

Univerzitet u Montrealu, CRILCQ – Centre de recherche
interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises,
Montreal, Kanada

DOI 10.5937/kultura1858058D

UDK 7.038.531:316.776.33

792.01:316.776.33

originalan naučni rad

MANIPULATIONS MÉDIATIQUES DANS LA SPHÈRE ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

Résumé: *Le présent texte vise à comprendre les enjeux médiatiques les plus récents dans le domaine de l'art scénique et la façon dont ils repensent les possibilités d'atteinte de l'aire perceptuelle du spectateur. Pour ce faire, dans un premier temps, nous allons présenter quelques exemples où les technologies nouvelles modifient ou remettent en cause certains aspects culturelles, tel que l'éducation, mettant ainsi à mal les règles établies. Nous allons ensuite analyser l'installation scénique Stifters Dinge de Heiner Goebbels. Notre démarche sera de l'analyser selon une perspective intermédiaire pour soutenir l'hypothèse pouvant être ainsi formulée : la création artistique Stifters Dinge manipule l'expérience esthétique du spectateur car elle repose sur un acte de communication médiatique et non sur un acte rhétorique. En outre, par l'utilisation de dispositifs audio-visuels, l'installation scénique développe un langage scénique spécifique reposant sur les illusions optiques, sur l'immersion, sur la mise en scène de machines complexes. Dans un deuxième temps, nous allons aborder le cadre conceptuel du paradigme communicatif dont l'application permettra à la fois une meilleure appréhension de la forme sous laquelle ce spectacle apparaît et une mise en perspective plus large du phénomène théorique dans lequel il s'inscrit. Dans cette section, nous nous appuyerons essentiellement sur les ouvrages d'Yves Citton, de Jean-Marc Larrue, de Branko et Dejana Prnjat, de Rémy Rieffel et de Violeta Jelacic-Srbulj. L'hypothèse de travail présentée dans le cadre de cette seconde section suppose que cette forme artistique nouvelle, reliant les médias,*

le théâtre et les arts plastiques crée un nouveau modèle de la politique culturelle, basé sur une hybridation des technologies et de l'art.

Mots-clés: *intermédialité, manipulation, scène, dispositif, communication*

*Prélude : L'homme et les technologies –
de l'endogène au technogène*

« Enfer ou paradis ? » C'est avec cette phrase, qui s'attarde au paradigme technologique ainsi que à son influence sur l'être humain, que Jean-François Lyotard conclut son ouvrage *La Condition postmoderne* (1979)¹. Véhiculant une variété d'informations et de données, et ce à très grande vitesse, les nouvelles technologies d'aujourd'hui jouent un rôle important qui affecte tant nos comportements, que nos habitudes, notre accès à l'information, notre santé et notre rapport au monde.

Les téléphones intelligents, les ordinateurs, les tablettes, sans oublier leurs dérivés – podcasts, Facebook, Youtube, envahissent la sphère des activités humaines de façon considérable. En ayant de si fortes incidences sur notre vie quotidienne, il est de plus en plus difficile d'imaginer un individu sans téléphone portable ou sans accès à l'internet. Les données actuelles démontrent par exemple que 75 % de la population mondiale utilise aujourd'hui un téléphone intelligent.² Ce fait témoigne d'un changement progressif dans le domaine de la communication ainsi que d'un nouveau tournant à la faveur d'une société informationnelle. Les outils technologiques deviennent de plus en plus accessibles, les appareils de plus en plus puissants et sophistiqués tandis que la culture numérique semble s'imposer comme modalité qui caractérise les préférences culturelles, la création personnelle et la représentation sociale de notre époque. À cet égard, le développement de l'internet constitue également un virage important ; selon les données de L'Union internationale des télécommunications (UIT), plus de 84% des ménages des pays développés ont accès à Internet.³ Ainsi, l'inflexion des

1 Lyotard, J-F. (1979) *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit.

2 Cette donnée est à prendre avec précaution. Elle provient d'une étude menée par la compagnie GSMA intelligence. La méthodologie employée par la compagnie consiste à mesurer le nombre de connexions mobiles actives sur le réseau dans l'immédiat. Cependant, ce nombre est approximatif puisqu'il y a un grand nombre de connexions qui se désactivent parallèlement et dont la compagnie ne tient pas compte. De même, le fait qu'un portable soit branché sur un réseau ne signifie aucunement qu'il est utilisé par un usager. Pour en savoir plus consultez le site : <https://www.gsmaintelligence.com/> (consulté le 20 avril 2018).

