

## Avant-propos

Emmanuel Béhague et Hilda Inderwildi

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/12220>

DOI : [10.4000/ceg.12220](https://doi.org/10.4000/ceg.12220)

ISSN : 2605-8359

### Éditeur

Presses Universitaires de Provence

### Édition imprimée

Date de publication : 19 novembre 2020

Pagination : 9-28

ISBN : 979-10-320-0285-8

ISSN : 0751-4239

### Référence électronique

Emmanuel Béhague et Hilda Inderwildi, « Avant-propos », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 79 | 2020, mis en ligne le 29 janvier 2021, consulté le 07 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/12220> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.12220>

---

Tous droits réservés

# Avant-propos

Emmanuel BÉHAGUE

Université de Strasbourg, Mondes germaniques et nord-européens (EA 1341),  
Strasbourg

Hilda INDERWILDI

Université Jean Jaurès, CREG (EA 4151), Toulouse

## Les *entre* du paysage

Créé le 28 janvier 2016 aux *Münchener Kammerspiele*, le spectacle *Caspar Western Friedrich* du metteur en scène français Philippe Quesne est littéralement « pétri » d'images<sup>1</sup>. Œuvres picturales, selfies, citations filmiques, souvenirs brouillés se rejoignent le temps d'un bref moment de construction fragile, instable, inachevée. Les comédiens costumés en cowboys accrochent maladroitement à deux échelles une toile reproduisant le célèbre tableau de Caspar David Friedrich *Wanderer über dem Nebelmeer* (*Voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818), les pans latéraux du décor seront un temps repeints, puis abandonnés, de faux blocs de pierre sont déplacés ici et là. Le spectateur entre dans un « Caspar Western Friedrich Museum », selon l'indication projetée au-dessus de la scène, un chantier aussi utopique que l'était le parc d'attraction que projetaient d'inaugurer un groupe de sympathiques hard rockers, protagonistes de *La mélancolie des dragons*, créé dans le cadre des *Wiener Festwochen* le 31 mai 2008.

Dans cet étrange musée ne sont pas exposées les œuvres du peintre, mais nos propres images mentales. D'emblée, le théâtre convoque le média cinématographique à travers le célèbre *My rifle, my pony and me*, chanté sur la scène par un groupe de cinq cowboys assis au coin du feu. La musique renvoie ici à une scène d'un autre genre, celle, « culte », réunissant Dean Martin, Ricky Nelson et John Wayne dans *Rio Bravo* (1959). Sans doute la chanson *Whiskey, leave me alone* interprétée par Kirk Douglas dans *The big sky* (*La Captive aux yeux clairs*, 1952) est-elle moins connue, sans parler du frêle et émouvant *The Mountain Waltz* du groupe de rock expérimental Quickspace, qui à travers le

---

1. Nous remercions très vivement Philippe Quesne, qui a eu la sympathie de nous autoriser à utiliser cette photographie du spectacle pour la couverture du présent volume.

motif de la montagne assure la transition entre le western et l'œuvre de Friedrich, et met en lien la contemplation de la nature et l'émotion du sujet :

I fear for thee  
 I'd better be  
 Encrusted  
 In your side  
 Like a goner  
 A shiny island  
 Stretching across the sky  
 Oh, precious mountain  
 There's no accounting  
 What you are doing  
 To my health  
 You're eroding  
 And I'm dying  
 So we're going  
 So goodbye<sup>2</sup>

Ici, une fois encore, les couleurs et les sons se répondent, ou, plus que cela, ils se superposent, glissent de l'un à l'autre, donnant ainsi une forme délibérément instable au continuum des images.

Dans cet enchaînement, et sans pour autant remettre en cause l'interdépendance fondamentale – dans le sens où elle constitue le fondement de ce spectacle – des différents médias à l'œuvre, l'image fixe, au cœur du présent ouvrage, occupe bien évidemment une place centrale. Elle en est véritablement la matière première, et il convient pour en rendre compte d'inventorier quelques-uns de ses avatars, tels qu'ils s'offrent au regard du spectateur, évidents ou plus discrets. Ainsi, c'est bien une forme de tableau musical que suggèrent ces cinq cowboys dont l'un d'entre eux recevra en cadeau un sweat-shirt représentant le tableau évoqué plus haut, et il tient lieu d'ouverture au spectacle. Intervient ensuite le motif du musée, projet dérisoire et utopique, et l'évocation de ses attributs : des audioguides en forme de cailloux, le projet d'un espace bar situé dans le hors-champ du plateau. Plus loin, une voix évoquera les fonds du musée en égrenant les titres de nombreuses œuvres du peintre romantique, avant que ne soit déployé en fond de scène un paysage de montagne. Celui-ci fait ensuite office d'arrière-plan pour une seconde citation du *Voyageur contemplant une mer de nuages* dont a curieusement disparu la figure humaine. Une fois reconstitué, dans ce nouveau cadre naturel, le cercle au coin du feu, c'est un selfie de groupe qui viendra immortaliser la scène.

L'œuvre picturale comme matériau donc, sous différentes formes : matériau, matériel et immatériel, d'une *construction*. Car l'enjeu du spectacle de Philippe Quesne, dans sa fluidité, n'est précisément pas un produit fini, stable, une *représentation*, vers laquelle nous tendrions. Si nous sommes ramenés, à son

---

2. Quickspace, « The mountain Waltz », in *Precious Falling*, Londres, Domino Recording Company, 1998.

terme, « dans les plaines du Far West quand vient la nuit »<sup>3</sup>, ce n'est pas pour marquer l'échec d'une tentative, un retour au point de départ, mais bien pour nous signifier que l'essentiel est ailleurs : il s'agit ici de la construction de la représentation elle-même, de l'image comme processus sans cesse inachevé. Au fil du spectacle, les comédiens *peignent* les murs, *agencent* les blocs de pierre dans l'espace, étendent la toile de Friedrich. Métonymie vivante, de ce "point de vue", de l'ensemble du spectacle, ils illustrent parfaitement le principe de la « double artialisation » sur lequel Alain Roger bâtit son *Court traité du paysage*, processus par lequel le « pays » devient « paysage », combinaison, d'une part, d'une artialisation *in situ*, la transformation physique « du pays » par la main de l'Homme, et d'une artialisation *in visu*, sa transmutation esthétique par l'intervention d'un regard :

Il y a « du pays », mais des paysages, comme il y a de la nudité et des nus. La nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art : du pays ne devient un paysage que sous la condition de ce que l'on pourrait nommer un *paysart*, et cela selon les deux modalités, mobile (*in visu*), et adhérente (*in situ*), de l'artialisation. [...]. Le pays, c'est, en quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation, qu'elle soit directe (*in situ*) ou indirecte (*in visu*). Voilà ce que nous enseigne l'histoire, mais nos paysages nous sont devenus si familiers, si « naturels », que nous avons accoutumé de croire que leur beauté allait de soi ; et c'est aux artistes qu'il appartient de nous rappeler cette vérité première, mais oubliée : qu'un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration de l'art<sup>4</sup>.

