

## **Théâtre et technologie ou *Celui qui dit oui / celui qui dit non***

Georges Banu

Numéro 90 (1), 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16513ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Banu, G. (1999). Théâtre et technologie ou *Celui qui dit oui / celui qui dit non*. *Jeu*, (90), 152-160.

# Théâtre et technologie

## ou *Celui qui dit oui/celui qui dit non*

**A**ujourd'hui, lorsqu'on parle du rapport du théâtre aux technologies nouvelles, en particulier, nous pouvons dégager une attitude double qui va de l'exaltation extrême au refus obstiné. On repère, de même que dans la pièce didactique de Brecht, *Celui qui dit oui/celui qui dit non*, des familles d'artistes qui défendent des positions antinomiques, qui avancent deux réponses contrastées. Il y a ceux qui disent *oui*, et ceux qui disent *non*. On se doit de ne pas taire cette confrontation au nom d'un discours faussement unanime quant au recours généralisé aux technologies. Évoquer cette alternative ne suppose pas que l'on défende une neutralité confortable, mais seulement que l'on ne camoufle pas que les attitudes à l'égard de cette question peuvent être contraires. Mais, rappelons-le, les réponses avancées ne sont pas seulement l'expression d'une identité d'artiste, elles subissent le poids d'un *contexte d'appartenance* marqué par l'esprit d'une époque, les conditions économiques d'une équipe ou les données d'une culture. On ne dit pas *oui* ou *non* en raison des choix personnels uniquement.

### Culture technologique et horizon d'attente

Malgré la mondialisation galopante due justement aux technologies, des écarts persistent entre différents pays, voire des zones culturelles. Si ce que l'on pourrait désigner comme *technologies héritées*, la lumière électrique, l'enregistrement d'une image ou d'un son, connaissent aujourd'hui une diffusion presque généralisée, ce n'est pas le cas pour ce que l'on appelle les *technologies avancées* inégalement distribuées dans le monde. Selon les territoires, artistes et public entretiennent avec elles une intimité dont les degrés diffèrent. Et leur intervention dans l'art, encore plus dans le théâtre, pratique collective, traduit, forcément, cette relation contrastée.

La culture technologique n'est pas démocratiquement implantée sur la planète et les écarts manifestes peuvent avoir des incidences évidentes autant sur le plan de l'utilisation que sur celui de la perception des *technologies avancées* sur un plateau. Il y a un *horizon d'attente local* qui sert de préalable et par rapport auquel tout artiste se détermine. La présence de la technologie n'intervient pas de la même manière et ne produit pas le même effet à New York ou à Lima.

Il va de soi que l'artiste peut enfreindre cet horizon d'attente, ou, au contraire, s'y soumettre : ce qui compte, c'est d'évoquer un tel déterminisme. Le facteur de l'âge intervient aussi, car les artistes jeunes, mieux adaptés aux performances technologiques de leur temps, semblent être les plus ouverts, tandis que les metteurs en scène plus âgés s'y refusent ou adoptent une position plus circonspecte. Il va de soi qu'ici aussi, comme toujours, il peut y avoir des cas atypiques.

Mais, à partir d'un certain moment, personne n'échappe aux effets des mutations technologiques primordiales. C'est comme pour la mode : en dehors des costumes immuables transmis par la tradition, il est impossible d'accuser un retard vestimentaire supérieur à vingt ans. La scène entretient une relation similaire aux technologies. Elle finit toujours par les incorporer. Ce fut le cas avec la lumière électrique que tous les théâtres, sur une durée de vingt ans, avaient intégrée à la fin du siècle dernier en même temps que les villes. Scène du théâtre et scène urbaine ont adopté simultanément une technologie qui s'est constituée en vécu partagé de la communauté. Grâce à cette culture technologique généralisée, la mise en scène qui venait de naître a trouvé appui dans l'électricité qui lui a ouvert des possibilités de travail inconnues auparavant : ambiances scéniques nouvelles, modulation de l'intensité lumineuse, éclairage uniforme du plateau, etc. Exemple indiscutable de l'impact des technologies sur l'esthétique du théâtre.

À l'opposé, le recours à une technologie qui ne bénéficie pas encore d'une pareille pénétration dans le tissu d'une civilisation peut prendre un sens autre, car sa présence témoigne du désir ostensible de l'artiste de devancer la culture technologique environnante. Le plus souvent, il souhaite étonner, surprendre, voire inquiéter.

