste dans la matière, la diversité des réseaux relationnels et les forces des agencements matériels. Bennett dénonce le réflexe historique des humains à rechercher une spécificité qui les différencie du reste du monde. Elle rappelle au contraire que l'humain lui-même est de l'ordre du non-humain et de la matière, et qu'il faut donc revoir radicalement notre engagement – en tant qu'humains – avec cette matérialité qui nous compose et nous rassemble au reste de ce qui existe. Cela implique aussi de repenser la vie sociale et politique, celle-ci relevant de capacités d'action qui s'étendent, bien au-delà des actants humains et de leurs objets techniques, vers l'ensemble de la matérialité.

Mon but (...) est de théoriser une vitalité intrinsèque à la matière, en tant que telle, et de détacher la matérialité de l'image d'une substance passive, mécaniste ou marquée d'un flux divin. La matière vibrante n'est pas le matériau brut destiné à la créativité des humains ou à celle de Dieu²⁶.

Ce que Gamble, Hanan et Nail assimilent à la deuxième trajectoire néomatérialiste, le Nouveau matérialisme négatif correspond, globalement, au courant des réalismes spéculatifs tels que défendus, selon des approches parfois très divergentes, par Quentin Meillassoux, Ray Brassier et Graham Harman (que nous avons cité plus tôt et qui défend l'idée d'une ontologie orientée vers l'objet – OOO). Le principe «réaliste» qui fonde cette deuxième trajectoire repose sur l'existence extrahumaine des objets et de leurs dynamiques relationnelles. Le principal défi des réalistes spéculatifs est d'accéder à cette réalité extramentale en dehors du «cercle corrélationnel²⁷» qui domine la pensée moderne et qui fait que l'objet est tenu pour indissociable de la pensée qu'on en a ou, pour le dire autrement, que la pensée est le

26. Bennett, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, 2010, p. 13. « My aim (...) is to theorize a vitality intrinsic to materiality as such, and to detach materiality from the figures of passive, mechanistic, or divinely infused substance. This vibrant matter is not the raw material for the creative activity of humans or God. » (notre traduction).

27. Meillassoux, Quentin, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Seuil, 2008, p. 18 et suivantes.

seul moyen d'y accéder. Le Nouveau matérialisme négatif se trouve ainsi à rejeter le principe de base de l'épistémologie kantienne en vertu duquel « on ne peut connaître le réel en soi sans en faire un objet de pensée²⁸ ». Pour les tenants du réalisme spéculatif,

[l]es objets extramentaux existent, (...) ils entretiennent entre eux des relations irréductibles à celles qu'ils ont avec les êtres humains et (...) bien que ces objets et leurs relations ne soient pas immédiatement ou intégralement accessibles à nous [humains], ils se dévoilent néanmoins de façon indirecte et partielle²⁹.

C'est précisément la manière de saisir ce dévoilement qui provoque des divisions au sein du mouvement. Mais, pour l'essentiel, il s'agit bien, comme le rappelle Meillassoux, de « percer une issue dans la muraille (...) qui sépare la pensée du Grand Dehors – de l'éternel en-soi, indifférent pour être, d'être pensé ou non³⁰ ».

Quant à la troisième trajectoire des Nouveaux matérialismes identifiée par Gamble, Hanan et Nail, elle porte la marque du « réalisme agentiel », tel que théorisé par Vicky Kirby³¹ puis Karen Barad³², et de sa focalisation sur les dynamiques relationnelles. Si les trois auteurs admettent que, « jusqu'à maintenant, l'approche performative a malheureusement été largement éclipsée par les deux autres [le Nouveau matérialisme vitaliste et le Nouveau matérialisme négatif], et confondue avec eux », ils reconnaissent qu'elle leur apparaît cependant « la plus prometteuse³³ ». Nous partageons cette opinion, du moins pour ce qui est du théâtre en raison des enjeux ontologiques et agentiels sur lesquels se concentrent les performativistes et, en particulier, sur le statut qu'y a l'observateur humain. Le fondement de cette pensée agentielle est qu'il ne faut pas définir la matière par

28. Fradet et Garcia, *loc. cit.*, p. 28.

29. *Ibid.*, p. 29.