Ce paysage est bien présent dans le spectacle de Philippe Quesne, mais on peut aussi y percevoir un reflet de la dynamique décrite par A. Roger à l'échelle plus large de l'image en soi, par-delà sa simple occurrence paysagère. L'entreprise du metteur en scène, dès lors, revêt une dimension mémorielle : par le *théâtre*, il s'agit de nous rappeler, à nous, spectateurs mais aussi regardeurs – incarnés précisément dans la figure récurrente d'un comédien observant ce qui se déroule sur la scène, de dos par rapport à l'espace du public, c'est-à-dire en adoptant sa perspective – que *l'image*, qu'elle soit réelle ou imaginaire, est toujours un processus.

C'est en ce sens que le spectacle de Philippe Quesne est intermédial : non pas seulement parce qu'il fait intervenir différents médias en interaction, mais parce qu'il est lui-même, à travers la dynamique des corps, construction toujours ininterrompue d'une image. Ainsi, il brouille les frontières, se place dans l'*entre*<sup>5</sup>, dans l'inter-médias. Jusqu'à, peut-être, nier l'existence du média lui-même ?

3. Selon le texte de la chanson interprétée par Yves Montand (paroles et musique par Charles Humel et Maurice Vandair, 1945).

4. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 24-25.

5. Dans sa contribution à l'ouvrage *Théâtre et intermédialité*, Kati Röttger fait de l'*entre* la notion essentielle de la pensée intermédiale : « Si le théâtre, afin de dégager différentes perspectives sur la médialité, a la capacité de mettre en scène des médias dans le processus de transpositions intermédiaires, nous ne pouvons pas l'identifier comme un hypermédia. Il ne fonctionne pas comme une plateforme stable qui, de l'extérieur, viendrait encadrer le processus de transmissions intermédiaires qu'il met en scène. Si nous comprenons le théâtre comme événement qui consiste à mettre en œuvre des médias durant le processus de la représentation, il est clairement constitué par ce processus de transmission *entre les médias* au moment où il se produit. » Kati

## Ères extra-communicationnelles

Ce volume sur le thème du théâtre, de la peinture et de la photographie à l'épreuve de l'intermédialité s'ouvre sur deux textes fortement théoriques. Les faire dialoguer permet de lancer une passerelle peut-être inattendue entre différents âges de l'intermédialité et du spectacle, tout en précisant la définition de l'intermédialité comme processus et comme approche<sup>6</sup>. La question de l'existence des médias est au cœur de la plus récente pensée intermédiaire dont le curseur, dans le contexte de l'ère numérique et de ses nouvelles formes d'existence ou de non existence, s'est progressivement déplacé du média à la médiation. Partant du postulat que les médias sont autant les produits que les producteurs de la médiation, la pensée intermédiaire d'aujourd'hui étudie des circulations et des « dynamiques communicationnelles » nouvelles, ce qui pourrait conduire, avec Jean-Marc LARRUE dans le premier texte, à parler davantage de « conjonctures médiatrices » que d'intermédialité proprement dite. Se démarquant d'un discours médiatique volontiers essentialiste (Shannon et Weaver, Mc Luhan)<sup>7</sup>, qui considérait les médias comme des « monades » autonomes, les intermédiales privilégient au tournant des années 2000, période dite post-médiatique, une conception évolutionniste (Bolter et Grusin, E. J. Müller, Gaudreault et Marion). Ils insistent non seulement sur la matérialité mais aussi sur la sociabilité des divers médias, des techniques et fonctions sociales spécifiques de chacun d'eux (Méchoulan). Prééminence est donc donnée à la médiation (Galloway), aux interactions, et aux transformations, y compris esthétiques, qu'elles produisent sur les médias. Mais la proposition de certains théoriciens de l'intermédiaire « post-post-médiatique » de faire évoluer l'intermédialité vers l'« excommunicationnel » (Galloway, Thacker et Wark), paraît désormais cristalliser les apories de cette intermédialité trop centrée sur la médiation à l'âge néo-matérialiste du non-humain. Ainsi est-on renvoyé à l'incrédulité épistémologique dont l'intermédiaire peut faire l'objet tant on peine parfois à cerner cet espace « entre ce qui est entre » (« *intermedium* », « *in-between* »), ou à voir ce qui demeure dans cette logique transformationnelle continue excluant toute stabilité du média et toute antériorité d'un média par rapport à un autre. La controverse reste vive autour de la représentation et de la structure communicationnelle de médias dont l'identité générique, outre ce qui les lie les uns aux autres et les fait interagir entre eux, devient de plus en plus « transparente », fuyante.

Si les formes intermédiales se manifestent de manière particulièrement saillante à partir du XX<sup>e</sup> siècle, générant l'évolution retracée ci-dessus de leur

---

Röttger, « Questionner l'entre' : une approche méthodologique pour l'analyse de la performance intermédiaire », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 117-131, ici p. 126.

6. Le principe qui guide cet avant-propos est de mettre en constellation l'ensemble des textes inclus dans l'ouvrage auquel il prélude. C'est en pensant à d'éventuels lecteurs non germanophones que nous avons parfois développé plus longuement la présentation des contributions en allemand.
7. On trouvera les références correspondantes dans la bibliographie jointe en annexe à cet avant-propos.

pensée et de leur conceptualisation, l'*intermedium* n'en est pas moins une tendance fondamentale et constante de l'art. Dans sa contribution, Friedemann KREUDER observe du point de vue de la sociologie de l'espace et de l'esthétique performative l'intermédialité des fêtes où se jouaient les Mystères du Moyen-Âge. Il l'interprète, en fonction de sa valeur heuristique, comme un espace dynamique et symbolique, par opposition aux lieux matériels et statiques (place des villes médiévales, enclos des églises, cimetière...), le spectateur ayant vocation à synthétiser les deux dimensions au travers du regard et de la déambulation. L'étude des plans de scène des Jeux de la Passion joués en période pascale à Alsfeld (en 1501) et Lucerne (en 1470 et 1583) fait apparaître la transformation du lieu en une scène simultanée où se révèlent les différentes étapes de l'histoire du salut. Le spectateur, convié à se déplacer dans cet espace, s'engage concrètement dans une sorte d'anamnèse chrétienne, jalonnée des figurations concrètes de ce que la liturgie propose de manière symbolique : le public semble marcher sur les traces du Christ et la représentation s'apparente au sacrement. Cette interaction du cadre spatial, des gestes et des déplacements, qui transforment le spectacle en espace vécu, jette un pont en direction de l'intermédialité immersive du théâtre contemporain. La perception synesthésique que mobilisent les Mystères du Moyen-Âge pour approcher et saisir le message biblique renvoie non seulement aux aspects didactiques inhérents à ce type de spectacles mais aussi, déjà, à la focalisation sur les modalités de la perception intermédiaire – longtemps avant que se forment les nouveaux médias de communication... du siècle dernier, et indépendamment d'eux : c'est en ce sens qu'on peut dire qu'il s'agit d'une perception, ici également, ex- ou extracommunicationnelle, mais dans laquelle le performatif demeure attaché au principe de représentation. C'est la qualité de cette perception intermédiaire synesthésique qui porte à penser son objet comme un espace où il est possible de délier, détisser, déposer les éléments, afin de mieux percevoir ce qui peut advenir lorsque l'hétérogène se forme et se transforme, telle la formation d'un « précipité » chimique.

