

La performance en direct dans une culture médiatisée

Philip Auslander

Number 29, Spring 2001

Méthodes en question

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041459ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041459ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Auslander, P. (2001). La performance en direct dans une culture médiatisée. *L'Annuaire théâtral*, (29), 125–140. <https://doi.org/10.7202/041459ar>

Article abstract

In our mediatized culture, whatever distinction we may have supposed there to be between live and mediatized events is collapsing because live events are becoming more and more identical with mediatized ones. This can be seen in the incursion of media technology into a range of live performance events, including the theatre. It is also apparent in cases where live events recreate mediatized ones. In such cases, the traditional privileging of the "original", live performance over its elaborations and adaptations is undermined and reversed: the mediatized performance has become the referent of the live one.

Philip Auslander

Institut de technologie de la Géorgie (États-Unis)

La performance en direct dans une culture médiatisée

De nos jours, la plupart des formes de représentations « en direct » comportent souvent une telle médiatisation que l'événement lui-même devient un produit de la technologie médiatique. Dans une certaine mesure, cela se produit depuis assez longtemps, et notamment en ce qui a trait au son : à partir du moment où on a utilisé une amplification électrique, on a pu dire qu'un événement était médiatisé. Ce que nous entendions en réalité, c'était la vibration d'un haut-parleur, une reproduction par des moyens techniques de sons recueillis par un microphone, et non pas le phénomène acoustique original (en direct). Ces derniers temps, toutefois, cet effet s'est étendu à une large gamme de représentations et de contextes culturels, des écrans géants installés dans les stades aux accessoires vidéo utilisés pour les spectacles artistiques. Le spectateur, assis dans les dernières rangées à un concert des Rolling Stones ou de Bruce Springsteen, assiste à une représentation en direct, mais ne la reçoit pas vraiment comme telle, puisqu'il la regarde presque toujours sur un moniteur vidéo. Les spectateurs de nombreux événements sportifs regardent maintenant une grande partie des matchs auxquels ils assistent sur des écrans géants. Les techniques telles que le retour sur image, la diffusion simultanée et le gros plan, inhérentes au phénomène de la médiatisation, si elles étaient considérées naguère comme accessoires à l'événement en direct, en sont maintenant partie intégrante. Les matchs, leur programmation, la durée de chacune de leurs phases, leurs règles, etc., ont été façonnés dans l'économie de répétition qui exige que le format de ces spectacles en direct soit déterminé par les besoins de la médiatisation. Dans ces conditions, « assister à une

représentation en direct [...] de nos jours, consiste souvent à regarder un petit écran de télévision bruyant placé dans un grand stade surpeuplé¹ » (Goodwin, 1990 : 269).

Le théâtre a lui aussi, bien qu'à un moindre degré, subi cette incursion de la technologie médiatique. Ainsi, pour la reprise en 1995, à Broadway, de la pièce *Comment réussir en affaires sans vraiment se fatiguer*² le décor était « un mur composé de trente-deux cubes de projection montrant une vidéo d'images générées par ordinateur en trois dimensions³ » (von Hoffman, 1995 : 132). La fameuse reproduction sonore et visuelle d'un hélicoptère dans *Miss Saigon*⁴ pour ne prendre que cet exemple, constitue une implantation directe du réalisme cinématographique ou télévisuel au théâtre. Comme l'a expliqué le décorateur de théâtre Wendall K. Harrington, « les spectateurs de théâtre d'aujourd'hui ont été élevés avec la télévision. Ils ont un vocabulaire de l'écran dont nous devons nous accommoder⁵ » (cité dans von Hoffman, 1995 : 132). Harrington rejoint ici Patrice Pavis selon lequel « la formation du goût de l'audience par la télévision a forcément un impact sur les futures audiences dû, en particulier, à leur exigence de réalisme⁶ » (1992 : 121).

Non seulement le public assiste-t-il à des représentations en direct qui collent d'aussi près que possible à celles des médias, mais il semble calquer ses réactions sur celles que la télévision attend de lui. Selon Ethan Mordden, cité dans un article traitant de la fréquence des ovations à Broadway, « les

1. « Attending a live performance [...] these days is often roughly the experience of watching a small, noisy TV set in a large, crowded field ».

2. *How to Succeed in Business Without Really Trying*, comédie musicale de Abe Burrows, Jack Weinstock, Willie Gilbert et Frank Loesser, produite en 1962.