3 Statistiques et méthodologie de recherche peuvent être vérifiées en ligne : <https://acei.ca/dossier-documentaire/donn%C3%A9es-sur-les-tendances->

pratiques informationnelles, étayées par connexion internet, entraîne une dynamique dans laquelle la communication et la circulation d'informations se diffusent à un rythme très accéléré. L'ampleur des transformations provoquées par les technologies numériques, ainsi que l'interconnectivité induite par les systèmes de connexions et de partages, ont déjà conduit certains chercheurs à désigner ce phénomène sous l'appellation « révolution numérique ». Dans son ouvrage *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, Rémy Rieffel propose une réflexion sur ce concept en considérant que :

« Si l'on en croit de nombreux analystes, nous serions aujourd'hui les témoins et les acteurs d'une troisième révolution industrielle liée au développement de ces nouvelles technologies de l'information et de la communication. Après une première révolution industrielle fondée sur l'essor de la machine à vapeur et du chemin de fer, puis une deuxième révolution symbolisée par l'exploitation de l'électricité et du pétrole, les sociétés occidentales sont à présent entrées dans une troisième phase grâce à l'électronique, l'informatique et Internet. »⁴

Le domaine de la connaissance, quant à lui, se trouve aussi affecté et transformé. En premier lieu, depuis plus d'une décennie des universités coorganisent des séminaires et des soutenances de thèses qui s'inscrivent dans une logique intermédiaire. En effet, par le biais des technologies, la vidéo et le son peuvent désormais être transmis en direct, ce qui permet à des conférenciers de voir et d'entendre sur un écran des participants se trouvant dans d'autres salles ou lieux.⁵ Grâce à ces vidéoconférences un nouveau rapport spatio-temporel se profile. Le dispositif éducatif repose ici sur une dynamique technologique – le discours d'un conférencier est capté et transmis en temps réel entre deux lieux se trouvant parfois sur deux continents différents. Ces deux lieux, investis par les dispositifs technologiques, deviennent des environnements interactifs dans lesquels on retrouve des interactions qui relèvent du registre théâtral. Les participants, assimilables à des acteurs, occupent le même espace que les spectateurs (le public qui écoute et intervient), car l'effet de

internet-au-canada/1%E2%80%99acc%C3%A8s-%C3%A0-internet-et-son-utilisation-dans-le-monde (consulté le 21 avril 2018).

4 Rieffel, R. (2014) *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, Paris, Gallimard, p. 13.

5 Un de ces séminaires interuniversitaires a été organisé en hiver 2017 par l'Université de Montréal et l'Université Rennes 2. Intitulé « Cinéma et nouvelles technologies », le séminaire se déroulait en téléprésence pendant trois mois.

l'écran devant lequel ils se trouvent annule la distance physique entre les participants. Un sentiment d'immersion se crée. Une inclusion particulière des technologies dans l'éducation s'établit. Dans cette configuration, la diffusion du savoir par la vidéoconférence brise le modèle établi selon lequel le discours d'un professeur, d'un conférencier ou d'un étudiant doit se limiter à la salle où des gens sont physiquement présents. Cette nouvelle forme de diffusion du savoir se pose également en rupture avec l'archétype de la linéarité et contribue à une plus grande circulation du savoir.

En deuxième lieu, immédiatement accessibles, les encyclopédies et les dictionnaires en ligne se substituent aujourd'hui à leurs versions imprimées. Ceci est le cas par exemple avec *Encyclopædia Britannica*, la plus ancienne encyclopédie de langue anglaise. Le 13 mars 2012, Jorge Cauz, son directeur, a annoncé qu'après 244 ans d'existence, cette encyclopédie ne sera plus imprimée, mais sera toujours accessible en ligne.⁶ Pareille décision altère inévitablement le rapport au savoir, et ce selon deux perspectives opposées. Premièrement, la nature du contenu des articles est devenue instable, car les usagers sont invités à contribuer en ligne en modifiant des articles existants. Chaque article peut ainsi être alimenté, enrichi par tout le monde, mais également déstabilisé, voire délégitimé. Ainsi, les modalités habituelles de légitimation et de crédibilité intellectuelle d'un auteur d'articles en ligne sont remises en question. À la différence de la version en ligne, dans l'édition imprimée de l'encyclopédie, tous les articles sont rédigés par des spécialistes du domaine concerné et aucune modification provenant de sources extérieures n'est permise. Non sans inquiétude, Rieffel poursuit :

« Les nouvelles technologies numériques engendrent, à des degrés divers, une perte de repères traditionnels en matière culturelle qui confronte l'émergence d'un phénomène majeur : la fin (ou du moins la diminution de l'influence) des médiateurs et des intermédiaires (la « désintermédiation » dans le jargon des spécialistes). À partir du moment où chacun peut prendre la parole sur tout type de sujet, poster des commentaires, se forger une opinion en consultant directement un site en ligne et mettre à la disposition du plus grand nombre son savoir ou savoir-faire ; à partir du moment où tout le monde peut *a priori* expérimenter et créer grâce aux nouveaux supports et outils numériques (contenus autoproduits),

