

Médias audiovisuels et théâtre

Joachim Fiebach

Numéro 15, printemps 1994

Sous d'autres soleils... un même théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041197ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041197ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fiebach, J. (1994). Médias audiovisuels et théâtre. *L'Annuaire théâtral*, (15), 71–80. <https://doi.org/10.7202/041197ar>

Joachim Fiebach

Médias audiovisuels et théâtre

On ne pourrait nier que, selon les audacieuses assertions de McLuhan, les médias audio-visuels, en particulier les médias électroniques, ont constitué un facteur, sinon le facteur d'importance majeure dans la globalisation des expériences et/ou des événements locaux. Ainsi le monde semble être devenu, si l'on peut parler en métaphore, un immense village. Mais il est tout aussi évident, et c'est souvent une expérience passablement pénible dans l'étude critique des réalités modernes, que les médias eux-mêmes constituent en grande partie les «messages» que l'on s'attend à les voir véhiculer, en même temps qu'une puissante forme de «massage» (Fiori/McLuhan 1967) qui nous passe tous à tabac sans relâche, du moins dans bon nombre de pays, depuis l'avènement de la télévision par câble.

Le théâtre en tant que forme d'art, quels qu'en soient le rôle et les structures spécifiques dans les cultures contemporaines, a été dramatiquement marqué par cette évolution depuis le début du siècle. Son impact le plus visible demeure, par exemple, la «filmicisation» de sa structure de représentation ou de dramaturgie, voire les deux. Les conceptions et pratiques d'avant-garde des années 20, avec Meyerhold, Piscator, Eisenstein et les artistes du Bauhaus, furent les premières tentatives historiques d'intégrer, en l'occurrence, le film et la radio dans le spectacle et de structurer les mises en scène suivant l'espace-temps cinématographique, le montage filmique et la simultanéité. Mais les caractéristiques structurales des moyens de communication modernes, telles l'accélération exponentielle de la vitesse à classer et à définir toutes les activités de communication, postulaient les nouveaux types de dramaturgie et de composition scénique qui caractérisaient déjà les mises en scène de Reinhardt dans la première décennie

du présent siècle. Puis ils devinrent la norme pour la conception futuriste de la dramaturgie et des structures de représentation en général. Le premier manifeste du futurisme italien en 1913, qui prit pour modèle le spectacle de variétés ou la revue, pourrait être considéré comme le premier scénario écrit de vidéo clip. Parlant de spectacles assimilés à des collages, il visait à mélanger à une créativité raffinée et avant-gardiste ainsi qu'à une inventivité artistique un engagement déclaré, ouvert, ostentatoire vis-à-vis de la commercialisation:

Parce que, et ne l'oubliez pas, nous les futuristes sommes de jeunes ARTILLEURS À L'AFFÛT, ainsi que nous l'avons proclamé dans notre manifeste. Assassignons le clair de lune, feu! + feu! + feu! sur le clair de lune et les firmaments surannés guerre chaque nuit grandes cités à faire flamboyer avec enseignes électriques. Immense visage noir (30 mètres de haut + hauteur du bâtiment 150 mètres = 180 mètres) allume éteint allume éteint œil d'or haut de trois mètres. FUMEZ FUMEZ LES MANOLI, FUMEZ LES CIGARETTES MANOLI femme en chemisier (50 mètres + 120 mètres du bâtiment = 170 mètres) étirement détente mousse bleu lilas rosée de lumière électrique dans un verre de champagne...¹

La conception de performance futuriste anticipait le mariage des arts et de la commercialisation ou l'esthétisation des produits dans la publicité. Et la dramaturgie futuriste était conçue pour embrasser sur une grande échelle la technologisation moderne ou, métaphoriquement parlant, le mariage du théâtre et de la machine. Ainsi en fut-il de la tentative de Meyerhold de mécaniser ou «tayloriser» la façon de jouer. Ses expériences en biomécanique étaient conçues pour modeler le corps en représentation en empruntant la méthode mise au point par Taylor pour aligner le comportement des travailleurs, c'est-à-dire les mouvements du corps humain, sur le «fonctionnement» des machines industrielles et des chaînes de montage des nouvelles usines. L'impact profond que cette nouvelle phase de la révolution industrielle et des communications allait exercer sur toutes les sphères de la vie s'est manifesté relativement tôt dans le domaine des arts de la scène. Les tentatives des futuristes aussi bien que celles de

¹ M. Kirby, *Futurist performance*, New York 1971, p. 185.