Une pareille approche se justifie par l'assimilation de la technologie à un symptôme de modernité auquel le théâtre, sous peine de tomber en désuétude, doit se soumettre. On plaide pour le *synchronisme technologique* impératif. Alors la technologie apparaît souvent comme une greffe visible, preuve d'une opération de *lifting* que le metteur en scène en prise directe avec son temps entend imposer à la scène. Il souhaite apporter une preuve explicite de modernité technologique. Le goût de *l'effet*, dans la plupart des cas, l'emporte, et la technologie produit du spectaculaire qui n'a qu'une valeur décorative caduque. Cela rappelle le maquillage répugnant du vieil homme qui tombe amoureux du jeune homme dans la nouvelle de Thomas Mann, *la Mort à Venise*. Le recours abusif aux nouvelles technologies s'explique, parfois, par la volonté de séduire les jeunes spectateurs.

### **L'expérience quotidienne et les technologies déplacées**

Les technologies, à force d'usage, finissent toujours par s'inscrire dans le monde et à affecter les comportements humains. Le téléphone et la projection des images sur un écran, de même que la radio et, ça va de soi, la télévision fondent ce qu'on peut appeler un *quotidien technologique*. Sa reconnaissance brute sur scène produit un effet presque naturaliste, car le théâtre se contente alors de simplement reprendre des technologies qui appartiennent au milieu environnant. Il livre une copie du réel.

À cet *effet de reconnaissance* immédiate, peu intéressant autrement que pour des raisons liées à la véridicité d'une reconstitution des habitats actuels, s'oppose une opération autrement plus raffinée. Elle concerne le *déplacement* des technologies du quotidien. Cela produit un trouble, car le spectateur n'identifie pas d'emblée la technologie utilisée dont pourtant il a fait l'expérience. Il ne la nomme pas, bien qu'il en ait éprouvé le vécu : la scène joue sur cette incertitude poétique. Ainsi, dans certains spectacles de Patrice Chéreau, le recours au type d'éclairage des autoroutes, bien connu, a produit des ambiances diffuses, étranges, car le public reconnaissait cette



lumière sans pour autant parvenir à la localiser. Le procédé s'applique aussi au travail sur des matériaux qui subissent sur scène un traitement autre que dans le quotidien. Chaque fois, on cherche à opérer un décalage. Par le déplacement des technologies, le public est plongé dans ce que l'on pourrait appeler un état de *reconnaissance infor-mulable*. Cette conversion produit de l'imaginaire, et c'est pourquoi elle aura toujours plus d'impact sur une scène que la performance ornementale d'une technologie de pointe.

Il peut y avoir aussi recherche des équivalences théâtrales des opérations technologiques quotidiennes, comme cette interactivité courante entre le spectateur et l'écran qu'est le *zapping*. Elle a fini par affecter la continuité traditionnelle du rapport à une image pour privilégier la discontinuité, la fragmentation, la multiplicité. Reza Abdoh, comme tant d'autres artistes, a fondé ses spectacles sur le principe du *zapping*, effectué non pas par le spectateur, mais décidé par le metteur en scène qui l'impose au public. Parfois, on peut regretter ce *zapping* autoritaire pour rêver d'un autre où le spectacle serait tellement riche que le spectateur serait à même de procéder lui-même à un changement constant d'image et de centre d'intérêt. Cette fois-ci, la scène ne détourne pas une technologie, mais adapte une opération pleinement intégrée dans le quotidien technologique. Il y a travail de conversion scénique et recherche des équivalences afin de produire une expérience inédite qui s'appuie sur le quotidien, sans que l'image scénique se contente de se présenter uniquement comme son clone.

Mais, comme dans la pièce de Brecht, à cette réponse affirmative s'oppose une autre, réfractaire, voire négative. Non seulement la pénétration des technologies, mais même l'adaptation théâtrale des opérations développées par le quotidien technologique ne satisfait pas de manière unanime. Et nombreux sont les artistes aussi bien que les spectateurs qui contestent cette approche. Ce refus définit plutôt les représentants des zones culturelles où l'horizon d'attente entretient un rapport réservé, quand il n'est pas très polémique, avec les technologies. Cette méfiance intervient, de manière provocatrice, même dans des zones hypertechnologiques. Aux États-Unis, l'utilisation des torches si fréquente à La Mamma dans les années 1970 de même que plus tard, surtout en Allemagne, l'emploi des éléments naturels, eau, terre, feu, se présentaient comme une manière du théâtre de résister à la contamination technologique. La référence aux origines et le recours aux techniques des théâtres traditionnels prend le même sens chez de nombreux artistes. Entre les partisans du *oui* et ceux du *non*, l'affrontement se poursuit.