6 L'entretien avec Jorge Cauz disponible en ligne : <https://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2012/03/13/after-244-years-encyclopaedia-britannica-stops-the-presses/> (consulté le 19 avril 2018).

le rôle des professionnels et des experts perd de son importance. Pourquoi continuer à faire appel à des spécialistes patentés, à des autorités établies ? »⁷

Deuxièmement, le fait de rendre accessible l'encyclopédie en ligne en donnant l'accès à tous par internet encourage la circulation des connaissances et contribue au développement de la démocratisation des savoirs. Cette démocratisation représente un modèle culturel spécifique que la chercheuse Dejana Prnjat désigne comme une « culture démocratique ». La théorie qu'elle propose dans son livre la conduit à identifier deux propositions différentes : « On peut distinguer deux aspects différents de ce modèle : le modèle démocratique avec les fonctions d'états équilibrées, typiques pour les pays européens et le modèle démocratique de marché, typique pour les États-Unis. »⁸ Nous appuyant sur ce constat de Prnjat, nous classerions le cas de l'encyclopédie en ligne dans la deuxième sous-catégorie, celle du modèle démocratique du marché, car la mise en ligne n'est jamais complètement isolée des courants politiques et de l'économie de marché. Le savoir ainsi mis en ligne favorise également l'impression d'une proximité et d'accessibilité de la connaissance, car l'utilisateur est sous impression que « tout est à portée d'un clic ». Le passage à l'édition numérique d'une encyclopédie altère la notion de la distance. Les lecteurs ne sont plus obligés de se déplacer jusqu'à la bibliothèque pour la consulter. Ils ne sont également plus soumis aux dépenses souvent coûteuses pour l'achat des volumes, car la consultation en ligne est dans la majorité des cas gratuite.⁹ En outre, l'accès en ligne facilite la recherche selon des mots-clés. La version numérique permet aux utilisateurs d'effectuer des recherches d'articles plus rapidement grâce aux moteurs de recherches adaptés et aux outils permettant un triage restreint et précis.

Face à l'essor technologique, le paysage médiatique se transforme également. Un bref panorama des médias contemporains (que cela soit la presse, l'ordinateur, la télévision ou l'internet) impose une culture de partage qui se traduit concrètement par une course aux clics et aux *likes*. Dans cette optique le chercheur Yves Citton constate :

« On entre dans la sphère propre des médias – et de la médiarchie en tant que conscience du pouvoir

7 Rieffel, R. (2014) *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, Paris, Gallimard, p. 265.

8 [notre traduction] Prnjat, D. (2013) *Kulturna Politika*, Beograd, Akademija Umetnosti, p. 22.

9 Une des exceptions est, par exemple, l'encyclopédie *Universalis* dont l'accès en ligne est payant.

déterminant des médias – à partir du moment où la consolidation d’audience apparaît comme le point nodal du *mattering*, comme le point de levier archimédien dont dépendent à la fois la survie matérielle du média et sa signification historique ».¹⁰

Par ce passage, Citton souligne l’importance accordée aux médias du point de vue politique. Un fil *tweet*, une publicité sur Facebook et une vidéo sur YouTube sont aujourd’hui des calculs de croissance économique. Désormais devenu le partenaire financier des institutions concernées, le public participe au jeu de l’économie médiatique puisque la majorité des actions proposées au public sur les plateformes et les réseaux sociaux comme Facebook ou YouTube sont ensuite réinvesties en budgets publicitaires. De fait, l’impératif technologique fait en sorte que l’attention collective du public est orientée en fonction de la valeur d’usage d’un média et non seulement selon une politique du libre choix. Ce bouleversement marque un changement important par rapport à la période précédente.¹¹

Suivant la même logique d’intégration, il faut voir que l’emprise du numérique affecte aussi les activités journalistiques. Au cours des dernières décennies, une nouvelle modalité d’appropriation de l’information par le public semble s’être dessinée. Cette modalité repose sur un changement du paradigme de la réception et de la diffusion de l’actualité. Avec l’essor de l’internet, les lecteurs se tournent de plus en plus vers la lecture en ligne. Certaines données montrent, par exemple, que des journaux imprimés vont disparaître en Australie en 2022, en Espagne en 2024, en France en 2029.¹² Selon cette même source, 150 quotidiens aux États-Unis ont cessé d’imprimer des versions papier de leurs éditions à la faveur de plateformes en ligne. De la même façon que les encyclopédies, il semble que les habitudes de lecture des consommateurs connaissent un changement qui tend progressivement vers la dématérialisation des supports informationnels. En ce sens, la situation médiatique actuelle témoigne d’un changement de paradigme menant à des pratiques de lecture essentiellement en ligne grâce à l’expansion des nouvelles technologies.