3. « A wall composed of thirty-two projection cubes showing a video of computer-generated three-dimensional images ».

4. Comédie musicale de Alain Boublil et de Claude-Michel Schoenbert, *Miss Saigon* a été produite à Londres, à New York et à Toronto, entre autres. L'action se déroule pendant les derniers jours de la guerre du Viêt-nam, ce qui motive l'emploi sur la scène d'un hélicoptère presque de grandeur nature.

5. « Theater-goers today have been raised on television. They have a cinematic vocabulary that one must deal with ».

6. « The formation [...] of audience taste by television necessarily rebounds on the future audience for theatre, particularly in the demand for realism ».

réactions des spectateurs de représentations en direct paraissent aussi programmées que si elles étaient enregistrées, ressemblant à celles des studios de télévision et semblant applaudir sur commande⁷ » (Marks, 1995 : 5). Bien entendu, tout au long de l'histoire du théâtre, les réactions du public ont été l'objet de manipulations, parmi lesquelles on se rappellera les claques organisées, depuis le théâtre romain antique au moins jusqu'à l'aube du xx^e siècle. Il est tentant de faire un parallèle entre ces claques et les applaudissements sur commande dans les studios de télévision, ces derniers étant probablement à l'origine du comportement des auditoires contemporains qui, même sans signal réagissent de manière programmée, parce que le public des studios de télévision est devenu la référence en matière de comportement.

La médiatisation se reflète aussi dans les formes du spectacle et les attitudes culturelles qui s'y rattachent. Dans son livre sur l'économie politique de la musique, Jacques Attali distingue une économie basée sur la représentation d'une autre basée sur la répétition : « Pour être simple, la représentation dans le système du commerce est ce qui provient d'une action singulière; la répétition est ce qui est produit en masse. Ainsi, un concert est une représentation, de même qu'un repas à la carte dans un restaurant; un enregistrement phonographique ou une boîte de conserves est une répétition⁸ » (1985 : 41). Dans son analyse historique, Attali montre que « la représentation est apparue avec le capitalisme » lorsque le parrainage de concerts est devenu une entreprise profitable et non plus seulement une prérogative féodale, et que finalement le capital « perdit son intérêt pour l'économie de représentation⁹ » (p. 41). La répétition, la production de masse d'objets culturels avaient plus d'avenir pour le capital car, alors que, « en représentation, une œuvre n'est généralement entendue qu'une seule fois – c'est un moment unique[,] en répétition des auditions potentielles sont stockées¹⁰ » (p. 41).

7. « Audience reactions at live performances are so programmed as to seem canned, and [...] theater audiences, emulating those in television studios, appear to applaud on cue ».

8. « Stated very simply, representation in the system of commerce is that which arises from a singular act; repetition is that which is mass-produced. Thus, a concert is a representation, but also a meal à la carte in a restaurant; a phonograph record or a can of food is repetition ».

9. Although « representation emerged with capitalism » when the sponsorship of concerts became a profitable enterprise and not merely the prerogative of a feudal lord, capital ultimately « los[t] interest in the economy of representation ».

10. « In representation, a work is generally heard only once – it is a unique moment[,] in repetition, potential hearings are stockpiled ».

Une fois enregistrée et médiatisée, une représentation devient une valeur accumulable. Le spectacle en direct existe, dans l'économie de répétition, en grande partie soit pour promouvoir des objets culturels produits en masse (par exemple, la vente de disques à la suite d'un concert de musique populaire), soit pour servir de matière première à la médiatisation (par exemple, la rediffusion à la télévision de pièces de théâtre produites sur scène).

De plus en plus souvent les représentations en direct sont liées à la médiatisation pour des raisons économiques. Dans le cas du sport professionnel, le match en direct a lieu grâce à l'argent que les équipes reçoivent des compagnies qui diffusent le match, lesquelles tirent leurs revenus des publicités qui entrecoupent le temps d'antenne. Très souvent, les mêmes intérêts dictent la représentation en direct et la représentation médiatisée (notamment les productions de Broadway financées par les compagnies de télévision par câble dont je parlerai plus tard). *La Belle et la Bête* de Disney en est une illustration : Disney a utilisé le même sujet dans un dessin animé diffusé dans les salles de cinéma et en cassettes vidéo, par des représentations en direct, des enregistrements sonores, des jouets, etc. Dès lors, les retombées économiques de l'un ou l'autre de ces objets culturels comptent beaucoup moins que le profit engendré par l'ensemble. Il en a toujours été ainsi pour les concerts de musique populaire. Les concerts eux-mêmes entraînent rarement des bénéfices (ce qui est une des raisons pour lesquelles ils sont habituellement financés par des sociétés extérieures à l'industrie musicale); par contre, ils servent à faire de la publicité pour des disques qui, s'ils ont du succès, seront extrêmement rentables et feront plus que compenser les pertes des tournées. La tendance actuelle, qui devrait se poursuivre encore un certain temps, veut qu'on recoure à des producteurs disposant de forts capitaux et qui sont en mesure de concrétiser des « projets » sous de nombreuses formes (films, émissions de télévision, cassettes vidéo, représentations en direct, disques, jouets, objets de collection, etc.).