30. Meillassoux, *op. cit.*, p. 98-99.

31. Kirby, Vicky, *Telling Flesh: The Substance of the Corporeal*, Routledge, 1997.

32. Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, 2007.

33. Gamble, Hanan et Nail, *loc. cit.*, p. 122. « To date, the performative approach has, unfortunately, been largely overshadowed by and conflated with the other two. (...) we find it the most promising one » (notre traduction).

ce qu'elle est, mais par ce qu'elle fait, d'où l'appellation de « Nouveau matérialisme performatif³⁴ ». Selon cette logique, l'agentivité ne se trouve donc pas associée à des entités, quelles qu'elles soient – auquel cas l'entité posséderait une agentivité fixe et singulière –, elle relève plutôt des dynamiques relationnelles.

[L']agentivité est une mise en action, elle ressortit aux possibilités de reconfiguration des intrications. Ainsi, l'agentivité n'est pas une question de choix au sens humaniste libéral du terme ; il s'agit plutôt des possibilités et de la responsabilité qu'implique la reconfiguration des appareils de production corporelle matérielle et discursive, y compris l'articulation des limites et les exclusions qui sont marquées par ces pratiques³⁵.

De cette compréhension de l'agentivité découlent deux concepts interreliés, particulièrement porteurs pour l'étude du théâtre : l'intra-activité et la diffraction. L'intra-activité impose de recentrer l'attention sur les phénomènes plutôt que sur les composantes (ou entités) qui les produiraient, suivant en cela la célèbre injonction d'Alexander R. Galloway : « not media but mediation³⁶ ». Se trouve ainsi attestée l'idée d'un monde fait de configurations dynamiques, toujours changeantes et à redéfinir, telles qu'on les trouve, par exemple, dans toute création théâtrale (ce qui explique la singularité de chaque mise en scène). La vision d'une pratique structurellement stable, c'est-à-dire fondée sur des entités déterminées et préexistantes, est rejetée. D'ailleurs, si de telles entités existaient effectivement, il faudrait plutôt parler d'interactions, comme cela est d'usage dans le langage courant. Ce glissement de l'interaction vers l'intra-action a des effets considérables, comme le rappelle Barad.

34. Les trois auteurs suggèrent également l'épithète « pédétique ».

35. Dolphijn et van der Tuin, *op. cit.*, p. 54. « [A]gency is an enactment, a matter of possibilities for reconfiguring entanglements. So agency is not about choice in any liberal humanist sense ; rather, it is about the possibilities and accountability entailed in reconfiguring material-discursive apparatuses of bodily production, including the boundary articulation and exclusions that are marked by those practices. » (notre traduction).

36. « Pas les médias, mais la médiation » dans Alexander R. Galloway, *The Interface Effect*, Polity, 2013, p. 36.

[L]a notion d'intra-action brouille l'idée que nous nous faisons habituellement de la causalité (un ou plus d'un agent causal précède et produit un effet) et, plus largement, elle rejette la métaphysique de l'individualisme (la croyance voulant qu'il existe des entités et agents individuellement constitués, aussi bien que des temps et des espaces). (...) [Les] «individus» ne sont pas, en tant que tels, préexistants, mais se matérialisent plutôt en intra-action. [L]es «individus» n'existent qu'à l'intérieur des phénomènes (ou relations particulières matérialisées/matérialisantes) dans leur incessante reconfiguration intra-active³⁷.

La matière, dans cet univers intra-actif, ne se limite évidemment pas aux choses et aux corps, au «donné inanimé», tels qu'on les envisage intuitivement.