Ainsi retrouve-t-on la racine du terme « *intermedium* » que le poète Samuel Taylor Coleridge empruntait en 1812 à la chimie du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup> pour son analyse comparée des fonctions de l'allégorie chez Edmund Spenser et William Shakespeare<sup>9</sup>. La potentialisation d'être que représente le précipité intermédiaire<sup>10</sup>

---

8. Le mot « *intermedium* » est utilisé dans le domaine de la chimie à partir de 1610. Familier du chimiste Sir Humphry Davy, Coleridge le connaît et l'emploie pour renouveler son « stock métaphorique ». Cf. Lisa Moren, « The Wind is a Medium of the Sky », in Lisa Moren (éd.), *INTERMEDIA: The Dick Higgins Collection at University of Maryland Baltimore County*, UMBC, Albin O. Kuhn Library & Gallery, 2003, p. 13.

9. L'allégorie narrative, telle qu'on la trouve chez Shakespeare, est définie comme l'*intermedium* (l'intermédiaire) approprié (*the proper intermedium*) entre la personne et la personnification, entre le général et le spécifique : « Narrative allegory is distinguished from mythology as reality from symbol; it is, in short, the proper intermedium between person and personification. » in Thomas Middleton Rayson (éd.), *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, London, Constable & Co., 1936, p. 33.

10. Conception développée notamment par Jean-Christophe Goddard. Cf. « Théâtre, performance et philosophie », conférence du 11 décembre 2014 à Toulouse dans le cadre du séminaire doctoral

rejoint par ailleurs l'épiphanie joycienne comme expérience de perception particulièrement intense, comme percée dans le champ de la conscience qui saisit l'objet dans la globalité de ses parties et de ses relations aux autres objets : là aussi, la cohérence concrète, les modalités de *l'entre*, la médiation semblent l'emporter sur les médias eux-mêmes, dissous dans le milieu où s'accomplit leur transformation, même si ce dernier peut, le cas échéant, conserver la trace de ce que la matière endure. Partant, le concept de précipité permet à la fois d'appréhender la réalité première du média comme moyen terme ou entre-deux et de penser le mouvement de constitution intermédiaire au plus près des processus de création, de la vie des artistes, au fil du temps et des lieux, en sondant les pratiques de constitution du sens. L'intermédialité s'envisage non plus seulement dans ses formes collaboratives mais du point de vue du *dissensus*, à considérer moins dans sa négativité principielle que dans la possibilité qu'il offre d'expérimenter concrètement l'altérité à partir de laquelle le mouvement conceptuel et artistique peut se déclencher. Sur ce plan, la pratique intermédiaire représente l'expérience d'une certaine forme de retrait et de jeu qui permet la distance critique, obligeant aussi à repenser la place du spectateur/regardeur. D'une manière générale, il est possible de l'interpréter prioritairement comme une opération visant « un déplacement de regard<sup>11</sup> » dont deux exemples emblématiques demeurent le regard du peintre modifié par l'invention de la photographie ou celui qu'on porte sur un danseur engagé dans un spectacle théâtral en tant que comédien à part entière. Le regard se transforme en même temps que se transforme son objet.

## Interpénétration des arts et intermédialisation

De l'idéal d'art total à l'ère numérique s'opère, durant ce qu'on pourrait appeler le "long XX<sup>e</sup> siècle", le passage de la hiérarchie des genres à la systématisation du cousinage et du métissage des arts. Face au dialogue des disciplines, la méfiance envers les œuvres intermédiales cède progressivement la place à la reconnaissance au sein des institutions et des corps de métier. Depuis les années 1990, celles-ci s'imposent même comme des "standards", avec les pratiques désormais courantes de l'installation et du dispositif. Cette évolution n'a pas altéré la qualité d'expérience sensible particulière des œuvres intermédiales, entre potentialisation d'être et changement de regard, même si elle a parfois eu l'effet (peut-être aussi la visée) d'en éroder ou d'en neutraliser la charge subversive. En effet, le modèle de séparation des arts défini en suivant la

---

« Politiques culturelles et enjeux de l'intermédialité pour le théâtre contemporain » (Emeline Jouve, Hilda Inderwildi).

11. L'interdisciplinarité renvoyant moins à des techniques qu'à des savoirs incorporés ou mêlés, voire à des méthodes d'appréhension des œuvres, le sociologue Emmanuel Wallon et son groupe de recherche « Histoire des Arts et des Représentations » à Nanterre la définissent essentiellement comme « un déplacement de regard », en insistant sur la nécessité de ne jamais "perdre de vue" l'époque à laquelle ou depuis laquelle on parle. Cf. Emmanuel Wallon, « La politique culturelle au bal des arts : De la hiérarchie des genres à l'interpénétration des scènes », conférence du 21 mai 2015 à Toulouse dans le cadre du séminaire doctoral mentionné à la note précédente.

ligne des Académies de la Renaissance est rejeté avec virulence dès le début du XX<sup>e</sup> siècle par les dadaïstes au nom d'un matérialisme hostile à toute forme de hiérarchisation. Un esprit comparable anime, dans les années 1960, le non-mouvement internationaliste Fluxus, irrespectueux, antibourgeois et antiautoritaire, dont les meneurs pointent eux-aussi l'effondrement des médias artistiques sous leur forme traditionnelle, reprenant à leur compte entre autres l'idée exprimée par Walter Benjamin dans *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935-1939), selon laquelle la valeur des anciens médias ne serait plus que référentielle. Par opposition, les *intermedia*, tels que les envisage Dick Higgins dans son texte-manifeste « *A Statement On Intermedia* »<sup>12</sup>, apparaissent à la fois comme des processus féconds de production de sens et de liens, et comme l'espace d'un combat idéologique et politique où se manifestent le réel socio-historique et les axes possibles de ses révolutions. Formes d'utopies concrètes, les *intermedia* représentent, pour Higgins, dans le contexte particulier de la guerre du Vietnam et de l'efflorescence des nouveaux médias (radio, télévision), une modalité d'action artistique sur le monde qu'ils appellent à transformer radicalement. À cette époque, l'art intermédial navigue entre culture sérieuse et culture populaire, mélangeant sans complexes les différents genres et référents socioculturels pour repousser les frontières de la représentation – voire supprimer les représentations –, rejeter l'autorité, démanteler les symboles des pouvoirs en place, parfois même abolir l'art – en tout cas ses formes antérieures. Cet art intermédial-là est toujours antiélitiste, satirique, parfois humoristique, cousin du happening et de la performance, souvent participatif et éphémère, fondamentalement en rupture et transgressif. Il frappe par son rapport au réel – à la matière du réel comme concaténation de temps et de perspectives – et à la liberté.