Je me suis rendu compte de l'imbrication du théâtre dans l'économie de répétition au début des années 1980, lorsque j'ai remarqué qu'un certain nombre de productions de Broadway auxquelles j'avais assisté avaient été financées en partie par la télévision par câble et que des versions enregistrées de ces productions avaient été diffusées ultérieurement sur ces réseaux. Je n'aurais pu dire si c'était intentionnel ou pas, mais je constatais que les productions – en particulier les décors, mais aussi la mise en scène – étaient de toute évidence « pensées pour la caméra » et adaptées au cadrage, à l'échelle

et au manque relatif de détails d'une image de télévision; ce qui fut vérifié lorsque je vis plus tard la version télévisée de l'une de ces productions. Cela est un exemple du bouleversement historique dont je parlais plus tôt. Dans une évolution orientée par l'aspect économique de la production culturelle, la télévision, qui s'était modelée à l'origine sur le théâtre, surtout pour les représentations dramatiques, est devenue à la fois un modèle et un but pour le théâtre. Dans *The Post-Modern Aura*, Charles Newman déclare que « l'adaptation [...] est devenue la principale convention littéraire de l'époque¹¹ » (1985 : 129). Les productions auxquelles j'ai fait allusion ici n'avaient pas besoin d'être adaptées pour passer de la scène à la télévision, puisque les versions pour la scène avaient été construites pour être vues *comme à la télévision*. Contrairement à Newman, je dirais que le fait même que ces productions n'aient pas nécessité d'adaptation pour passer de la représentation à la répétition est ce qui les définit comme postmodernes. Bien que je ne veuille pas affirmer que la production que j'ai vue en direct au théâtre n'ait pas été différente de sa contrepartie télévisée, je dis que sa nature (du théâtre) et sa spécificité (spectacle *en direct*), avaient été mises en doute bien avant le passage à l'écran.

L'incursion de la médiatisation dans le cadre du direct a probablement eu lieu dans le théâtre d'avant-garde plus tôt que dans le théâtre commercial, et est actuellement évidente non seulement par la présence marquée de la vidéo, mais aussi dans la façon de jouer propre à l'avant-garde. Il y a plus de vingt-cinq ans, Michael Kirby a qualifié le genre de représentations proposé par une grande partie du théâtre expérimental et de l'art de la scène de « représentations sans matrice », dans lesquelles l'acteur n'incarne pas un personnage mais « se contente d'effectuer certaines actions¹² » qui peuvent toutefois avoir une signification référentielle ou représentationnelle ([1972] 1984 : 100). Selon lui, les années 1960 ont vu le théâtre américain d'avant-garde s'éloigner du jeu conventionnel au profit d'une représentation sans matrice. Bien que ce jeu conventionnel ait fait un certain retour à la fin des années 1970 et dans les années 1980, le concept de représentation sans matrice reste utile (quoique sous-employé) pour décrire les genres de représentations évidents dans les arts scéniques, des années 1960 jusqu'à maintenant. Il jette également un pont entre le théâtre expérimental des années 1960, qui

11. « The adaptation [...] has become the primary literary convention of the age ».

12. « Nonmatrixed representation », in which the performer does not embody a fictional character but « merely carries out certain actions » that nevertheless can have referential or representational significance.

était fréquemment opposé aux médias de masse, et les représentations médiatisées qui lui ont succédé.