Plutôt, la matière est substance dans son incessant devenir intra-actif – pas une chose, mais un faire, un assemblage agentif. Elle est morphologiquement active, sensible, générative [d'affects] et articulée³⁸.

Et dans cette dynamique intra-active constante, la matière et le sens – les choses et les mots – sont intriqués l'un dans l'autre, ce qui amène Barad à cette synthèse conséquente : les phénomènes sont «matéριο-discursifs». Pour elle, apprendre, connaître, mesurer, théoriser et observer sont des pratiques matérielles intra-actives à l'intérieur du monde matériel³⁹.

Dans son principe même, l'intra-activité implique qu'il n'y a pas de «Grand Dehors», pour reprendre l'expression imagée de Meillassoux, il n'y a donc pas de sujet et d'objet, pas de place non plus aux approches critiques réflexives traditionnelles puisque, comme le

37. Kleinman, Adam, «Karen Barad, Intra-Actions» (entrevue avec Karen Barad), *Mousse*, n° 34, été 2012, p. 77. «[T]he notion of “intra-action” queers the familiar sense of causality (where one or more causal agents precede and produce an effect), and more generally unsettles the metaphysics of individualism (the belief that there are individually constituted agents or entities, as well as times and places). (...) [T]he “individuals” do not preexist as such but rather materialize in intra-action. (...) “[I]ndividuals” only exist within phenomena (particular materialized/materializing relations) in their ongoing iteratively intra-active reconfiguring.» (notre traduction).

38. Kleinman, *loc. cit.*, p. 80. «an inanimate given-ness. Rather, matter is substance in its iterative intra-active becoming – not a thing, but a doing, a congealing of agency. It is morphologically active, responsive, generative, and articulate.» (notre traduction).

39. Barad, *op. cit.*, p. 90.

rappelle Donna Haraway, celles-ci ne consistent, pour l'observateur, qu'à « déplacer le même ailleurs⁴⁰ », par effet de miroir. Or, il n'y a pas d'ailleurs et l'observateur participe donc de ce qu'il observe, il en est indissociable. La logique intra-active appelle ainsi une autre méthodologie analytique, la diffraction⁴¹, qui postule l'entremêlement mutuel du chercheur et du recherché. L'analyse diffractive plonge au cœur des phénomènes dont l'accumulation, la superposition, les chevauchements et débordements constants génèrent des différences signifiantes, qui correspondent, dans l'esprit de Barad, à autant de coupes agentielles – *agential cuts*.

L'analyse diffractive fournit un petit aperçu de ce qui pourrait résulter du « virage néomatérialiste » en théâtre. Il risque fort d'avoir des répercussions plus profondes encore que le virage intermédiaire en cours depuis une quinzaine d'années. Qu'on en juge. L'analyse réflexive traditionnelle, qui reste dominante chez les chercheurs, se fonde sur la quête des différences, observables à partir de ce qui avait été préalablement identifié et reconnu : un corps, une chose, une catégorie, une identité, un thème discursif, une posture, un procédé, etc. Au contraire, l'analyse diffractive voit la différence comme une ontologie relationnelle, c'est-à-dire un affect de connexions et de relations à l'intérieur et entre divers corps affectant d'autres corps et étant affectés par eux. Il n'est pas étonnant, vu ces fondements, que les premières analyses diffractives en théâtre et, plus largement, au sein des pratiques artistiques et médiatiques, aient été menées dans le cadre de recherches-créations où des créateurs rendent compte de leur expérience intra-active avec la « matière » participant à la création et en signalent les agentivités prévisibles aussi bien qu'insoupçonnées. Mais l'approche peut aussi s'étendre aux démarches plus théoriques, comme Barad l'a elle-même illustré dans son essai « diffractif » sur la pièce *Copenhagen* de Michael Frayn, créée à Londres en 1998⁴².

40. Haraway, Donna, *Modest-Witness@Second-Millennium.Femaleman-Meets-Oncomouse: Feminism and Technoscience*, Routledge, 1997, p. 16.