10 Citton, Y. (2017) *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, p.127.

11 Nous pensons plus particulièrement à la période des années 1970 et 1980 où le degré de participation du public dans le domaine médiatique était plus modeste. C’est avec le développement de l’internet que s’établit une « culture de partage numérique » mettant en avant l’implication de l’individu dans le milieu Web.

12 Nous nous référons à l’article d’Eric De Saint Angel publié pour le journal L’Obs (anciennement Le Nouvel Observateur). Source en ligne : <https://teleobs.nouvelobs.com/la-selection-teleobs/20140825.OBS7118/presse-le-papier-est-il-voue-a-disparaitre.html> (consulté le 23 avril 2018).

Quant à elle, la création artistique semble particulièrement touchée par l'impact des nouvelles technologies qui ouvrent le champ aux innombrables débats lancés depuis plusieurs années. Au cœur d'une telle situation, le théâtre contemporain se trouve particulièrement concerné. C'est pour cette raison que nous lui accordons une part importante de notre analyse, et ce, par rapport aux autres formes de pratiques artistiques.

Longtemps considérés comme un art du « vivant » et de la « présence », les spectacles les plus récents exposent une mise en distance à l'aune de cette conception. Les technologies nouvelles qui créent des dispositifs immersifs (Ryoji Ikeda), des environnements interactifs (Nonotak), des avatars sur scène (Lemieux-Pilon) ou des machines (Romeo Castellucci, Bill Vorn) proposent d'autres façons d'impliquer le schéma sensoriel du public. Ces spectacles opèrent sur la frontière instable entre l'art médiatique, les arts plastiques, la performance et la danse, mêlant des disciplines et des formes variées dans une réalisation scénique unique. Mais une question essentielle se pose : comment les nouvelles technologies à l'œuvre dans ces créations altèrent, augmentent ou modifient la sphère perceptuelle du spectateur ? Ces manipulations technologiques sont-elles de simples effets techniques parfaitement incompatibles avec l'art scénique ? Ou leur prolifération ouvre-t-elle une nouvelle dimension esthétique et à cette occasion, un champ de débats inédit ? Nous allons tenter de répondre à cette question par l'analyse de l'installation scénique *Stifters Dinge* d'Heiner Goebbels, exemple emblématique où les technologies jouent un rôle primordial.

*Interlude: La disparition comme
vecteur (inter)médiatique*

Présenté en septembre 2007 au Théâtre Vidy à Lausanne, *Stifters Dinge* (littéralement « Les choses de Stifter ») est une référence à l'auteur autrichien Adalbert Stifter. Suivant le dossier de presse de ce spectacle, on constate que la volonté de Goebbels s'inscrit dans un désir de monter un spectacle « sans acteurs »¹³. En effet, selon lui, cette création scénique doit être envisagée comme « une œuvre pour piano sans pianiste, mais avec cinq pianos, une pièce de théâtre sans acteur, une performance sans performer – un non one-man-show ou peu importe la dénomination que l'on choisira. »¹⁴ Le spectacle débute par l'arrivée de deux techniciens qui ouvrent les robinets

13 Dossier de presse de *Stifters Dinge* disponible en ligne : <http://vidy.ch/stifters-dinge> (consulté le 24 avril 2018).

14 Ibid.

de cuves, lesquelles commencent à remplir trois grands bassins au milieu de la scène. Le plateau étant intégralement sonorisé, le public entend clairement l'eau qui coule très lentement. Parallèlement à ce son diffusé, on entend également des chants de Papouasie-Nouvelle-Guinée. Les deux sons sont diffusés par les haut-parleurs, ce qui crée une sensation d'homogénéité. L'attention du spectateur n'est donc pas guidée par deux sons différents puisqu'il les perçoit comme une inhérence naturelle. Une fois les bassins remplis d'eau, la scène ressemble à trois lacs noirs rectangulaires.

Quelques instants plus tard, la dimension musicale prend une nouvelle tournure. D'une part, deux des cinq pianos sur scène sont joués automatiquement ; le spectateur s'aperçoit que le son est produit par des marteaux frappant les cordes, mais ces marteaux sont manipulés par voie électronique, à distance. Cela déclenche un effet de distanciation, car le spectateur a l'impression que les touches du clavier sont jouées par des doigts invisibles. D'autre part, les trois autres pianos créent un effet de désordre : ils sont désaccordés alors que la musique est créée par le déplacement de minces bras robotiques attachés contre une structure métallique. Juste à côté des pianos, le spectateur voit des tuyaux gris posés sur la verticale, lesquels complètent le dispositif pianistique. Ces tuyaux assurent les percussions – on entend ainsi des frappes, des sons secs parfaitement synchronisés au rythme des pianos. Le dispositif scénique est parachevé par deux machines à brouillard qui pulsent de la vapeur dans toutes les directions, plongeant ainsi le plateau dans le brouillard.