La façon dont la représentation sans matrice a permis à la médiatisation de s'immiscer dans les pratiques artistiques qui lui résistaient peut être mieux comprise grâce à Kirby : « Dans la représentation sans matrice les éléments de référence sont appliqués à l'acteur et ne sont pas joués *par* lui¹³ ». (p. 100). Autrement dit, la représentation nécessite une certaine médiation du jeu de l'acteur pour créer un sens, et cette médiation n'a pas à être d'ordre technologique, du moins pas dans celles dont parle Kirby. Le jeu d'un acteur de cinéma paraît être un bon exemple de représentation sans matrice. Il y a, après tout, de nombreuses scènes où un acteur de cinéma, à l'instar des acteurs d'avant-garde mentionnés par Kirby, doit simplement faire certaines actions qui ne prennent leur sens représentationnel et caractérolologique qu'au moment du montage. Le plissement de paupières de Clint Eastwood, par exemple, ne prend tout son sens qu'à travers la médiation de la caméra (gros plan) et du montage. Avant cette médiation, ce n'est qu'un plissement des paupières.

Lorsque je l'ai interviewé en 1985, Willem Dafoe, un des acteurs du groupe Wooster, a fait un parallèle entre le jeu des acteurs du théâtre d'avant-garde et celui des acteurs de cinéma. À son avis, le jeu qu'il adopte dans une pièce du groupe Wooster est presque identique à celui qu'il adopte dans un film – pour lui, il s'agit de jouer chaque fois sans matrice, de faire des mouvements sur commande (Auslander, 1997 : 44). Dafoe fait partie de ce groupe sans cesse croissant d'artistes de scène américains dont les expériences dans l'avant-garde leur ont permis de passer en douceur du théâtre au cinéma ou à la télévision. Les carrières de Laurie Anderson, de Spalding Gray, du regretté Ron Vawter, d'Ann Magnuson, d'Eric Bogosian, de Steve Buscemi et de bien d'autres sont remarquables à cet égard. Plus encore, le travail plus expérimental de plusieurs d'entre eux les a conduits à évoluer dans des contextes de culture de masse : expositions d'Anderson lors de concerts de rock, dans des films, des vidéos; monologues de Gray et de Bogosian au cinéma; représentations pop à grand déploiement de Magnuson lors de soirées spéciales à la télévision par câble; etc. Daryl Chin dénigre cette

13. « In nonmatrixed representation the referential elements are applied to the performer and are not acted *by* him ».

tendance en disant que « beaucoup de ce qui passe pour de l'art théâtral, du film expérimental et de l'art visuel "avancé" ressemble plus à une audition, un galop d'essai, une ébauche pour un travail de télévision, des films commerciaux ou de la publicité¹⁴ » (1991 : 20). Si je ne partage pas l'opinion de Chin, je suis d'accord avec lui par contre lorsqu'il dit qu'il est maintenant possible pour un acteur d'aller directement de l'avant-garde à la culture de masse. J'ai proposé l'expression « passerelle », une vieille expression de l'industrie musicale qualifiant les chants populaires qui se retrouvent plus d'une fois sur la liste des meilleurs vendeurs, pour nommer ce phénomène, en admettant que ce sur quoi on « passe » – la distinction entre l'avant-garde et la culture de masse – soit une distinction entre des catégories culturelles reçues encore plus profonde que celle qui peut exister, par exemple, entre le rock et le disco (qui, elle, n'est pas considérable). Ironiquement, l'un des facteurs qui ont contribué à ce que les représentations d'avant-garde soient possibles aux heures de grande écoute fut l'adoption de la représentation sans matrice, une approche qui était destinée, à l'origine, à différencier la « représentation » du jeu d'acteurs conventionnel, mais qui a finalement servi de terrain d'essai aux aptitudes artistiques exigées par les médias de masse, parce que, comme pour le jeu dans un film, elle dépend de la médiation pour avoir un sens. En pratique, la représentation d'avant-garde avait absorbé la phénoménologie de la représentation médiatisée avant même de trouver sa place dans l'économie de répétition.