Meyerhold pour marier homme et machine dans les structures théâtrales démontrèrent encore un autre changement structurel fondamental: les nouveaux médias non seulement audio-visuels communiquent des événements ou des images d'une localité sur une échelle globale à une vitesse toujours accélérée et en viennent ainsi à rapprocher et souder les antipodes en quelques secondes — mais ils constituent un élément essentiel de la technologisation globale de la communication et, quant à cela, du monde vivant en général. Ils sont à la fois facteurs et symboles du processus primordial de morcellement, de particularisation, de séparation et de compartimentation des rapports des particuliers et des groupes sociaux, c'est-à-dire du corps humain vivant, les mettant en communication uniquement au moyen d'appareils techniques, c'est-à-dire anonymes, et conséquemment d'images «fictives» générées par des machines et des processus électroniques, électriques ou chimiques.

Considérée sous cet angle, la vision qu'avait McLuhan des sociétés modernes comme étant en train de se donner des liens ou des structures de village (global) revêt les apparences d'une naïve utopie, d'un mythe moderne joliment échafaudé mais trompeur. Les systèmes modernes de communication fonctionnent justement de façon tout à fait opposée à celle qui avait ou qui a cours dans les sociétés villageoises dont la caractéristique essentielle est la communication orale, qui se fait face à face ou par contact corporel. L'individu, l'œil à l'affût, les sens en général sont aujourd'hui constamment confrontés à des machines, à des environnements technicisés et par conséquent anonymes ou «désincarnés». L'expérience de l'entité physique de l'autre corps est médiatisée principalement par le biais d'un environnement technicisé, inorganique, désincarné, personnifié par la machine, les gadgets mécaniques et électroniques qui vous excluent, vous encadrent et vous submergent dans leurs images et leurs sons.

Pour avoir une idée de ce type de communication, il suffit d'observer la façon dont on peut, en Amérique du Nord, aborder les arts et, par conséquent, les formes d'art décrites plus haut. Réfléchissant sur les possibilités du théâtre et sur la position qu'il occupe en tant qu'art, Birringer fait observer ce qui suit à propos de la situation qui prévaut à Dallas, au Texas:

Il est certain que Dallas échappe non seulement à la notion du foyer, du chez-nous, mais encore à l'expérience visuelle qu'on puisse en avoir. Personne ne prétend qu'il existe ici une communauté, un centre saisissable ou une identité auxquels s'accrocher, ou une base significative permettant d'établir quelque rapport de la partie au tout. Le «métroplex» est une structure éparpillée autour de l'aéroport international de Dallas/Fort Worth en une sorte d'aménagement expérimental. Il n'y a pas de piéton dans ce paysage informe dépourvu de frontières ou de panoramas; les trottoirs oubliés sont remplacés par des panneaux d'affichage et des images encadrant les autoroutes à la manière d'écrans géants. Les images ne réfèrent pas à la ville ni à ses bâtiments; elles ne font que clignoter ou disparaître, plus ou moins rapidement selon la vitesse de croisière de votre voiture. Les gens sont reliés les uns aux autres par des répondeurs téléphoniques et des routes, et encore ces dernières sont peu fiables. Une amie qui y a vécu quinze ans arrive encore à s'y perdre régulièrement et doit consulter une carte routière pour rentrer chez elle. Mais la carte n'est pas le territoire. On apprend à y vivre hors de toute notion de lieu habité, sous un ciel infiniment vaste, miroir d'un paysage sans relief et sans mémoire².

Ainsi donc parcellisé ou atomisé et absorbé par l'incontournable technologisation du monde vivant, le corps ou, en ce cas-ci, les sens sont encerclés, passés à tabac et virtuellement enveloppés dans un flot continu de signes et d'images. L'individu apparaît comme submergé dans un tourbillon d'images déchaînées, engagées dans une course folle. Il semble ne plus y avoir de point d'ancrage en terrain solide, plus d'horizon, plus d'espace bien défini à partir duquel on puisse percevoir, évaluer et comprendre les réalités, plus de base sur laquelle on puisse commencer à fonder une perspective individuelle spécifique par rapport aux choses (le monde), plus de point de référence et, à proprement parler, plus de point de vue auquel rattacher les images en circulation ou, pour utiliser le terme de Baudrillard, la nouvelle hyperréalité que constitue le flot sans fin de signes sans points de référence.