41. Le concept est emprunté à la physique quantique, à laquelle Barad est formée, et rend compte des phénomènes ondulatoires.

42. Voir Barad, Karen, « Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come », *Derrida Today*, vol. 3, n° 2, 2010, p. 240-268.

Nous avons commencé cette courte mise en contexte par un rappel de la crise provoquée par l'apparition des premiers intermédiaires en études théâtrales. Nous concluons sur cette autre crise à venir. L'intermédialité n'est (et n'était) ni non, ni anti, ni postanthropocentrique. Elle partage cependant avec les Nouveaux matérialismes ces deux idées fondamentales :

1. Il faut absolument prendre en compte les agentivités autres qu'humaines dans la production et la représentation théâtrales (en plus des agentivités humaines et en lien avec elles).
2. Ces agentivités doivent être comprises comme des dynamiques relationnelles en continuelle transformation.

Si l'intermédialité a bousculé bien des idées reçues, elle n'a pas remis en cause l'existence du « Grand Dehors », du moins pas de façon explicite, et n'a pas davantage questionné le statut et la position de l'observateur (humain). Les Nouveaux matérialismes appellent des changements plus brutaux, aux répercussions à la fois plus profondes et plus larges : ontologiques, épistémologiques, éthiques et méthodologiques. Ils pourraient aussi déclencher de plus fortes résistances, renforcer une incrédulité institutionnelle latente à l'égard de tout ce qui peut porter atteinte à la naturalité présumée de la pratique. Que peut-on, en effet, attendre de positif d'une approche résolument anti et postanthropocentrique dans une pratique ontologiquement anthropocentrée ?

Beaucoup, à vrai dire. Les Nouveaux matérialismes peuvent en effet nous aider à mieux comprendre comment de complexes phénomènes matéro-discursifs génèrent ces innombrables affects selon ces agencements instables, mouvants, toujours autres et pourtant reconnaissables que, dans la langue usuelle, on désigne par le mot « théâtre. »

Théâtre et Nouveaux matérialismes

Si c'est au théâtre que ce livre est d'abord consacré, on comprend bien que les phénomènes dont il est question en détail dans les pages qui suivent ne lui sont pas exclusifs et surviennent également dans d'autres pratiques de la représentation, aussi bien au cours du

spectacle que dans sa préparation. C'est pour rendre compte de cette diversité que nous avons organisé les quinze textes qui suivent selon trois axes, chacun d'eux correspondant à l'une des trois parties du livre. Nous avons également convenu de placer le riche parcours théorique et historique proposé par Rebecca Schneider sous le titre « Théâtres des Nouveaux matérialismes / Anciens matérialismes du théâtre (ou le monde entier) » en postface de cet ouvrage, d'une part parce qu'il en traverse les différentes parties, et d'autre part parce qu'il peut être lu comme un écho à la présente introduction. Entre celle-ci et la postface, nous proposons donc trois arrêts dans ce parcours de lecture : « Interconnexions théoriques », « Par-delà le drame » et « Textualités et performances néomatérialistes ».