Il est évident que le spectacle en direct doit se référer à la médiatisation et qu'il doit tenter de la recréer. L'usage de porter à la scène des événements télévisuels a commencé dès le milieu des années 1950, lorsque des téléthéâtres comme *Douze hommes en colère* et *Visite à une petite planète* furent présentées à Broadway, et il a pris de l'ampleur dernièrement lorsque des émissions de télévision ont été représentées en direct (*The Real Live Brady Bunch*), lorsque des dessins animés sont devenus des comédies musicales (*La Belle et la Bête*) et des vidéoclips des concerts. L'équipe qui scénarise les tournées de Madonna l'admet volontiers : le but de leurs productions, comme celui de nombreux concerts rock et pop, est de reproduire aussi fidèlement que possible les vidéoclips de l'artiste, en se rappelant que le public qui vient voir le spectacle s'attend à voir ce qu'il a déjà vu à la télévision. Parce que le vidéo-

14. « Much of what passes for performance art, experimental film, and "advanced" visual art is more like an audition, a trial-run, a mock-up for work in television, commercial movies, or advertising ».

clip détermine la norme de ce qui est « réel » dans ce domaine, seule une recreation de son imagerie peut être considérée comme étant « réaliste ». Inversement, le fait que les images des vidéoclips de Madonna puissent être recrées dans un décor en direct augmente le réalisme des vidéoclips originaux.

Le spectacle comique est un autre genre auquel peut être appliquée cette logique. Des débuts de la télédiffusion jusqu'aux années 1980, on a pensé que la télévision épuiserait en quelques minutes ce que le comique avait pris des années à mettre au point. Toutefois, avec l'explosion des spectacles de comiques dans les années 1980, les comiques et les propriétaires de clubs où la comédie est à l'honneur se sont aperçus que le public était ravi de venir dans un club pour entendre les plaisanteries qu'il avait déjà entendues lors de l'émission spéciale du même comique à la télévision par câble. (Il lui arrive même d'être déçu de ne pas les entendre.) Dans un tel cas, le privilège d'assister à la représentation « originale », en direct, sur ses sous-produits et ses adaptations est sapée : dans une « inversion de la dépendance structurale de la copie par rapport à l'original¹⁵ » (Connor, 1989 : 153), la représentation médiatisée est devenue la référence pour la représentation en direct. « Quelle ironie : à l'origine les gens comptaient utiliser le disque pour conserver la représentation, et de nos jours la représentation n'a de succès que comme simulacre du disque¹⁶ » (Attali, 1985 : 85). Vincent Canby a estimé que l'usage des systèmes de sonorisation et des techniques de mixage qui produisent un son de qualité digitale lors des représentations des comédies musicales de Broadway encourage le public à juger les représentations en direct à l'aune de leur ressemblance avec celles qui sont médiatisées : « Le théâtre s'approche rapidement du jour où un spectacle à Broadway sera une reproduction presque parfaite, bien qu'artificielle, d'une représentation en direct¹⁷ » (1995 : 1). Dans tous ces contextes, une représentation en direct est maintenant une reproduction d'elle-même au deuxième degré, filtrée par ses propres reproductions médiatisées.

15. « Inversion of the structural dependence of copies upon originals ».

16. « What irony : people originally intended to use the record to preserve the performance, and today the performance is only successful as a simulacrum of the record ».

17. « The theatre is fast approaching the day when a Broadway show will be a nearly perfect, if artificial, representation of a live performance ».

Tous ces exemples, et je pourrais en donner plusieurs autres, montrent comment la médiatisation est maintenant incrustée explicitement et implicitement dans l'expérience du direct. J'ai décrit assez longuement l'incursion de la médiatisation dans une série d'événements en direct pour bien montrer qu'elle s'effondre dans notre culture médiatisée, quelle que soit la distinction que nous ayons pu faire entre des événements en direct et des événements médiatisés, parce que les événements en direct deviennent de plus en plus identiques aux événements médiatisés. Lorsque j'ai soulevé cette idée au cours de conférences en public, j'ai souvent été contredit sous prétexte que, bien qu'elle semble vraie dans le cas des grands spectacles (rencontres sportives, spectacles de Broadway ou concerts de rock), elle ne peut être vérifiée pour des formes plus intimes de théâtre et de spectacle. Je ne crois pas toutefois que cette distinction soit justifiée. Je ne prétends pas que les représentations en direct reflètent toujours l'intrusion de la médiatisation de la même manière et au même degré, et il y a certainement des différences d'échelle. Dans certains secteurs de notre économie culturelle, si un événement doit être produit en direct, il doit l'être sur une grande échelle. Connor précise que l'utilisation d'écrans géants lors des concerts de rock donne le moyen de créer à l'intérieur d'un grand spectacle l'impression « d'intimité et de présence¹⁸ » associée à des spectacles en direct de plus petite taille (1989 : 151-152). Pour maintenir cette impression, les représentations à grande échelle doivent abandonner beaucoup de leur vivacité lorsqu'elles sont médiatisées. Ironiquement, l'intimité et la présence sont précisément des qualités qui ont permis à la télévision de prendre partiellement la place du spectacle en direct. Lors de représentations à grande échelle, la représentation en direct survit sous la forme de la télévision.