² J. Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, p. 27.

L'état de choses contemporain pourrait conséquemment être perçu comme un monde dans lequel la réalité et son image ou reflet, la fiction et la vie, l'image et sa présentation et/ou sa représentation ont implosé l'une dans l'autre ou ont entièrement disparu dans l'interminable masse flottante des signifiants, ou selon l'expression même de Baudrillard, dans le flot des simulacres et des simulations. La réalité en tant que «mode d'existence» distinct semble donc avoir disparu, ou du moins tel est l'état des choses auquel nous devons être confrontés comme étant le monde nouveau des hyperréalités. Baudrillard écrivait, en 1981:

Du même ordre que l'impossibilité de retrouver un niveau absolu du réel est l'impossibilité de mettre en scène l'illusion. L'illusion n'est plus possible, parce que le réel n'est plus possible. C'est tout le problème politique de la parodie, de l'hypersimulation ou simulation offensive, qui est posé³.

Et de la même façon qu'il est impossible de redécouvrir un niveau absolu du réel, il est également impossible de mettre en scène une illusion. L'illusion n'est désormais plus possible parce que le réel n'est plus possible. Comme l'écrit Baudrillard:

Le medium seul fait événement — et ceci quels que soient les contenus, conformes ou subversifs. [...] il n'y a pas seulement implosion du message dans le medium, il y a, dans le même mouvement, implosion du medium lui-même dans le réel, implosion *du medium et du réel*, dans une sorte de nébuleuse hyperréelle, où même la définition et l'action distincte du medium ne sont plus repérables [...].

Un seul *modèle*, dont l'efficace est *immédiat*, génère à la fois le message, le médium et le «réel» [...].

Il n'y a plus de media au sens littéral du terme (je parle surtout des media électroniques de masse) — c'est-à-dire d'instance médiatrice d'une réalité à une autre, d'un état du réel à un autre. Ni dans les contenus ni dans la forme. C'est ce que signifie rigoureusement l'implosion. Absorption des pôles l'un dans l'autre, court-circuit entre les pôles de tout système différentiel de sens,

³ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 36.

écrasement des termes et des oppositions distinctes, dont celle du médium et du réel — donc impossibilité de toute médiation, de toute intervention dialectique entre les deux ou de l'un à l'autre⁴.

Et dans un contexte différent: «En fait, tout ce processus ne peut s'entendre pour nous que sous forme négative: plus rien ne sépare un pôle de l'autre... C'est là où la situation commence»⁵.

Pour Paul Virilio, le corps — et tout matériau, toute matière en général — est de plus en plus en voie de se dématérialiser et d'être désincarné ou rendu abstrait par d'ahurissants processus d'évanescence, dans une «esthétique de la disparition»⁶. La télévision a donc été assimilée à une sorte de médium domestique ou privé qui isole le téléspectateur, opère chez l'individu un repli sur soi et le confine à son minuscule espace (maison, logement). Face à la machine et le regard rivé à une imagerie générée électroniquement, il se trouve coupé physiquement et socialement du monde extérieur. Selon John Ellis, le téléspectateur est «dans une position d'isolement». L'absence de participation aux événements sélectionnés par la télévision «est accentuée par le voyeurisme propre à la télévision elle-même». La démarcation de la télévision

par rapport aux événements qu'elle observe devient l'isolement du téléspectateur ou son blindage à leur égard [...]. Le téléspectateur est ainsi un observateur qui voit confirmer le fait qu'il est isolé, blindé même par rapport aux événements d'un monde extérieur qui se définit en opposition au cadre domestique et familier à l'intérieur duquel est présumée intervenir la télévision⁷.

Ainsi donc la télévision devient-elle un médium paradoxal pour ce qui est de sa capacité à communiquer avec les masses, c'est-à-dire à les sensibiliser à la notion du domaine public et à s'en faire l'instance médiatrice.