Au fur et à mesure que le temps s'écoule, la scène se reconfigure progressivement sous les yeux du spectateur. Les écrans mobiles se déplacent verticalement donnant à voir une succession de tableaux. On aperçoit deux scènes, soit deux peintures différentes sur les écrans : la première est *Chasse nocturne* de Paolo Uccello et la deuxième *Le marais dans une forêt* de Jacob Van Ruisdael. Durant la projection de la deuxième peinture, le public entend un long extrait du texte d'Adalbert Stifter, *Histoire de la glace*, tiré de *Les cartons de mon arrière-grand-père*. Le texte porte sur la nature et détaille les sons qui sont produits dans les airs, au sein d'une forêt. Il se termine par une description de chute de glace, après laquelle le narrateur « s'engage dans la chose ». C'est à partir de ce moment que le spectateur découvre une autre dimension du spectacle. L'installation l'invite à se mettre à l'écoute de toute nuance sonore, du moindre détail audible de la nature, comme le faisait le protagoniste de Stifter. Dans ce contexte, le spectateur est porté à identifier les sons étranges de la nature et qui proviennent des hauts parleurs. Il s'associe au milieu fictif qui est offert à sa contemplation. Puis,

les projections sur les écrans laissent place à un entretien entre Claude Lévi-Strauss et Jacques Chancelle. Ensuite, on entend les voix de Malcom X et de William Burroughs accompagnées par un concerto de Johan Sébastian Bach. Enfin, dans la séquence finale une grande averse s'installe. La pluie clapote sur la surface des trois bassins et produit un son qui résonne partout dans la salle. Cet orage est d'autant plus mis en relief que des images stroboscopiques puissantes sont projetées vers le public. Au final, tous ces jeux de circulation thématiques semblent ne pas avoir de fil narratif commun. Cependant, une logique interne au spectacle fait en sorte que le spectateur perçoit des motifs du même ordre ; c'est avant tout le concept de nature qui s'impose au premier plan.

À la fin du spectacle, les pianos se mettent en mouvement. Posés sur des ponts roulants, qui émergent très lentement de l'arrière-scène, ils se dirigent vers les spectateurs. Un effet esthétique solennel se profile. Mises en apposition afin de créer un effet de grandeur et l'emphase, les grands pianos franchissent successivement plusieurs couches de brouillard et s'approchent jusqu'aux limites de la scène, comme une menace mécanique provenant de l'inconnu. *Dinge* – la chose – personnage de cette pièce sans acteurs apparaît finalement devant le public, attendant des applaudissements. Quelques instants plus tard, un des techniciens entre de nouveau sur le plateau et invite le public à le rejoindre sur la scène pour vérifier l'agencement des pianos et les mécanismes informatiques.

Même si cette création scénique de Goebbels se déroule sans acteurs « vivants » sur scène, toute présence humaine n'est pas complètement mise à l'écart. En effet, deux fois durant le spectacle des techniciens entrent en scène. Lors de leur seconde apparition, ils interagissent même avec le public. De prime abord trivial, ce détail est particulièrement important, car il témoigne d'une situation esthétique propre au processus de création. Tout comme un grand nombre d'autres spectacles intégrant les technologies dans une proportion élevée, cette pièce ne se déroule pas en disparition complète. Même si les acteurs ne sont pas physiquement visibles, l'humain reste quand même présent au début et à la fin du spectacle. Cela est le cas aussi, par exemple, dans *Sacre du printemps* (2014) de Romeo Castellucci. Ce spectacle repose sur des machines complexes qui sont porteuses de l'ensemble de l'action scénique. Cependant, tout comme chez Goebbels, dans la dernière séquence de la pièce (d'une durée d'environ 10 minutes), trois personnes entrent en scène pour ramasser les cendres d'os qui sont tombées au cours de la représentation. Ces deux exemples démontrent que malgré l'intention des metteurs en scène de monter un spectacle où le rôle

de l'être humain serait remis en question, sur le plan strictement matérialiste, ce désir rencontre des limites pratiques.