### **Les technologies et la proximité**

Tout au long du siècle, une même quête traverse la plupart des grands projets de mise en scène : *rapprocher, rapprocher*. Dispositifs architecturaux et stratégies scénographiques se sont employés à satisfaire cette exigence afin d'obtenir *la proximité* qui permet à l'acteur de développer sa présence et aux spectateurs d'en profiter.

Aujourd'hui, les technologies légitiment souvent leur intervention par le pouvoir qui est le leur d'assurer une proximité maximale, du son aussi bien que de l'image, du spectateur. Il est connu que de nombreux metteurs en scène de théâtre ont cherché à trouver l'équivalent scénique du gros plan cinématographique. Si la vidéo n'apporte

pas la solution spécifiquement théâtrale souhaitée, elle peut produire tout de même des effets de gros plan en direct. Elle parvient à détacher un œil, à surprendre et surdimensionner le mouvement d'un doigt, à rendre visible tout détail physiognomique. Mais les adversaires, quand ils rejettent cette solution, observent que la caméra adopte un comportement de voyeur, qu'elle est impudique et trop fouineuse. Et ces artistes, sans contester l'intérêt du gros plan, se proposent de l'obtenir avec des moyens spécifiquement théâtraux et non pas en appelant au secours les moyens technologiques. Dans *Penthésilée*, la jeune metteuse en scène Julie Brochen ouvre le spectacle sur un mur dont les briques sont violemment extraites en ouvrant des trous qui permettent sans nulle aide technologique de focaliser le regard sur une bouche seule qui projette les mots : voici le gros plan théâtral. De même dans *la Noce* de Tchekhov, Piotr Fomenko dissimule l'arrivée d'un escalier par un rideau qui rend possible le gros plan sur les bottes du général tant attendu. Réponses théâtrales à une demande suscitée par une innovation cinématographique. C'est ce travail de conversion qui, finalement, séduit le plus aujourd'hui.

L'emploi des technologies du son – les fameux micros HF – permet la réalisation de vrais gros plans sonores. Le moindre chuchotement peut être capté et diffusé à l'échelle d'une salle, le plus faible soupir devient audible et la plus mélancolique plainte s'entend jusqu'au dernier rang. Ainsi l'acteur n'a plus à rehausser sa voix ni à s'inquiéter de sa pénétration acoustique ; la prothèse du micro le libère de pareilles préoccupations. Ici aussi la proximité est extrême. Mais, on le répète souvent, la proximité du murmure ou de la larme obtenue grâce aux technologies ne produit pas la même perception que la proximité organique, non médiatisée, *proximité chaude*. L'autre, obtenue à l'aide des technologies, est qualifiée de *proximité froide*. Mais Wilson pourrait répliquer à pareil argument en admettant que c'est justement cette « froideur » qu'il cherche et qu'il n'obtient que grâce aux technologies, dont son théâtre reste indissociable.

### **La subversion des barrières et la multiplicité des niveaux de présence**

Le théâtre, dans son acception canonique, se distingue par des limites : limite du cadre et de la rampe, limite des coulisses, limite de la salle. Cela instaure, généralement, une distance prédéterminée entre le public et les comédiens. Il est intéressant de remarquer que dans les années 1960-1970, de Ronconi à Mnouchkine ou Julian Beck, les gens de théâtre se sont essayés à varier les distances et à rendre malléables ces frontières, voire à les réduire au maximum. Cela à partir d'une mise en cause des données traditionnelles du *théâtre à l'italienne* et sans l'aide d'une technologie moderne particulière, mais avec uniquement les moyens concrets du théâtre : espaces éclatés, théâtre-parcours, changement d'angle de vue. Leur succès provient de là, sans doute.