À la marge du développement des nouveaux médias évoqués ci-dessus, on a pu alors critiquer une dérive des arts anciens, et en particulier de la peinture, vers le régime de la théâtralité : une théâtralité « enveloppante, infectieuse », selon les termes de Michael Fried, qui serait venue corrompre la sensibilité propre à la peinture, notamment minimaliste, et par laquelle celle-ci aurait pris « l'allure d'une sorte de théâtre dénué de force et de présence<sup>13</sup> ». Dans une formule fameuse, il semble à l'historien de l'art que « le succès, et même la survie des formes artistiques dépend[e] de plus en plus de leur capacité à mettre le théâtre en échec<sup>14</sup> ». Prenant en compte les paramètres spatiaux et temporels de présentation des œuvres-objets, c'est-à-dire la relation regardant/regardé, la peinture minimaliste se constitue autour d'un temps scénique qui implique le spectateur et sa subjectivité, son expérience et son horizon d'attente, ce qui

12. Ce texte conçu comme l'un des manifestes de Fluxus et de l'Agit-pop, est diffusé largement et à de nombreuses reprises, notamment en juillet 1967 dans le numéro 6 de la revue *Dé-coll/age* de l'Allemand Wolf Vostell (Typos Verlag, Frankfurt a. M., Something Else Press, New York).

13. Michael Fried, « Art et Objectivité » (1967), in Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard (coll. « NRF Essais »), 2007, p. 133-134.

14. *Ibid.*

rompt dans le champ de la peinture elle-même avec l'exigence de spécificité et la motivation autoréférentielle de l'art moderniste. En Allemagne, quoique de nature différente, les « expositions démonstratives » du Réalisme capitaliste préfigurent elles aussi, entre 1963 et 1966, ce qui va devenir la tendance générale des arts visuels, à savoir investir l'espace d'exposition, voire l'espace public, en tant que scène : peintures et photos s'affichent au milieu d'installations multimédiales, où par des procédés immersifs les spectateurs ne cessent d'être conscients de leur état réceptif; elles donnent lieu à des performances où les artistes s'exposent eux-mêmes avec cette énergie et cet effet de présence que recherchera ensuite un pan du théâtre post-dramatique<sup>15</sup>; elles créent des univers, non pas dans l'idée du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, mais dans celle d'une exploration des potentialités ou du langage des images.

Si le processus d'intermédialisation, conçu comme une intégration des médias dans le théâtre conduisant à sa perpétuelle reconfiguration, constitue donc une tendance de fond qui connaît ses accélérations et ses moments de freinage sur le (très) long terme, on ne peut nier l'existence d'une "poussée intermédiaire" forte relativement récente. Cette poussée intermédiaire qui active la pensée intermédiaire s'explique sans doute par de nombreux facteurs. Nous en retiendrons trois, évidemment liés, qui semblent essentiels.

Le premier relève du théâtre lui-même, qui, comme "hypermédia"<sup>16</sup> mettant en scène d'autres médias, accueille en son sein un nombre accru de technologies nouvelles, permettant la visualisation mais aussi la production de l'image : l'utilisation de la caméra live, qui fait exploser la façon dont se perçoit ce qui "se passe" sur la scène, correspond à une étape sans doute cruciale. Même si cela ne dit pas grand-chose de ses tenants et de ses aboutissants, le sentiment de saturation qui s'exprime souvent à la sortie des salles – « Encore de la vidéo ! » – témoigne de l'avènement de l'image filmique sur la scène et de son potentiel perturbateur.

Cette intermédialité est par ailleurs intimement liée à un autre avènement, deuxième important motif de la poussée intermédiaire, celui d'une conception des arts de la scène – quel que soit le nom qu'on lui donne – où les médias au sens large, c'est-à-dire indépendamment de leur degré de « nouveauté », coexistent au cœur du dispositif scénique dans un rapport déhiérarchisé. Loin de collaborer au service de la représentation, ils s'interrogent mutuellement, d'où ce constat essentiel : pour qu'il y ait intermédialité, il faut qu'il y ait distance, détachement des médias les uns des autres, désolidarisation dans ce qui serait – et n'est dès lors plus – l'entreprise de véhicule d'un sens.

---

15. En particulier *Leben mit Pop – eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus* (*Vivre avec le pop – une manifestation pour le Réalisme capitaliste*) au magasin d'ameublement Berges du 11 au 25 octobre et *Volker Bradke* le 13 décembre 1966 à la galerie Schmela à Düsseldorf. Sont proposées dans le cadre de ces expositions des installations multimédiales, reliant entre elles non seulement les œuvres exposées mais aussi les œuvres et l'espace de leur mise en scène.

16. Le terme est emprunté à Chiel Kattenbelt. Voir entre autres Freda Chapple, Chiel Kattenbelt, « Key issues in Intermediality in theatre and performance », in Freda Chapple, Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in theatre and performance*, Amsterdam/ New York, Rodopi, 2006.

Enfin, l'avènement des médias de l'image sur la scène est indissociable du doute, sans cesse rebattu et néanmoins réel, jeté sur... le "réel", comme point de référence de la représentation. Dans le cadre d'un « déploiement d'images désormais dépourvues de référents », pour reprendre les mots par lesquels Florence Baillet conclut sa contribution à ce volume, ou d'un déploiement d'images qui se superposent à leur référent jusqu'à le faire disparaître, la présence des images sur la scène ferait écho à leur omniprésence réelle dans un monde « hyper-médialisé ». D'où, d'ores et déjà, une problématisation de l'intermédialité au théâtre : peut-on, dans le contexte contemporain, parler d'intermédialité lorsque les médias à l'œuvre ne réfléchissent pas – au sens de réflexion et non pas de reflet – leur propre présence et leurs propres effets dans l'espace public ? On mesure, de ce point de vue, tout le chemin parcouru depuis Piscator, dont André Combes note à juste titre qu'il n'a pas fondamentalement interrogé « l'esthétique propre au matériau filmique ».