La première partie, « Interconnexions théoriques », rassemble des textes qui mettent en relief des interconnexions diversement marquées entre certaines approches théoriques et les Nouveaux matérialismes. Le texte de Virginie Magnat ouvre cette section. Elle rend hommage aux Premières Nations en précisant ce qui leur revient dans l'adoption de la pensée néomatérialiste. Elle note entre autres que les philosophies autochtones reconnaissent clairement l'agentivité autre qu'humaine et rejettent le dualisme corps-esprit. Pour leur part, Nicole Nolette et Maxime Batiot se fondent sur ce qu'ils qualifient d'« écriture-paysage » de l'autrice dramatique québécoise Evelyne de la Chenelière pour jeter des ponts entre le métamodernisme et l'approche qui est au centre de ce livre. Ils voient dans cette dramaturgie une alternance entre certitude moderne et doute postmoderne de même qu'un désir de mise en relation de l'humain et du non-humain, qui conduiraient à une conception d'un « théâtre à développement durable ». De son côté, Julie Sermon souligne l'importance dans trois spectacles européens d'une poétique écologique marquée par un certain décentrement des actants humains ainsi que par des « modulations des effets de présence propres aux matériaux ». Cet attachement à la matière et le « parti pris des choses » qui s'expriment dans ces spectacles font ainsi écho au théâtre et aux Nouveaux matérialismes. En outre, Hervé Guay puise aux théories de la réception théâtrale pour marquer « six points de jonction » avec les Nouveaux matérialismes. Illustrant ses propos de plusieurs

exemples de spectacles contemporains, il insiste sur la multiplication des instances scéniques, l'indétermination du jeu, l'indistinction spatiale, les présences autres qu'humaines, l'expérience sensorielle et la mobilité du spectateur. Nele Wynants s'intéresse quant à elle aux retombées de la suggestion de Bruno Latour selon laquelle le théâtre aurait la capacité de représenter des idées théoriques, mais aussi de changer la réalité politique en explorant des représentations alternatives. Pour elle, c'est ce que fait l'artiste belgo-suédoise Oona Libens dans une trilogie de performances poético-scientifiques qui met à l'avant-plan la matérialité des agencements entre les humains et les artefacts médiatiques et technologiques.

« Par-delà le drame », la seconde partie de notre ouvrage, réunit des contributions où se manifeste l'effet des Nouveaux matérialismes dans d'autres arts que l'art dramatique et dans des pratiques qui s'en éloignent en s'inscrivant délibérément dans une perspective transdisciplinaire. Kelly Richmond voit ainsi dans le cirque contemporain un modèle de performance incluant certains principes des Nouveaux matérialismes tels que la matérialité vibrante, la transcorsoralité et l'intra-activité. S'appuyant sur les performances *Backbone* de Gravity and Other Myths et *Scotch and Soda* de la Company 2, elle met en évidence « les affects alchimiques des intrications humaines-environnementales », là où le risque circule entre les artistes de cirque et « la matérialité de l'objet circassien ». L'analyse que propose Cyrielle Dodet de *Là* du Baro d'èvel, une compagnie catalane, montre elle aussi que le cirque contemporain est irrigué par les Nouveaux matérialismes. Cela passe, selon elle, par « une mise en jeu des matières, qu'elles soient humaines, animales, animées ou encore inertes » et par ce qu'elle désigne comme un déséquilibre ou un brouillage des dualismes à l'œuvre dans ce spectacle. Ce faisant, *Là* esquisse, selon l'autrice, un continuum entre « les êtres, les corps, les couleurs, les sons, les rythmes et les matières », objets sans cesse en proie à la métamorphose. En danse, « Les boîtes chorégraphiques », projet de la Fondation Jean-Pierre Perreault que présente Lise Gagnon, avec une introduction d'Ève-Catherine Champoux, constituent un exemple très étoffé de ce que peut produire une approche néomatérialiste de l'archivage. Ici, la boîte chorégraphique réunit tout document

permettant de conserver les traces d'une pièce, du bout de tissu aux plans d'éclairages, en passant par des vidéos et des extraits de critique, établissant une puissante dynamique relationnelle « qui fait appel au temps, aux traces, aux corps, aux mémoires vivantes et vibrantes ». Dans le dernier texte de la section, Jean-Paul Quéinnec et ses collaborateurs Andrée Anne Giguère et Pierre Tremblay-Thériault exposent le soubassement théorique, souvent proche des Nouveaux matérialismes, de la dramaturgie de l'entrelacement qu'ils privilégient. Se réclamant tant des pratiques sonores mobiles que du théâtre environnemental à la Schechner, ils s'appuient sur « l'imprévisibilité de l'expérience aurale » pour maximiser la circulation et la dispersion de la matière sonore dans leur création *Phonographie maritime* qui favorise « une expérience matérielle déhiérarchisée, faillible, inconstante et équivoque, parfois organique, parfois machinique ».