En adoptant cette position, il convient donc d'observer ce spectacle de Goebbels comme une fusion entre les nouvelles technologies et l'homme. Dans cette optique, cette création scénique incorpore des dispositifs audiovisuels qui orchestrent un paysage visuel singulier. Mais en quoi consiste précisément ce dispositif ? Au début du spectacle, il semble se déployer grâce aux machines sonores : les pianos automatisés jouent la musique classique tandis que les modules robotisés se déplacent latéralement touchant leurs cordes. En outre, le dispositif repose sur le syncrétisme vivant/artificiel, car l'environnement naturel est intégré au contexte purement technologique : l'eau du bassin qui bouillonne crée un grand brouillard autour des machines, la pluie tombe du plafond métallisé, le son diffusé évoque le paysage sonore (*soundspace*) de la forêt, etc. La démarche artistique de Goebbels réside dans un geste biotechnologique constituant un appel au regard et à l'écoute « des choses ». Oscillant entre la matière musicale et l'alliage sculptural complexe, ce geste invite les spectateurs à réfléchir à la dialectique entre l'homme et la machine, ou plutôt, à la machine organique. Par ailleurs, le metteur en scène allemand élabore un rapport spécifique à l'espace. Rigoureusement scénographié, cet espace est en constante métamorphose. La disposition variable des pianos, les éléments robotiques en mouvement, les écrans qui se déplacent sur le plateau ; le spectateur est le témoin d'un jeu de circulations complexes qui fonde le spectacle.

Le dispositif audiovisuel précédemment décrit nous conduit à observer *Stifters Dinge* selon une perspective des communications. Les acteurs étant physiquement absents, ce sont les machines qui prennent le rôle de l'ordre dramaturgique dans ce spectacle. Dès lors, la dramaturgie scénique cherche à transmettre le message « des choses ». Elle tente de faire entendre un substrat sonore qui consiste en la musique du piano, en bruits de machines, en texte diffusé sur les haut-parleurs, en son de la nature et en concerto de Bach. Tout se déroule dans un dialogue entre les machines et les spectateurs. L'attention est portée à l'acte de communication et non sur celui de la rhétorique.¹⁵ Lorsque nous évoquons la notion de rhétorique, nous l'entendons de prime abord telle qu'elle était théorisée par la chercheuse Violeta Jelacic-Srbulj : « C'est dans l'acte de persuasion – dans ce chemin de la logique jusqu'à l'intelligence de l'auditeur – que la rhétorique matérialise son

¹⁵ Lorsque nous évoquons la notion de « rhétorique » nous l'entendons dans le sens large du terme comme un aspect discursif qui cherche à convaincre par l'argumentation et la dialectique.

impératif moral ».¹⁶ Marie-Christine Lesage souligne cet aspect communicatif du spectacle de Goebbels dans son texte *Espace sonore et présence des choses* :

« La performativité des objets et des choses scéniques réside dans leurs vibrations sonores et leurs mouvements visuels qui agissent les facultés associatives et imaginatives des spectateurs, les invitant à entrer en dialogue avec les rythmes de la machine scénoacoustique. Un *soundscape* et un *landscape* poétiques se mettent en marche, selon une temporalité de la lenteur qui permet la contemplation et le rêve, l'écoute des sons, les associations subjectives créant une « dramaturgie des choses » qui n'est pas fixée à l'avance et qui n'est pas sans relation avec les « choses de Stifter ». ¹⁷

Dans ce passage, Lesage met de l'avant la perspective communicative comme mode discursif dans ce spectacle. Deux détails soutiennent cette thèse. Le mot « dialogue » dans cet extrait expose la dimension auditive comme un échange entre les spectateurs et le spectaculaire. D'une part, en l'absence de récit dramatique – et d'acteurs, en l'occurrence – l'opération performative est négociée par les machines et la musique. Elle fait écho aux images picturales, à la description de la nature, au rêve, et non à la construction du récit qui raconte une histoire, interprété par les personnages. D'autre part, l'absence de texte dramatique fait en sorte que l'acte communicatif conduit les spectateurs directement dans l'imaginaire, sans les faire passer préalablement par un ordre symbolique – texte dramatique écrit/lu/prononcé sur scène. Le texte qui se découvre au fil du spectacle est essentiellement de nature médiatique. Il évoque un monde à mi-chemin entre le vivant et le machinique, entre le naturel et l'artificiel, plongeant le public dans un univers auditif insolite.

Le deuxième élément qu'illustre l'optique communicative correspond au constat de Lesage selon lequel la dramaturgie dans ce spectacle n'est pas « fixée à l'avance ». Le langage des machines dans cette installation invite définitivement le spectateur à entrer dans le dialogue se déroulant devant lui. Son attention est guidée et portée vers des stimulations affectives et cognitives générant une expérience unique de l'imaginaire. Cette expérience n'est nullement arrimée d'avance ni par le jeu théâtral du comédien ni par le texte dramatique qui, dans

16 [notre traduction] Jelacic-Srbulj, V. (2007) *Rhetorikè téchne. Retoricka vestina kroz retorske vezbe*, Belgrade, L'auto-édition, p. 18.