## Théâtre et iconographie : une intermédialité des "laissés-pour-compte"

La présence de l'image sur la scène constitue donc un paradigme fondamental dans le théâtre intermédial contemporain... paradigme qui apparaît désormais déjà ancien : lui a fait suite en effet, plus récemment, l'introduction dans le dispositif théâtral de technologies nouvelles liées aux nouveaux modes de communication ainsi qu'au numérique. Explorant différents aspects de cette dynamique de technologisation de la scène, les travaux scientifiques ont fait florès. C'est précisément du fait de cet avènement de "nouveaux" médias sur la scène, synonyme d'un éclatement de la représentation, qu'il s'agit de se départir d'une vision téléologique de l'intermédialité, qui verrait dans cette présence accrue et sans cesse diversifiée des médias une forme de progrès, sorte de reflet dans le champ du théâtre d'une « conception darwiniste » de l'évolution des médias en général, qui présumerait « que de réussite en réussite et 'au nom du réel', nous approchons sans cesse du média absolu et universel, celui qui sera capable de tout médiatiser<sup>17</sup> », à cela près que celle-ci ne se ferait pas « au nom du réel », mais précisément au nom de sa remise en cause, ou de la remise en cause de sa prétendue représentation.

À rebours d'une telle lecture, le point de départ choisi pour ce volume est au contraire une vision non-linéaire, riche de paradoxes et de contradictions, de l'histoire de l'intermédialité au théâtre. Dans une dynamique de technologisation croissante, il existe aussi les "laissés-pour-compte", des médias plus anciens que celle-ci dissimule. L'ambition de ce volume est donc de contribuer à une histoire de ces médias qui seraient les perdants de l'histoire glorieuse de l'intermédialité, en rendant justice à l'un de ces laissés-pour-compte : ce que l'on appellera,

---

17. Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, p. 27-46, ici p. 37.

maladroïtement peut-être, l'image "fixe", c'est-à-dire ici la peinture et la photographie, par rapport à l'image "mouvante".

Quel intérêt à cet "arrêt sur l'image", auquel semble nous inviter une mise en scène telle que celle de Philippe Quesne, décrite en exergue de cet avant-propos ? Une première raison, déjà évoquée, réside dans la nécessité de replacer les formes actuellement dominantes de l'intermédialité et la success-story que peut être tentée de lui construire la critique dans une histoire plus large des médias au théâtre. Cet ouvrage se comprend donc comme une modeste contribution à ces « nouveaux chantiers qui nous permettent de mieux comprendre une réalité intermédiaire faites d'entrelacs, d'enchevêtrement, de retours en arrière, d'accidents<sup>18</sup> », contre une pensée de l'intermédialité au théâtre qui épouserait, parfois sans le vouloir, la forme linéaire du progrès technologique. Par ailleurs, la forêt des formes théâtrales utilisant à plein les potentialités de l'image mouvante ne doit pas en cacher une autre, de taille plus réduite peut-être, mais bien réelle, qui jusqu'à aujourd'hui fait intervenir le document iconographique, quel qu'en soit la nature. Pour ne citer que deux exemples empruntés au domaine germanique, on peut penser ici aux fonctions essentielles des photographies, cartes et autres croquis dans l'*Europa-Trilogie* de Milo Rau (2014-2016). Dans le spectacle *De living* du metteur en scène allemand Ersan Mondtag (2019), créé au NTGent et présenté entre autres à la Grande Halle de la Villette à Paris, c'est un portrait du roi de Belgique Léopold II, élément anachronique et perturbant d'une scénographie ressemblant à une cuisine qui vient dire le poids du passé sur le présent. Rendre compte de la création contemporaine dans les arts de la scène c'est donc, aussi, faire état de cette présence de l'image fixe. L'enjeu est d'autant plus important que, et c'est là la troisième raison de ce questionnement de recherche, la présence de l'image sur la scène peut rebattre les cartes de la théâtralité. Face au caractère éminemment spectaculaire de l'image mouvante sur la scène, l'image "fixe" paraît discrète, presque humble, élément lambda – qu'il vienne servir la représentation ou au contraire la troubler – dans le dispositif scénique. Pourtant, celle-ci revêt une performativité propre qui a déjà fait l'objet de théorisations<sup>19</sup>. David Freedberg constate ainsi :

En d'autres termes, le moment est venu d'admettre que nos réactions aux images puissent être du même ordre que nos réactions à la réalité, et que si nous devons évaluer d'une manière ou d'une autre la réaction, c'est selon ce critère qu'il faut l'envisager et la juger. [...] Voilà donc pourquoi il convient d'accorder à toutes les images leur pleine valeur de réalité et non seulement (pour simplifier, à l'ancienne mode) de représentation<sup>20</sup>.

Se poser la question de l'image fixe dans le dispositif scénique, c'est donc s'interroger sur l'articulation d'un mode de performativité enchâssé dans un autre, tenter d'appréhender la façon dont tous deux interagissent. Cette question

---

18. *Ibid.*, p. 38.

19. On pensera en particulier aux travaux de Hans Belting et à la théorie de l'acte d'image de Horst Bredekamp.

20. David Freedberg, *Le pouvoir des images*, trad. par Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 471.

se pose avec une acuité spécifique lorsque l'image, outre sa performativité intrinsèque, revêt par l'enjeu et le contexte de sa naissance une aura toute particulière : c'est le cas du portrait du Christ par Antonello de Messine dans *On the Concept of Face, Regarding the Son of God* de Romeo Castellucci, auquel Andreas HÄCKER consacre son article, et dont l'effet produit dans l'espace public (protestations, menaces, violences) peut précisément s'expliquer par le traitement théâtral de la représentation picturale dont il est le contexte.

## Intermédialité et théâtralité, révolutions et dynamitages

La réflexion quant à la nature du rapport entre la performativité intrinsèque à l'image et la théâtralité n'a cependant pas attendu le degré de technologisation d'une telle production pour se mettre en branle. L'image fixe joue en effet un rôle important dans la tendance du théâtre, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, à revendiquer sa théâtralité, en se dégageant du texte (jusqu'à en arriver, plus tard, au *Regietheater*), une tendance à "rethéâtraliser" le théâtre donc, pour mieux en estimer la qualité propre. C'est ce que montre Florence BAILLET à l'exemple de *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie*, la pièce fondatrice que rédige Frank Wedekind en 1894. Celle-ci exploite la concurrence entre les médias, la démultiplication des portraits peints et photographiques, en vue de redéfinir le théâtre en misant sur sa spécificité d'art vivant, dynamique, soulignant ainsi, *a contrario*, la performativité des corps en scène : une telle forme d'intermédialité sous-tend donc une prétention du théâtre à seul pouvoir exalter la matérialité de la corporalité. Le *Regietheater* des années 1970 et 1980, sous des modes différents, en exploitera le caractère éminemment "politique", et on ne s'étonnera pas sur ce plan de voir Peter Zadek contribuer à la redécouverte de cette pièce par sa mise en scène de 1988, dans laquelle – ce n'est pas un hasard – le chevalet supportant le portrait peint par l'artiste Schwarz est visible sur la scène avant même le lever de rideau.