⁴ *Ibid.*, pp. 125-127.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶ P. Virilio: *Esthétique de la disparition*, Paris, Baland, 1980.

⁷ J. Ellis: *Visible Fictions*, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 166-167.

Pas étonnant alors que les fonctions et structures du théâtre, et cela s'entend de la communication face à face aussi bien que de toutes les représentations culturelles en direct, aient dramatiquement changé, sans égard à leurs traditions, antécédents et contextes culturels. Dans les pays germanophones, où les arts de la scène ont constitué un capital de l'expression des préoccupations publiques et culturelles depuis le XVIII^e siècle, principalement dans toute l'Allemagne (naguère scindée en Est et Ouest), la fréquentation des théâtres a vu son taux fondre de près de la moitié entre le début des années 50 et la fin des années 60, en grande partie à cause de l'impact de la télévision. Ceci semble corroborer la conception qu'avait Benjamin du théâtre comme d'un art typique ou approprié à l'époque des diligences, c'est-à-dire une représentation culturelle (communication sans instance médiatrice) inextricablement liée au rythme lent des mouvements physiques de l'être vivant. Ce qui pourrait vouloir dire que le théâtre en tant qu'art est en voie de disparaître entièrement en tant que facteur culturel important dans l'interminable flot de signes ou de simulations à la vitesse prodigieuse de l'actuelle forme de communication qui est électroniquement véhiculée, façonnée et réglée.

Il se pourrait bien que ce soit simplement la peur inconsciente ou la gênante sensation d'être complètement marginalisés qui ait amené historiens et critiques de théâtre à éviter de prendre position ou à se soustraire entièrement au débat actuel sur la révolution dramatique des communications et les changements structurels concomitants dans la perception et l'expérience des «réalités» en général depuis la fin du XIX^e siècle, et particulièrement à l'égard de ce que l'on a étiqueté sous le nom de postmodernisme. Comme si les gens de théâtre, principalement au sein du milieu universitaire, avaient jusqu'à ce jour essayé d'esquiver (ou de ne pas voir en la déplaçant) la réalité historique même qui est en train de sceller leur propre sort au plan professionnel. À l'exclusion de quelques cas exceptionnels, ils se sont gardés de prendre part au débat en cours sur les changements culturels. En se désintéressant du rythme exponentiellement accéléré des réalités véhiculées par les médias aussi bien que de leur perception et de l'esthétique de disparition de l'objet matériel en tant que terrain solide pour asseoir toute référence, ils ont choisi le repli sur soi. Ils poursuivent l'analyse de leur type d'art spécifique en se référant peu ou prou au contexte historique de

l'évanescence de toute distinction nette entre la réalité et les images fictives. On pense à la distinction vitale sur laquelle s'appuyait dans le passé le théâtre en tant que représentation de la vie ou en tant que création imaginaire à partir de sa contrepartie distincte (c'est-à-dire la réalité ou la «vie»), et à partir de laquelle se sont tissées ses structures artistiques propres et ses propres genres de discours. C'est précisément, toutefois, l'évident changement dans la communication socioculturelle, c'est-à-dire la croissance constante d'une masse d'images en circulation ou de formes parathéâtrales qui pourrait ou devrait poser un nouveau défi aux arts de la scène, et qui pourrait peut-être lui donner un regain de vie en tant que production culturelle significative et conséquente.

J'entrevois ce rôle sous l'angle d'un effort continu à démontrer et expérimenter des structures théâtrales et des modes de représentation qui puissent mettre en lumière et faire comprendre les vrais moyens grâce auxquels les signes, images ou «simulations», sont produits. Puisque le théâtre se résume essentiellement à l'activité paradoxale de créer et de présenter des images fictives du corps par le truchement des mouvements du corps et de ses discours, il est à même de mieux démêler et faire voir la source fondamentale de production de signes — le corps humain, quelle que soit la médiatisation impliquée, ou encore ultérieurement «ajoutée». C'est le corps qui génère les images à partir de sa propre substance et qui projette en double ou en triple son existence même, mettant ainsi au premier plan et dévoilant les mécanismes grâce auxquels les signes peuvent être et sont en fait produits et communiqués (mis en circulation).