17 Larrue, J-M. (2015) *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 287-288.

une certaine mesure, prédétermine les contours de l'action dramatique. La représentation de Goebbels repose sur un agencement dans lequel les séquences scéniques se succèdent librement, communiquant des images, des bruits et des aspects visuels. Cet agencement refuse toute logique causale. En effet, il est très difficile de trouver un point en commun ou un fil rouge reliant la peinture de la *Chasse nocturne* de Paolo Ucello, l'entretien de Claude Lévi-Strauss avec Jacques Chancelle et les voix de Malcom X et de William Burroughs diffusées quelques instants plus tard. Mais, la constellation esthétique hétérogène ainsi figurée, sonorisée et présentée rend impossible toute possibilité de mise en ordre linéaire des faits d'une histoire – élément primordial de tout récit dramatique. C'est donc cette rupture causale et hiérarchique qui marque un passage vers la communication comme *modus operandi* dans *Stifters Dinge*.

Postlude: Manipulations esthétiques comme expression de la politique culturelle de l'art

Depuis la période des années 2000, les projets artistiques comme *Stifters Dinge* occupent une place de plus en plus importante sur les scènes européennes et nord-américaines. Assurément, ces créations ne marquent pas une rupture radicale par rapport aux périodes précédentes. Il suffit de se rappeler par exemple, de manière très schématique, les manipulations scénographiques de Josef Svoboda pour le spectacle *The Firebird* (1972), qui incorporait des projections vidéo sur le plateau. Dans la même lignée, Robert Wilson dans *Einstein on the Beach* (1976) développait aussi des paysages visuels au croisement de l'art scénique et de l'art médiatique. Plus encore, depuis les années 1960, l'artiste suisse Jean Tinguely fait également intervenir des machines sur scène. Ceci était notamment le cas dans son installation *Homage to New York* (1960) qui comprenait des interactions avec un robot sur scène.

Au fil de cette mise en perspective historique de l'utilisation des nouvelles technologies, il faut toutefois noter que les installations les plus récentes révèlent une différence au niveau du degré d'hybridation avec les technologies. Depuis des années 2000, certaines œuvres radicalisent la continuité technologique dans la création artistique par rapport à la deuxième moitié du XX^e siècle. Fusionnant les médias, les machines, les projections vidéo et les simulations numériques avec la scène, elles illustrent un bouleversement profond des expériences esthétiques. Ce passage instaure une autre dimension de la politique culturelle de l'art. Dans son ouvrage de 2006, *L'introduction à la politique*

*culturelle*¹⁸ se référant aux plusieurs auteurs, Branko Prnjat propose une réflexion sur le modèle de la politique culturelle à l'ère informatisée. Il écrit :

« [...] les nouveaux canaux de communication et de technologies informatiques favorisent la création de nouvelles formes de l'identité culturelle tout en mettant à l'écart les anciens modèles. Mais toute tentative de limiter leur impact à l'intérieur des frontières d'un pays est condamné à l'échec. »¹⁹

Dans ce passage de Prnjat, on voit que le modèle culturel dominant aujourd'hui repose sur une configuration transnationale, dépassant le périmètre conventionnel du domaine de l'art, de l'enseignement et des médias (nous revenons sur notre exemple du début de l'article à propos de l'enseignement à distance). Cette politique culturelle prend notamment appui sur les technologies de communication sans lesquelles sa prolifération ne serait possible. Dès lors, l'impératif technologique incarne une pratique d'ordre politique permettant « une communication plus intense et serrée entre les membres de la même communauté partageant les mêmes valeurs, notamment la langue ».²⁰ Or, les chaînes satellitaires panarabes, l'internet, les téléphones intelligents et les vidéoconférences dans les universités permettent de donner un écho mondial aux nouveaux territoires de la communication numérique.

Toutefois, cet essor qui fascine nécessite une la prise d'une distance critique. Ce qui semble se profiler avec l'établissement du paradigme communicatif est aussi une potentialité de manipulation médiatique. Par ce terme de « manipulation », nous entendons la prise de conscience du public du déterminisme médiatique dans la sphère socio-culturelle. En revenant à notre exemple théâtral, nous pouvons constater qu'il conduit à une sorte de fascination pour les technologies, les plaçant au centre du processus de création. Cette fascination déjoue inexorablement les règles dramatiques précédentes qui reposent sur une hiérarchie de la dramaturgique textuelle. Conduite par une esthétique de la machine où les messages sont communiqués et non pas rhétorisés, la sphère perceptuelle du public ne connaît pas les mêmes articulations de pensées, ni les mêmes associations dérivantes, ni le même esprit critique à l'œuvre d'art. Or, son imagination subjective est soumise à l'ordre de

18 [notre traduction] Prnjat, B. (2006) *Uvod u kulturnu politiku*, Beograd, Stylos.