Il y a donc – mais le cadre de ce volume ne suffit pas à l'explorer de manière systématique – un lien fondamental entre l'intégration de médias autres et la régénération de la dimension politique du théâtre, c'est-à-dire de sa pertinence dans l'espace public, avant même les transgressions dramatiques d'un Franz Wedekind. Thomas NOLTE fait apparaître, à l'exemple de Johann Nestroy, la façon dont le théâtre se fixe sur l'actualité politique, au moment de la Révolution de 1848 à Vienne, par le biais de la presse et de la production picturale de l'époque qui appellent à leur mise en scène au théâtre. Ainsi les images de la révolution, présentes dans les lithographies de Carl Lanzedelly et dans toute une imagerie alors en vogue, trouvent-elles une correspondance dans *Freiheit in Krähwinkel* – topos d'une ville étriquée. En lien étroit avec la thématique révolutionnaire, l'œuvre interroge la composition de l'image comme de la scène ; la dramaturgie transcrit la lithographie en un « tableau vivant » ayant la revue pour principe formel. La production sérielle que permet la lithographie transforme l'acte révolutionnaire et la pièce elle-même en une série de clichés (le

mot étant à prendre dans ses deux sens de procédé technique et de stéréotype), anticipant la sentence de Marx selon laquelle les révolutions se manifestent toujours deux fois, comme tragédie et comme farce. Cinquante années plus tard, la tragédie en cinq actes de son contemporain Karl Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* (1918-1919) peut prétendre à une place particulière dans la mesure où, selon Leo Lensing, germaniste et historien du cinéma, il s'agit du premier texte de la littérature européenne jamais assorti de photos. Norbert C. WOLF en propose un examen minutieux mettant en évidence la pluralité des allers-retours entre le média photographique et le texte. Ainsi, les inserts photographiques comme citations visuelles ont-ils pour première fonction celle d'attestation documentaire, ancrant le propos dramaturgique dans le réel ; par-delà ce premier niveau, c'est également à une critique radicale de la propagande photographique durant le conflit que se livre Kraus, à travers le personnage réel de la journaliste Alice Schalek. Mais c'est avant tout par le biais du commentaire de photographies dans la pièce que se manifeste tout le potentiel critique de l'intermédialité. Du point de vue de la réception, de nombreuses images de propagande ne contiennent en effet pas de *punctum*, parce qu'on a pris soin d'éviter ou de supprimer tout ce qui pourrait provoquer un effet de distanciation. L'irritation peut alors venir du texte dramatique généré par la photo qui « constitue un message parasite, destiné à connoter l'image, c'est-à-dire lui 'insuffler' un ou plusieurs significés seconds » (Barthes).

Un peu plus près de nous, l'œuvre d'Erwin Piscator illustre, elle aussi, de quelle manière l'intégration de l'image (photographie et cinéma cette fois) et potentiel critique vont de pair, se conditionnent l'un l'autre, ce que démontre l'article d'André COMBES dans ce volume. Par ses expérimentations théâtrales de la seconde moitié des années 1920, son « théâtre-total », le metteur en scène marxiste est à la fois un représentant majeur du théâtre documentaire et un pionnier de l'intermédialité. Le genre théâtral de la revue, croisant musiques, sketches, photographies et films d'archives ou de fiction, entend cette fois faire voler en éclats la forme dramatique bourgeoise. Est visée une révolution du théâtre sous le signe du montage intermédial, ensemble de bouleversements esthétiques qui sert l'objectif expressément politique d'une explicitation des rapports de force à l'œuvre dans la société et d'un appel à la transformation radicale de celle-ci. Des années plus tard, après cette tentative, l'exploitation des images revêt une dimension tout aussi critique dans l'adaptation par Frank Castorf de *La Dame aux Camélias* (1848) d'Alexandre Dumas en 2012 à l'Odéon. En abordant un classique de la littérature bourgeoise (française) avec les armes de la déconstruction anarchique qui sont les siennes, le metteur en scène allemand, ainsi que le montre Sylvie ARLAUD, fait naître une surface de friction, dans laquelle – comme c'est le cas pour un grand nombre de ses travaux – l'intermédialité s'inscrit dans le rapport au temps et sert une dynamique mémorielle. Pour son « théâtre de la scénographie », Castorf puise largement dans le registre des images passées : décor, tableaux vivants, citations visuelles servent de points d'articulation entre les multiples surfaces textuelles et de points

de contact/d'achoppement avec le public, renvoyant celui-ci à sa propre Histoire, à ses représentations, à son imagerie.

## Déplacer, décadrer

En posant le regard sur la place de l'image dans le continuum du drame et le dispositif théâtral, nous nous inscrivons dans le sillage des travaux consacrés à ce qu'on pourrait appeler une intermédialité "interne" au théâtre comme hypermédia<sup>21</sup>, c'est-à-dire au *fonctionnement* de la scène intermédiaire. Un autre parti pris fort de ce volume n'en est pas moins de "sortir du cadre" en s'intéressant cette fois à une intermédialité "externe", c'est-à-dire aux rapports entre l'hypermédia théâtre et l'image fixe, à la façon dont deux genres distincts s'influencent réciproquement jusqu'à, parfois, remettre en cause cette distinction. Différents axes peuvent alors être dégagés pour interroger cette autre intermédialité, non plus dans la scène mais entre la scène et les arts. Une possibilité aurait été, dans une approche génétique, d'aborder des grandes collaborations ou des collaborations moins connues entre metteurs en scène et artistes peintres, photographes. Ce sont davantage les modes de déplacement des représentations d'un média à un autre qui ont été explorés ici. Le texte d'Aurélië CACHERA témoigne ainsi de la fécondité de la pensée d'Aby Warburg, largement exploitée dans la recherche contemporaine. À partir de la « formule de pathos » (*Pathosformel*), elle suggère, par-delà la diachronie, la possibilité de correspondances intermédiaires d'un support à l'autre, illustrées ici par les photographies de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1877-1880), la pièce *Paracelse* d'Arthur Schnitzler (1899) et les photographies de la danseuse Claire Bauroff par Trude Fleischmann (1925).

Si ce déplacement s'opère ici dans le temps et l'espace, la relation intermédiaire s'exprime aussi dans une autre forme de transversalité entre l'image photographique et la théâtralité. Jochen LAMB étudie ainsi les dispositifs spécifiques de mise en scène des images rassemblées dans le recueil intitulé *War Porn* (2014), du photographe de guerre Christoph Bangert. Partant de l'hypothèse que le regard porté sur les clichés photographiques se caractérise par une relation processuelle et performative qui établit une situation théâtrale entre la photographie et son observateur, il questionne les logiques économiques de consommation auxquelles sont éventuellement soumises les photographies et leur statut, entre valeur d'exposition et valeur d'usage, dans le contexte particulier de la guerre. S'interroger sur l'objectivité et l'authenticité des photographies renvoie alors à leur statut d'objets mis en scène au sein de structures performatives, quand les photographies rendent compte de la douleur d'autrui. Ici, le choix laissé au lecteur ou à la lectrice de la manière de regarder ces photographies, définie par Giorgio Agamben comme « profanation », confère aux images toute

---

21. Voir note 16.

leur réalité, tant par le dispositif spécifique de consultation des pages que par les caractéristiques inhérentes à chaque image.