Des représentations en direct plus intimes ne sont peut-être pas médiatisées de la même manière ou avec les mêmes effets. Dans la mesure où la médiatisation est le contexte culturel dans lequel les spectacles en direct sont maintenant invariablement situés, son influence se retrouve néanmoins dans ces spectacles à plus petite échelle. J'ai déjà fait allusion à l'ubiquité de la vidéo dans l'art du spectacle, un phénomène qui se passe de commentaire. Mais la médiatisation n'est pas seulement une question d'utilisation de la technologie des médias; c'est aussi une question d'épistémologie des médias. Elle « ne devrait pas être comprise comme signifiant simplement que notre vision du monde est de plus en plus dominée par des équipements

18. « intimacy and immediacy ».

techniques. Beaucoup plus important est le fait que nous ne percevons souvent la réalité qu'à travers la médiation de machines (microscope, télescope, télévision). Ces cadres [...] préforment notre perception [du monde]¹⁹ » (Bolz et Van Reijen, 1996 : 71). Même des spectacles de petite taille, intimes et en direct peuvent être le produit de cette perception préformée.

Le fait que le théâtre commercial présente maintenant des versions en direct de pièces et de films produits pour la télévision, et que les concerts en direct recréent fréquemment l'imagerie des vidéoclips, laisse croire que l'incursion de la médiatisation dans le spectacle en direct ne s'applique pas seulement à l'utilisation de certains équipements dans ce contexte. Ce que nous voyons très souvent est moins l'incursion de techniques et de procédés dérivés des médias dans le contexte du spectacle en direct, que l'absorption par le spectacle en direct d'une épistémologie dérivée des médias.

Ma réflexion sur ces phénomènes m'a ramené à l'essai de Walter Benjamin : *L'œuvre d'art à l'âge de la reproduction mécanique* (1936); le cœur de l'analyse de Benjamin dans cet essai est la progression historique allant de formes culturelles uniques, « auratiques », vers des formes de reproduction en masse. Sauf dans son court passage sur Dada, Benjamin ne mentionne pas le retour en arrière que j'ai décrit, par lequel des formes anciennes imitent et incorporent les formes nouvelles. Benjamin était toutefois remarquablement prescient et beaucoup d'éléments de son analyse éclairent encore la situation actuelle.

Dans son essai, Benjamin insiste sur l'idée que « le sens de la perception chez l'homme [...] est déterminé non seulement par la nature mais aussi par les circonstances historiques²⁰ » ([1936] 1986 : 31). De nombreux aspects de notre relation au spectacle font penser que la médiatisation a eu un effet puissant sur la formation de la norme sensorielle à notre époque. Roger Copeland a ainsi expliqué l'utilisation de l'amplification dans les représentations théâtrales en direct : « À Broadway, de nos jours, même les

19. It « should not be understood as meaning simply that our world-view is being increasingly dominated by technical equipment. Even more important is the fact that we often perceive reality only through the mediation of machines (microscope, telescope, television). These frameworks [...] preform our perception of [the world] ».

20. « Human sense perception [...] is determined not only by nature but by historical circumstances as well ».

spectacles non musicaux requièrent couramment des micros, en partie parce que les résultats paraissent plus "naturels" à un public dont les oreilles ont été conditionnées par la télévision en stéréo, les disques à haute fidélité et les disques compacts²¹ » (1990 : 29). L'utilisation de micros presque invisibles que portent les acteurs ne peut que renforcer notre impression qu'une voix amplifiée est « naturelle ». Goodwin a repéré un autre exemple de normalisation du son médiatisé : celui du claquement de mains utilisé sur de nombreux disques de musique pop et de danse. Les enregistrements des années 1970 utilisaient fréquemment à cet effet un synthétiseur de percussion particulier, le TR 808. Après une dizaine d'années de claquements de mains synthétisés, quand les musiciens des années 1980 voulaient reprendre un effet de claquements de mains à partir d'un enregistrement existant, « ils prenaient leur simulation électronique à partir du TR 808, au lieu de "vrais" claquements de mains, parce que le claquement de mains électronique paraissait si "naturel" aux musiciens pop et aux audiences²² » (Goodwin, 1990 : 266). Nos yeux et nos oreilles ont été conditionnés par la médiatisation bien avant l'arrivée des disques compacts, de la télévision en stéréo et du repiquage : il y a longtemps que les gens apportent des postes de radio ou des téléviseurs dans les stades. Evan Eisenberg raconte qu'un jour où il est tombé en plein concert de jazz gratuit dans Central Park à New York, il s'est aperçu que certains des spectateurs écoutaient la retransmission radiodiffusée du concert même auquel ils assistaient (1987 : 85). Et à Atlanta, lors d'un concert du groupe de rock Yes, les spectateurs pouvaient écouter le concert grâce à des écouteurs branchés directement sur la table de mixage du groupe.