19 [notre traduction] Ibid, p. 129.

20 Ibid.

synthèses techno-artistiques dépendantes du réel et simulée par des outils, par des robots, par des illusions numériques, etc.

Dans un tel contexte où les mises en scène privilégient le visuel par simulations, l'audible par des dispositifs sonores et l'imagerie scénique par des projections, le spectateur est face à des dispositifs de narration qui sont susceptibles de manipuler sa capacité d'attention. C'est-à-dire que la médiation technologique, malgré sa puissance esthétique et son omniprésence actuelle, pourrait conduire les spectateurs à s'enfermer dans des « pièges de l'image »²¹, les détournant de l'essence de la représentation. Afin de conserver l'intégralité de la réflexion esthétique en analysant les effets produits par le recours aux nouveaux médias et technologies, une attention particulière aux moyens critiques devrait être portée à ces spectacles. Ils inspirent, fascinent, provoquent de multiples sensations vertigineuses. Leur esthétique technologique séduit et propose un autre regard de la beauté, à l'émouvant, à la catharsis. À cet égard, la rigueur du raisonnement critique peut permettre un ressort de la fascination discursive afin de mieux penser la technique et l'ensemble des retentissements sociétaux que la technologie provoque aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE:

- Auslander, Ph. (2008) *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge.
- Chapple, F. et Kattenbelt Ch. (2006) *Intermediality in theatre and performance*, Amsterdam: Rodopi.
- Citton, Y. (2017) *Médiarchie*, Paris : Éditions du Seuil.
- Dort, B. (1997) *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud.
- Elleström, L. (2014) *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics among Media*, London, Palgrave Macmillan.
- Guillory, J. (Hiver 2010) Genesis of the Media Concept, *Critical Inquiry*, Vol. 35, n°2.
- Jelacic-Srbulj, V. (2007) *Rhetorikè téchne. Retoricka vestina kroz retorske vezbe*, Belgrade, L'auto-édition.
- Larrue, J-M. (2015) *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Lehman, H-T. (1999) *Le théâtre postdramatique*, Paris : L'arche.
- Liotard, J-F. (1979) *La condition postmoderne*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Prnjat, D. (2013) *Kulturna Politika*, Beograd: Akademija Umetnosti.

21 Dort, B. (1997) *La Représentation émancipée*, Arles : Actes Sud, pp. 95-99.

Prnjat, B. (2006) *Uvod u kulturnu politiku*, Beograd: Stylos.

Rieffel, R. (2014) *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, Paris : Gallimard.

Salter, C. (2010) *Entangled. Technology and the transformation of performance*, Cambridge: The MIT press.

Филип Дуканић,
Универзитет у Монреалу, Монреал, Канада

МЕДИЈСКЕ МАНИПУЛАЦИЈЕ У ОБЛАСТИ САВРЕМЕНЕ ЕСТЕТИКЕ

Сажетак

Тема овог рада је поимање недавних медијских питања из области извођачких уметности и начина на који оне изнова осмишљавају могућности за обликовање перцепције гледаоца. У том циљу, у уводу је конципирано неколико примера како нове технологије модификују и представљају изазов за неке аспекте културе као што је образовање, уз супротстављање претходно утврђеним правилима. Након тога, дата је анализа сценографије за албум *Stifters Dinge* Хајнера Гебелса. Циљ је испитати његову интермедијалну перспективу ради потврде следеће претпоставке: ова уметничка креација манипулише естетским искуством слушалаца пошто зависи од медијске комуникације а не реторичког чина. Такође, применом аудио-визуелних алата развија се специфичан сценски језик који користи оптичке илузије, урањање и комплексне машине. Затим се креира концептуални оквир заснован на комуникацијској парадигми која омогућава како боље разумевање ових сценских примера тако и ширу перспективу овог теоријског феномена у који се он уклапа. У овом делу, моје теоријске референце усмерене су на радове Ива Ситона, Жан-Марка Ларуа, Бранка и Дејане Прњат, Реми Рајфел и Виолете Јелачић-Србуљ. Хипотеза на којој се заснива приступ другог дела рада је да ове нове уметничке форме које повезују медије, театар и визуелне уметности стварају нови модел културне политике засновано на хибридизацији технологије и уметности.

Кључне речи: *интермедијалност, манипулација, сцена, средство, комуникација*