Teresa KOVACS, quant à elle, plaide pour l'introduction dans l'outillage de l'analyse théâtrale d'une terminologie nouvelle permettant de rendre compte de la façon dont la visualité reconfigure la structure dramatique et théâtrale. Au croisement entre théâtre et arts plastiques, elle propose ainsi le terme de « paysage » (dans une acception processuelle), qui associé au motif de la ruine (« *ruinöse Landschaft* ») permet de rendre compte de ces transformations en termes de « ruptures, de césures, de reliquats et de tensions ». Parce qu'il est processus, le paysage implique toujours la corporalité, et les formes dramaturgiques envisagées permettraient d'en restituer la matérialité, ce que l'auteure illustre notamment à partir de textes d'Elfriede Jelinek et Heiner Müller. Stefan TIGGES en analyse un cas extrême, où l'espace scénique semble se muer en espace d'exposition, dans l'installation *Stifters Dinge* (2007) de Heiner Goebbels que le dramaturge considère comme « une invitation faite aux spectateurs à entrer dans un monde fascinant, plein de sons et d'images, une invitation à voir et à entendre ». Il ne s'agit pas de mettre en musique ou en scène une nouvelle de Stifter – en l'occurrence, essentiellement *Die Mappe meines Urgroßvaters*, dans sa dernière version inachevée – et pas plus de mettre en scène des personnages, mais bien de montrer des choses supposées nous être étrangères. Afin d'obtenir cet effet, l'artiste cherche à rendre impossible toute identification au monde sensible et à soustraire le spectateur/regardeur à la tentation de voir là un quelconque reflet de soi-même. Goebbels doit alors résister lui-même à l'envie de dévoiler des objets dont les mouvements ressembleraient, ne serait-ce que de loin, aux mouvements d'un être humain.

Dans ces en-deçà ou au-delà de la représentation, il arrive aussi que le théâtre se donne lui-même comme événement médiatique. En témoigne par exemple le rôle dévolu au smartphone dans *The Parthenon Metopes* (Romeo Castellucci, 2016) et *Faust* (Anne Imhof, 2017), performances théâtrales qui font du spectateur et de l'outil des co-acteurs humain/ non-humain de l'événement : Yana PRINSLOO montre ainsi de quelle manière l'objet connecté accède au statut d'amplificateur de l'immersion, de dispositif multi-capteur et de *transmedium*. La distanciation se meut en participation active et la clôture du lieu théâtral en ouverture sur le monde : il s'agit d'un éclairage positif et original sur l'apport créateur du smartphone, à l'encontre de l'idée reçue du danger de fragmentation sociale, grâce à une réflexion sur une intermédialité ultra-contemporaine.

## Poétologies intermédiales

À des degrés divers, l'interpénétration des genres donne naissance à la manifestation de véritables «poétologies intermédiales», expression que l'on entendra ici de deux manières. Intermédiales, ces (pro)positions esthétiques le sont dans le sens où image fixe et théâtre se nourrissent littéralement l'un l'autre. Hannah KLESSINGER étudie ainsi de quelle manière et à quelles fins

Rainald Goetz, utilisant des ressorts dramatiques et théâtraux en dialogue avec la musique et la peinture contemporaines, place au centre de sa pièce *Jeff Koons* (1998/99) la vie et l'œuvre de l'artiste éponyme, essentiellement à travers le biais de l'ekphrasis. Dans cette pièce post-dramatique s'instaure un dialogue entre la figure de Koons, son œuvre aisément reconnaissable, facile d'accès, (apparemment) apolitique et harmonieuse d'une part, et d'autre part la figure fictive de l'auteur. Le texte et l'image, interdépendants, se référant l'un à l'autre et se complétant, sont déficitaires lorsqu'ils sont pris isolément. C'est ainsi que peut se cristalliser un regard subjectif sur l'œuvre de Koons, qui tout en lui rendant hommage en dégage le côté obscur. Analysant la place des images dans la machine intermédiaire de Falk Richter, Sylvie ARLAUD rappelle que tout « procède de la collecte, de l'agencement et de la critique des images ». Le dispositif de *SMALL TOWN BOY* (2014), *FEAR* (2015) et *JE SUIS FASSBINDER* (2016) consiste à opposer à l'actualité des artistes entrés dans le canon de l'avant-garde (Heiner Müller, Rainer Werner Fassbinder, les icônes pop) pour penser la place de l'art dans le combat contre les stéréotypes liés au genre, à la nation et à l'identité : les images des années 1970, proposées « comme contre-modèle, révèle[nt] l'inactualité de l'actualité » du présent. L'accent est mis sur l'esthétique de l'accumulation des images au sein d'un jeu scénique qui mime pour les démasquer l'aliénation, l'appropriation et l'émancipation. Jaugées au prisme de l'art maniériste selon Wolfgang Hilbig en 1988, « l'avalanche sensorielle » des spectacles de Falk Richter se révèle comme partie intégrante d'une machine didactique où doivent se penser conjointement répétition et irritation. Incité à une participation créative et critique par les différents montages d'images rendant le mécanisme de fascination visible et le mettant à distance, le spectateur est ainsi renvoyé à son silence et sa responsabilité.

*Au bord* de Claudine Galea, texte inspiré la photographie très médiatisée d'un homme nu, couché et tenu en laisse dans la prison d'Abu Ghraib, semble franchir un pas supplémentaire et suggère une autre compréhension de la poétologie intermédiaire, dont le fondement ne serait plus l'interpénétration des genres, à des fins de commentaire, de complémentarité, de régénération ou de mise en crise de l'un ou de l'autre, mais se situerait dans l'*entre*, toujours insaisissable, de ceux-ci, dans une *inter-médialité*. L'image ne se contente alors pas de se déployer au cœur du drame ou de la performance, elle s'en fait matrice pour repenser la représentation théâtrale ou dramatique, ce qu'illustre la contribution de Sylvain DIAZ. Le texte devient dans ce cas une « une médiation en acte de l'image ». Si c'est bien l'interaction entre le visage représenté et, par opposition, la présence on ne peut plus physique du corps – que ce soit sur le mode de la décomposition ou sur celui de la révolte – qui constitue le cœur de *On the Concept of Face, Regarding the Son of God*, les yeux du Christ dirigés sur le spectateur est bien une provocation en ce qu'il déclenche notre regard en retour et nous provoque dans notre rapport aux représentations. Le portrait n'est donc pas tant un média en interaction avec d'autres dans l'espace de la performance théâtrale qu'il n'en est, par sa seule présence, l'actant essentiel, dans le sens le plus immédiat du terme. Ainsi, alors même qu'il relève lui-même (encore) du

principe de la représentation, il entretient une parenté peut-être inattendue au premier regard avec les pianos animés et les matériaux visuels et sonores de *Stifters Dinge*. Disposés, offerts à l'acte de regard du spectateur, ils sont, existants pour eux-mêmes, éléments d'un paysage décentré, émancipé du logos. Dans cette poétologie désormais inter-médiale, a-représentative, la « dysposition »<sup>22</sup> des choses laisse désormais la place à une collision des arts – pour reprendre une expression de Heiner Goebbels – à une abolition des frontières entre les médias. Jusqu'à, peut-être, nier l'existence du média lui-même.