Benjamin décrit le mode de perception d'une culture de masse émergente comme une conquête de la distance. Il fait allusion au « désir des masses contemporaines d'être "plus près" des choses spatialement et humainement, qui est tout aussi ardent que leur tendance à surmonter le caractère unique

21. « On Broadway these days even nonmusical plays are routinely miked, in part because the results sound more "natural" to an audience whose ears have been conditioned by stereo television, high fidelity LP's, and compact disks ».

22. « They sampled their own electronic simulation from the TR-808 machine, rather than "real" handclaps » because « the electronic handclap sounded so "natural" to pop musicians and audiences ».

de toute réalité en acceptant sa reproduction²³ » ([1936] 1986 : 31-32). La notion de Benjamin d'un désir massif de proximité, couplé à un désir pour des objets reproduits, donne une matrice utile pour comprendre les relations croisées des formes directes et médiatisées que j'ai décrites. Les gens qui écoutent le concert de Central Park à la radio et ceux qui regardent Yes avec des écouteurs collés aux oreilles essayent de trouver une sorte d'intimité auditive qui ne peut être obtenue que par la reproduction du son. L'usage d'écrans géants lors d'événements sportifs, de concerts ou de spectacles de danse est une autre illustration probante du concept de Benjamin : la proximité et l'intimité que nous pouvons ressentir avec la télévision, devenue notre modèle en matière de perception de ce qui est proche, ne peut être réintroduite dans ces spectacles qu'au moyen de la vidéation. Lorsqu'un spectacle en direct en reproduit un autre qui a été produit en masse (la reproduction par la prestation des images du vidéoclip, le passage du dessin animé au théâtre), il se produit une version à l'envers du même effet. Parce que nous éprouvons déjà une grande familiarité avec les images grâce à une expérience télévisuelle ou cinématographique, nous les voyons comme étant proches et cela quelle que soit leur distance. Si vous savez à quoi ressemblent les vidéoclips de Madonna grâce à MTV, vous pouvez lire les images de ses concerts comme en relation intime avec elles-mêmes si vous êtes assis dans la dernière rangée. Que l'impression d'intimité résulte de la vidéation du spectacle en direct ou de la familiarité avec les images du direct à partir de leurs reproductions, elle fait que les images du direct ressemblent plus à celles de la télévision, et permet du coup aux spectacles en direct de satisfaire ce désir de reproduction dont nous parle Benjamin. Même dans les spectacles artistiques les plus intimes, lors desquels nous pouvons n'être qu'à quelques mètres des acteurs, on nous offre souvent la possibilité d'une intimité plus grande encore en nous faisant voir les acteurs en gros plan sur un écran, comme si nous ne pouvions ressentir de véritable proximité que par la télévision. Cela m'amène d'ailleurs à un autre des postulats de Benjamin : « la qualité de la présence de [l'original] est toujours dépréciée²⁴ » par la reproduction. L'analyse de Steve Wurtzler dans le domaine des sports peut être appliquée à beaucoup d'autres domaines culturels :

23. « The desire of contemporary masses to bring things "closer" spatially and humanly, which is just as ardent as their bent toward overcoming the uniqueness of every reality by accepting its reproduction. Every day the urge grows stronger to get hold of an object at very close range by way of its likeness, its reproduction ».

24. « The quality of [the original's] presence is always depreciated ».

Avec le temps, comme les conventions du direct s'inscrivant dans un cadre télévisuel deviennent la façon dont nous concevons le direct, assister à un match [...] devient une version dégradée de la représentation télévisée de l'événement. Cette dégradation du direct est elle-même compensée par l'utilisation de Diamondvision et des retours sur images sur des tableaux d'affichage de stades extrêmement compliqués... Autrement dit, la dégradation du direct est compensée par l'inscription de sa représentation à l'intérieur du "réel"²⁵ » (1992 : 92).