À la même question, l'usage de la vidéo apporte aujourd'hui sa réponse, différente car, cette fois-ci, c'est sans changer de place comme auparavant que l'on donne au spectateur la possibilité de jouir simultanément de deux, sinon plusieurs regards. Et cela parce que les barrières sont surmontées, que la caméra les franchit et entraîne le public au-delà de la rampe ou des coulisses quand il ne s'agit pas de l'enceinte même du théâtre. Ainsi, dans *le Marchand de Venise* mis en scène par Peter Sellars, nous pouvions alterner le regard de loin sur les comédiens, regard de l'œil physique, avec





le regard de près, regard de l'œil télévisuel retransmis par les moniteurs placés dans la salle. Grâce à ce double regard, le spectateur peut bénéficier simultanément de la distance longue et de la distance courte. Il entretient une relation variable à l'égard de la présence des comédiens et de leur image.

Le recours à la caméra permet une multiplicité de stratégies du regard, car elle tourne, change d'angle, modifie la perspective. La vidéo offre une grande variété de points de vue sur le comédien et l'espace. Cela a conduit bon nombre de commentateurs à assimiler ce dispositif télévisuel du regard à l'approche cubiste qui, elle aussi, dès le début du siècle, s'était proposé de montrer le motif plastique dans une perspective prismatique. La technologie actualise pour le spectacle vivant une réponse déjà formulée par les peintres. La barrière de la frontalité est battue en brèche.

Dans le spectacle de Sellars, *le Marchand de Venise*, au moment du procès, on peut regarder de dos l'interprète du juif accusé, tandis que la caméra nous fait découvrir son visage. On voit tout... Et, ici, de nouveau le statut du regard mérite d'être interrogé. Quand André Antoine, au début de la mise en scène, réhabilite le jeu de dos, il insiste pour que celui-ci soit aussi expressif que le jeu de face afin de laisser deviner la physionomie du héros. La scène travaille alors sur *le manque*, le manque du visage que le public est appelé à imaginer. Malgré le caractère peut-être légèrement rudimentaire de cet exemple, la question mérite d'être retenue : comment préserver le manque lorsque la caméra parvient à s'immiscer partout et qu'aucun refuge ne lui résiste ? Elle lève tous les secrets. C'est sa force et sa perversion de voyeur.

*The Merchant of Venice* de Shakespeare, mis en scène par Peter Sellars en 1994. Photo : Liz Lauren, MC 93 Bobigny, tirée de *Théâtre/Public*, « Théâtre et technologie », n° 127, p. 46.

La vidéo fonde l'originalité de son intervention plus particulièrement sur le jeu avec des *niveaux de présence* différents, disjoints. Cela développe le contraste entre deux réalités : celle, tridimensionnelle, d'un corps en présence, et l'autre, bidimensionnelle, de l'image d'un détail physique. C'est l'usage le plus fréquent. À cette fêlure sur le plateau s'ajoute aussi l'*effet miroir* de la caméra qui permet non seulement à un comédien de se refléter, voire de jouer avec son image, comme dans *l'Homme qui* de Peter Brook, mais aussi au public de se reconnaître par le recours à des retransmissions, en direct, de sa propre présence. À cet égard, l'un des exemples les plus célèbres reste l'utilisation faite par Luca Ronconi pour *le Voyage à Reims* de Rossini. Les personnages arrivaient de l'extérieur du théâtre et une caméra les suivait en retransmettant dans la salle leur traversée de la foule réunie autour du théâtre. *La cohabitation des niveaux de présence opposés*, voilà le territoire poétique de la vidéo au théâtre.

Cela concerne non seulement les comédiens, mais aussi le traitement de l'espace scénographique. Dans *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen mis en scène par Peter Sellars, d'un côté se dressait la construction en bois d'une immense cathédrale et de l'autre s'élevait un mur de dizaines de télévisions sur lesquelles paraissaient des éléments hors scène : oiseaux, fleurs, arbres. Deux niveaux de présence sur le plan scénographique : la mythologie du bâtiment concret de la cathédrale et le paysage mental de saint François rendu visible grâce aux images virtuelles projetées sur les écrans. Fêlure radicale. Dans un autre spectacle, inspiré par la légende de Faust, une dernière image concentrait le pouvoir étrange des niveaux de présence distincts : la comédienne, en chair et en os, paraît allongée telle une déesse des eaux au-dessus de



*L'homme qui* de Peter Brook (Centre International de Créations Théâtrales, Théâtre des Bouffes du Nord, 1993). Photo : Gilles Abegg, tirée de *Théâtre/Public*, « Théâtre et technologie », n° 127, p. 40.



plusieurs écrans vidéo qui, ensemble, livrent l'image virtuelle de la mer et des vagues. La tension entre la réalité de la comédienne et le trompe-l'œil du paysage renvoyait au traitement surréaliste du monde... à son goût pour l'incertitude ludique.