La troisième partie de notre ouvrage est consacrée, comme son titre l'indique, aux « [t]extualités et performances néomatérialistes ». À partir d'une rencontre décevante dans les archives du Festival de Stratford en Ontario (Canada), avec un accessoire de la production *A Chorus Line* de 2016, Jennifer Roberts-Smith, Shana MacDonald et Brianna I. Wiens s'interrogent sur « la vibrance de la matière théâtrale ». Elles proposent le modèle du *multimangle*, ou de l'agencement de matériaux humains et non humains, qui permettrait de rendre compte de cette vibrance à partir de huit caractéristiques (contextualité, cumulativité, multimédialité humaine-matérielle, processualité, *mimountai* réciproque, durativité, discursivité et mutabilité). De son côté, Emma Merabet aborde les matières mésomorphes (émulsions, mousses, pâtes et autres corps mous) et explique en particulier le rôle de la mousse d'hélium dans la performance contemporaine *To Fall is to understand the universe* de Laurent Chanel et Arnaud Louski-Pane. Elle montre que de telles matières molles nous font repenser, à partir de leurs caractéristiques mêmes, les arts vivants, à savoir leur précarité, leur indétermination, sans oublier leur présence intermittente et éphémère. Dans un texte qui met en lumière son parcours de recherche-crédation en scénographie et en peinture, Jonathan Girard développe deux propositions esthétiques autour de l'atmosphère et de la paréidolie, « le nom donné au phénomène où

un sujet voit apparaître une figure dans une forme quelconque». En raison de la qualité « abstraite, non signifiante » de ces propositions, son projet *Numinosité* table sur l'imagination du spectateur appelé à « façonner le sens des images qu'il aura lui-même généré avec l'aide du dispositif ». Quant à Philippe Manevy, il propose que le jeu d'intra-action développé par Karen Barad puisse bien « décrire la relation non dualiste et non linéaire entre texte et spectacle » d'un corpus de textes du théâtre québécois des cinquante dernières années, allant de Jean-Claude Germain à Mani Soleymanlou. Manevy voit dans cette intra-action, ou dans le travail collaboratif de l'écrivain scénique autour d'un texte longtemps en mouvement, l'héritage insoupçonné de Germain à la dramaturgie québécoise.

Enfin, la postface de Rebecca Schneider s'ouvre sur une citation de *Comme il vous plaira* de Shakespeare : « Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs. » Elle interroge ce qui fait du « monde entier » un théâtre où, dans l'esprit des Nouveaux matérialismes, « tous », au-delà des hommes et des femmes, ont le potentiel d'être acteurs ou actants, où « le monde entier joue ». Ce faisant, elle montre que l'essentiel n'est pas de jouer, de « n'être que » les actants ou acteurs, mais bien de jouer sur les planches du théâtre ou du monde entier. Elle revient ainsi à une ontologie du théâtre qui ne peut être que mise en relation et mimésis, itération et intra-activité, interinaniméité et indécidabilité. Or, comme elle le rappelle, cette ontologie agit aussi de manière colonisatrice ou impérialiste en tandem avec le capital, en réifiant les binarismes, dont travaillent si fort à se défaire les Nouveaux matérialismes et le théâtre. En mettant en évidence quelques œuvres où les artistes opèrent des coupures visibles ou brouillées dans la mimésis et dans la représentation, et en embrassant ainsi largement la réflexion décoloniale amorcée par Virginie Magnat dans la contribution qui inaugure cet ouvrage, Schneider boucle la boucle d'un parcours théorique qui invite également à jeter un regard neuf sur la pratique théâtrale d'hier et d'aujourd'hui.