Les événements théâtraux peuvent ainsi donner un aperçu de la production même ou de la génération et mise en circulation des images à partir d'une perspective différente donnant à cette génération une apparence extraordinairement insolite, une variante de l'exigence de Brecht de produire des effets distanciateurs pour faire voir la vue ou les modes de présentation de la représentation. Mettre en double le corps comme s'il était un simulacre, présenter l'apparence même du corps d'une façon qui diffère de sa «présence» normale aux plans physique et intellectuel (comportement, apparence) en lui faisant présenter ou représenter une fiction, un rôle, un personnage, etc., sans qu'il cesse d'être le même, jouer avec ou sans ce phénomène paradoxal, voilà ce

qui permet au théâtre de faire fonction de résistance artistique au flot rapide de simulations ou à l'hyperréalité. Ainsi que Peter Stein du Berliner Schaubühne le notait en 1977:

Le point crucial pour nous — et le théâtre s'inscrit dans la mouvance de cette histoire fantastique — est le théâtre comme pratique du paradoxe. D'une manière générale, le paradoxe est un élément décisif de l'activité ou de l'imagination humaine. Le théâtre occupe ici un champ crucial de signification; c'est un événement par le biais duquel, suivant des règles bien précises, sont reproduites des choses absolument irrationnelles. Certains excès sont préparés, cultivés, représentés pour culminer selon un plan préalablement établi [...]. Cette capacité à gérer le paradoxe, à élaborer et contrôler la représentation de l'irrationalité est partie prenante du théâtre. En d'autres termes, il y a certains problèmes qui peuvent être abordés à partir de données qu'on peut décrire en raison de pseudoprocessus rationnels qui font voir l'interdépendance des évolutions historiques. Ce qui me procure un plaisir spécial, et c'est une chose que je considère comme ma tâche, c'est de rendre conscientes de telles irrationalités, de leur prêter conscience et de les répéter conformément à certaines règles bien établies, par le truchement desquelles sont interpellés divers domaines de l'imagination humaine et de la capacité de sentir. Pour sa majeure partie, ce processus n'a pas nécessairement à voir avec le thème ou complexe d'irrationalité. Objets, opinions, langage, phrases, expressions, tout aussi bien que mots, pièces et thèmes qui avaient cours au XIX^e siècle, à une époque où la conscience rationnelle tenait le haut du pavé, s'intéressaient aux constructions de l'esprit les plus cultivées et furent soumis à un processus d'érosion au long des dix-neuvième et vingtième siècles⁸.

Expérimenter de cette manière avec les arts de la scène signifie user et disposer de toutes les techniques théâtrales disponibles de notre temps. Il existe un large éventail de modes et de types de production et de communication culturelles à exploiter et à utiliser d'une façon créatrice — allant de la dramaturgie traditionnelle classique basée sur la littérature, illusionniste et conçue pour la

⁸ Dans une interview avec Jack Zipes, publiée en allemand dans *Kreativität und Dialog*, Berlin, Éd. J. Fiebach / H. Chramm, 1983, pp. 256-257.

scène et en fonction du quatrième mur, à toute autre forme théâtrale qui puisse être inventée au gré de l'imagination, qu'il s'agisse de théâtre carnavalesque, de théâtre de rues ou de simples happenings. Et, bien sûr, cela implique l'expérimentation avec ce que j'appelle la technologisation du corps telle qu'elle intervient dans la production d'images médiatisées électroniquement et ses nombreuses manifestations sur les divers écrans, de même que le montage de spectacles combinant l'interprétation physique en direct à celle qui est médiatisée par la projection de films, tel qu'expérimenté déjà par Piscator et Eisenstein dans les années 20, et présent aujourd'hui sous différentes formes de spectacles multimédias.

Mettre au premier plan le corps animé et ses propriétés (et, non la moindre, son aptitude à produire un discours conceptuel, à utiliser la parole, à générer le langage comme parole), constitue peut-être le grand facteur en ce qui concerne la résistance que les arts de la scène en tant que représentations culturelles spécifiques (en recourant aux moyens technologiques les plus avancés, s'il le faut, comme chez Wilson) peuvent opposer au brutal empiètement, voire à l'usurpation du flot d'images médiatisées.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)