La vidéo sur un plateau efface non seulement les barrières spatiales, mais aussi les autres, encore plus insurmontables, les barrières temporelles. Et une de ses ressources les plus exploitées concerne la tension entre la prise de vue en direct – *le présent* – et la retransmission différée des images – *le passé*. Le spectateur se trouve alors confronté à deux durées, à deux temporalités. La technologie permet de matérialiser ainsi ce qui a passionné depuis toujours les écrivains : *parler de ce qui est et de ce qui a été*.

En raison de cette suppression des barrières et de la combinaison des différents niveaux de présence, la technologie a joué un rôle décisif dans la déstabilisation du théâtre dans le sens classique du terme et a participé pleinement à l'essor de cette mouvance que constituent les *performing arts* réunis. Ils apparaissent comme un effet dérivé du déploiement des ressources technologiques qui débordent les limites, du corps aussi bien que de l'édifice. Elles subvertissent toutes les catégories et instaurent une liberté inconnue. Mais cela ne doit pas conduire au raisonnement simpliste qui consiste à croire que les formes qui émergent aujourd'hui entraînent obligatoirement la dévaluation des autres. Il n'y a pas de marche progressive... il n'y a qu'une alternative qui appelle tantôt le *oui*, tantôt le *non*.

### Technologie et maîtrise

Robert Wilson, en faisant appel aux nouvelles technologies, a surtout dématérialisé le plateau : la lumière lui a servi de principal outil. Il a peint et dessiné avec de la lumière et ainsi il est parvenu à construire un univers imaginaire dont les données renvoient au chromatisme quotidien, certes, mais entièrement repensé plastiquement. Familiarité et étrangeté : voilà ce que produit visuellement Wilson. Mais en même temps les extraordinaires avancées technologiques, pour ce qui est de la production de la lumière et de sa programmation sur un plateau, permettent au metteur en scène d'organiser ses éclairages avec une précision diabolique. L'artiste contrôle le moindre rayon, et le laser conforte sa maîtrise totale sur le plateau. Rien ne déroge au programme : garantie de la technologie. Ou, au moins, c'est le sentiment que le spectacle procure.

L'emploi des technologies réduit la place de l'accident ou permet facilement des solutions de rechange : on peut rattraper une erreur ou camoufler une absence. Mais peut-être, justement, que les *performing arts*, arts du vivant, séduisent encore dans la mesure où l'accident et l'imprévisible restent possibles. En cela ils échappent à la reproduction mécanique : l'hypothèse de l'accident, et non seulement de la *présence*, comme le disait Walter Benjamin, entretient leur *aura* et confirme leur originalité.

Par ailleurs, l'usage des technologies a développé le goût, devenu parfois obsessionnel, pour la précision. C'est un effet secondaire, comme lorsqu'on parle des médicaments pris trop fréquemment. Les metteurs en scène cherchent à souligner la netteté des traits de même qu'à supprimer le plus faible bruit lors des manipulations des décors ou des mouvements du plateau. Le but consiste à obtenir des enchaînements fluides, en écartant tout parasitage du fonctionnement entièrement programmé et



insonorisé. Cela explique pourquoi, par provocation, certains metteurs en scène s'emploient à réhabiliter le goût pour des machines lourdes, difficiles à manier, machines parfois bruyantes qui ne dissimulent pas l'effort ni ne cachent le travail. Ce fut l'option plusieurs fois adoptée par quelqu'un comme Stéphane Braunschweig. Ou par Robert Lepage dans ce spectacle admirable que fut *les Aiguilles et l'Opium* : la machine n'éblouit pas, elle s'avoue dans sa simplicité et sa matérialité, machine déjà ancienne, qui renvoie à une mémoire et fait ressurgir une durée. Cette solution conteste les performances technologiques actuelles et préfère la machine exploitée comme un outil ancien. Elle n'appartient pas à l'extrême-contemporain. Dans le même esprit, d'autres metteurs en scène ont procédé au vieillissement artificiel des



*Les Aiguilles et l'Opium*  
de Robert Lepage. Représentation à Stockholm en septembre 1994, avec Marc Labrèche. Photo : Bengt Wanselius.

bandes vidéo projetées : ils cherchaient à rattacher la technologie à la mémoire pour qu'elle ne dise pas seulement le présent. Ils décident d'inscrire le temps passé dans le fonctionnement même des technologies. Elles vieillissent aussi, et le théâtre se charge de le rappeler. Cela exige que l'on se résigne à ne plus chercher la performance parfaite et la maîtrise absolue : la machine, par sa vétusté, peu importe qu'elle soit feinte, renvoie à une durée autre. Elle s'avère être en deçà des performances technologiques du moment. Par ailleurs, elle sauvegarde dans le spectacle l'hypothèse de l'accident, de la panne, bref de l'insoumission possible au programme.