Le colloque international « Théâtre, peinture et photographie à l'épreuve de l'intermédialité (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) » s'est tenu à l'Université Toulouse Jean Jaurès du 15 au 17 novembre 2018. Il représentait le second volet d'un diptyque scientifique consacré à la thématique « Transmissions et fécondations intergénériques en art » inscrite dans le prolongement de l'ancien axe « Théâtre et Cinéma » du Centre de Recherches et d'Études germaniques (CREG-EA 4151) et dans celui des recherches initiées en collaboration avec l'EA 1341 Mondes germaniques et nord-européens de l'Université de Strasbourg au sein de l'Idex *PLaTeaU-00-XXI* (Plateforme pour le théâtre et les langues à l'université, Orient-Occident). Le premier volet avait eu lieu en novembre 2015 à Strasbourg lors d'une journée d'études sur le thème « De l'exploitation des images peintes et photographiques au théâtre dans l'espace franco-allemand ».

Le numéro 79 des *Cahiers d'Études Germaniques* est l'émanation de ce diptyque scientifique qui a été possible grâce au soutien des institutions suivantes : Conseil régional Occitanie Pyrénées/Méditerranée, DAAD, Forum culturel autrichien, Goethe-Institut Toulouse, AFAEA (Association franco-allemande d'expression artistique), Université franco-allemande, Université de Strasbourg, Université de Mayence, Université Toulouse Jean Jaurès. Que ces institutions soient remerciées pour leur soutien.

Nous exprimons également nos plus vifs remerciements aux expertes et aux experts des *Cahiers d'Études Germaniques* pour leurs lectures éclairées.

---

22. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.

## Bibliographie indicative

- Acland Charles R. (dir.), *Residual Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
- Arfara Katia, *Théâtralités contemporaines entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Berne, Peter Lang, 2011.
- Baillet Florence, Losco-Lena Mireille, Rykner Arnaud (dir.), *L'Œil immersif. Devenirs du regard dans les pratiques immersives du tournant des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles au théâtre, Études théâtrales 68*, Academia, Louvain-la-Neuve, 2020.
- Baillet Florence, Losco-Lena Mireille, Rykner Arnaud (dir.), *L'Œil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles sur les scènes européennes, Études théâtrales 65*, Academia, Louvain-la-Neuve, 2016.
- Balme Christopher, Moninger Markus (dir.), *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München, epodium, 2004.
- Barbéis Isabelle, *Du masque au profil. Théâtre, performance et web 2.0*, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2019.
- Bay-Cheng Sarah et al. (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.
- Boehm Gottfried (dir.), *Was ist ein Bild?*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Bolter Jay D., Grusin Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2000.
- Chapple Freda, Kattenbelt Chiel (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/ New York, Rodopi, 2006.
- Degner Uta, Wolf Norbert Christian (dir.), *Der neue Wettstreit der Künste: Dominanz und Legitimität im Zeichen der Intermedialität*, Bielefeld, transcript, 2010.
- Didi-Huberman Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- Didi-Huberman Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- Dörr Volker C., Kurwinkel Tobias (dir.), *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2014.
- Elleström Lars, *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- Elleström Lars, *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.
- Enderwitz Anne, Rajewsky Irina O., *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*, Berlin/Boston, De Gruyter, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2016.
- Féral Josette (dir.), *L'acteur face aux écrans. Corps en scène*, Paris, L'Entretemps, 2018.

- Féral Josette, Perrot Edwige (dir.), *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Fischer-Lichte Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2004.
- Fried Michael, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1998.
- Froger Marion, Müller Jürgen E., *Intermedialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus, 2007.
- Galloway Alexander R., Thacker Eugene, Wark McKenzie, *Excommunication. Three Inquiries in Media and Mediation*, Chicago, University of Chicago Press, 2014.
- Galloway Alexander R., *The Interface Effect*, Cambridge (MA), Polity Press, 2012.
- Gaudreault André, Marion Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Genz Julia, Gévaudan Paul (dir.), *Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien*, Bielefeld, transcript, 2016.
- Gitelman Lisa, *Always Already New—Media, History and the Data of Culture*, Cambridge, MIT Press, 2006.
- Göbler Frank (dir.), *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2009.
- Hamon Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- Haß Ulrike, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München, Wilhelm Fink Verlag 2005.
- Hebert Louis, Guillemette Lucie, Desrosiers Mylène (éd.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermedialité*. Presses de l'Université de Laval, 2009.
- Herzogenrath Bernd (dir.), *Travels in Intermedia[lity]: ReBlurring the Boundaries*, Hanovre, Dartmouth College Press, 2012.
- Krämer Sybille (dir.), *Performativität und Medialität*, München, Wilhelm Fink, 2004.
- Larrue Jean-Marc, Vitali-Osati Marcello (dir.), *Media Do Not Exist. Performativity and Mediating Conjunctures*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2019.
- Larrue Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermedialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015.
- Lehmann Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Berlin, Verlag der Autoren, 1999.
- McLuhan Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, Mentor, 1964.
- Méchoulan Éric, *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermedialité*, Montréal, VLB, 2010.
- Müller Jürgen E., *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus Publikationen, 1996.

- Naugrette Catherine (éd.), *Théâtre et interdisciplinarité*, Revue d'études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle, *Registres 13*, 2008.
- Ortel Philippe (dir.), *Discours, Images, Dispositifs. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Picon-Vallin Béatrice (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS Editions, 2001.
- Pluta Izabella, *L'Acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*, Lausanne, L'âge d'homme, 2012.
- Rajesky Irina O., *Intermedialität*, Tübingen/ Basel, Francke, 2000.
- Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, Paris, 2008.
- Röttger Kati, Jakob Alexander (dir.), *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld, transcript, 2009.
- Shannon Claude E., Weaver Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana, University of Illinois Press, 1949.
- Schnell Ralf (dir.), *MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*, Bielefeld, transcript, 2006.
- Schoenmaker Henri, Bläske Stefan, Kirchmann Kay et al. (dir.), *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld, transcript, 2008.
- Waldenfels Bernhard, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2010.
- Wolf Werner, *Intermedialität und mediale Dominanz. Typologisch, funktionsgeschichtlich und akademisch-institutionell betrachtet*, Bielefeld, transcript, 2010.