### **Pour une technologie intégrée**

Nombreux sont les théoriciens, encore plus que les artistes, qui affichent un irréductible optimisme technologique : comme les vases communicants, prévoient-ils, les nouvelles technologies vont entraîner l'émergence de nouvelles formes de spectacle.

Nous avons déjà entendu ce discours confiant dans le déterminisme des outils de production sur le progrès de l'art. Mais, aujourd'hui, au terme du siècle, nous le savons : toutes les prévisions se sont révélées fausses. L'avenir a contredit les pronostics, politiques aussi bien qu'esthétiques.

Les partisans de cette confiance misent sur les performances intrinsèques des technologies. Mais celles-ci, une fois découvertes et exploitées, épuisent vite l'intérêt qu'elles suscitent si l'on ne parvient pas à les inscrire dans une pensée dramaturgique. La surprise du jeu sur deux niveaux de présence, comme le fait le Wooster Group en montrant l'image d'un samovar et en faisant entendre ensuite le thé qui remplit pour de vrai les tasses, ne peut pas durer longtemps. Aucune pensée dramaturgique ne la justifie. C'est pourquoi cette surprise-là se consomme rapidement. Par contre, si aujourd'hui le son stéréoscopique est entré dans le quotidien technologique et son usage n'étonne plus personne, je me souviens encore de *Rhinocéros* d'Ionesco où on l'utilisait pour suggérer l'encerclement du public par la contamination animale de la ville tout entière. La performance technologique participait à la mise en scène, elle ne se résumait pas à un exploit dont l'éblouissement ne pouvait être que de courte durée. Ainsi seulement elle échappe pour de vrai à un spectaculaire extérieur.

Brecht, dans son temps, exigeait la visibilité de la technologie afin de mettre à nu la production de l'image théâtrale et l'affranchir des secrets qui fondent tout travail sur l'illusion. La technologie s'inscrivait dans sa perspective esthétique. Aujourd'hui, la technologie, exposée et utilisée dans des concerts de masse, produit non pas des effets de distance, comme l'envisageait Brecht, mais, bien au contraire, des effets de participation. Au théâtre, sa présence trop visible rappelle soit ces manifestations d'extase que sont les rassemblements de jeunes, soit l'invasion du quotidien par les machines qui ont pris possession de l'intérieur de l'homme occidental. Maintenant, la visibilité de la technologie engendre des effets contraires à ceux de l'époque brechtienne. C'est pourquoi il semble plus intéressant de procéder au mouvement inverse qui consiste non pas tant à rejeter la technologie, qu'à en faire le principal soutien du spectacle sans que son intervention soit violemment visible. Nombreux sont les artistes qui plaident pour une *technologie intégrée*. Elle ne se donne pas à voir et elle intervient de manière invisible pour accompagner les comédiens et faire résonner les mots, modifier la scène ou éclairer l'espace. On instaure ainsi un rapport plus discret entre l'histoire et l'actualité, entre l'écrit et la machine, entre le corps et l'éclairage. Cette solution nous permet d'éviter et l'intransigeant repli sur l'archaïque et l'illusoire optimisme technologique. La technologie intégrée a le mérite de rattacher le spectacle vivant dans un contexte sonore et visuel qui atteste la modernité sans l'ériger pour autant en centre explicite de ses préoccupations. Nous nous retrouvons dans ce qui est le domaine du théâtre, *l'entre-deux du passé et du présent*. De cette hybridation peut surgir une poétique théâtrale ouverte, non soumise autoritairement aux technologies avancées ni pour autant réfractaire. On reconnaît leur présence, on éprouve leur impact, sans pour autant les ériger en caution de l'appartenance du théâtre au présent technologique de cette fin de siècle. Peut-être que le théâtre a intérêt à rester un peu en retard. Pas trop, juste un peu. ¶