L'ubiquité des reproductions de spectacles de toutes sortes dans notre culture a conduit à la dépréciation de la présence en direct, qui ne peut être compensée qu'en rendant la façon dont nous percevons le direct aussi semblable à la façon dont nous percevions le médiatisé, même lorsque l'événement en direct offre sa propre qualité de proximité.

Traduit par Lionel Lemarchand

25. « Over time, as the conventions of the televisually posited live come to constitute the way we think of the live, attending the game [...] becomes a degraded version of the event's televisual representation. This degradation of the live is itself compensated for by the use of Diamondvision and instant replays on elaborate stadium score boards [...] In other words, the degradation of the live is compensated for by the inscription into the "real" of its representation ».

Dans notre culture médiatisée, toute distinction qui existait entre événement en direct et événement médiatisé s'estompe, puisque l'interprétation en direct ressemble de plus en plus aux spectacles médiatisés. On le voit dans l'intrusion des technologies des médias dans toute une gamme d'événements en direct, et notamment au théâtre. On le voit aussi dans les cas où les événements en direct récréent les événements médiatisés. Dans ces cas, l'interprétation « originale » en direct n'est plus privilégiée par rapport à l'adaptation médiatisée : celle-ci est devenue le référent de celle-là.

In our mediatized culture, whatever distinction we may have supposed there to be between live and mediatized events is collapsing because live events are becoming more and more identical with mediatized ones. This can be seen in the incursion of media technology into a range of live performance events, including the theatre. It is also apparent in cases where live events recreate mediatized ones. In such cases, the traditional privileging of the « original », live performance over its elaborations and adaptations is undermined and reversed : the mediatized performance has become the referent of the live one.

Professeur à l'École de littérature, de communication et de culture à l'Institut de technologie de la Géorgie (États-Unis), Philip Auslander enseigne dans le domaine des performance studies et des études culturelles. Son essai Liveness : Performance in a Mediatized Culture (Routledge, 1999) lui a valu le prix Joe A. Callaway pour le meilleur essai en études théâtrales ou dramaturgiques. Il a aussi publié From Acting to Performance : Essays in Modernism and Postmodernism (Routledge, 1997) et Presence and Resistance : Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance (University of Michigan Press, 1992). Son prochain ouvrage sera intitulé All the Young Dudes : Performing Androgynous Masculinity in Rock.

Bibliographie

- ATTALI, Jacques (1985), *Noise : The Political Economy of Music*, traduit par Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- AUSLANDER, Philip (1997), *From Acting to Performance : Essays in Modernism and Postmodernism*, Londres / New York, Routledge.
- BENJAMIN, Walter ([1936] 1986, « The work of art in the age of mechanical reproduction », traduit par Harry Zohn, dans John G. HANHARDT (dir.), *Video Culture : A Critical Investigation*, Layton, Peregrine Smith Books, p. 27-52.
- BOLZ, Norbert, et Willem VAN REIJEN (1996), *Walter Benjamin*, traduit par Laimdota Mazzarins, Atlantic Highlands, Humanities Press.
- CANBY, Vincent (1995), « Look who's talking on Broadway : microphones », *New York Times*, 22 janvier, section 2, p. 1, 4-5.
- CHIN, Daryl (1991), « From popular to pop : the arts in/of commerce », *Performing Arts Journal*, n° 37, p. 5-20.
- CONNOR, Steven (1989), *Postmodernist Culture : An Introduction to Theories of the Contemporary*, Cambridge, Basil Blackwell.
- COPELAND, Roger (1990), « The presence of mediation », *TDR : The Journal of Performance Studies*, vol. 34, n° 4, p. 28-44.
- EISENBERG, Evan (1987), *The Recording Angel*, New York, Penguin.
- GOODWIN, Andrew (1990), « Sample and hold : pop music in the digital age of reproduction », dans Simon FRITH et Andrew GOODWIN (dir.), *On Record : Rock, Pop, and the Written Word*, New York, Pantheon, p. 258-273.
- GOODWIN, Andrew (1993), *Dancing in the Distraction Factory : Music Television and Popular Culture*, Londres, Routledge.
- KIRBY, Michael ([1972] 1984), « On acting and not-acting », dans Gregory BATTCOCK et Robert NICKAS (dir.), *The Art of Performance*, New York, Dutton, p. 97-117.
- MARKS, Peter (1995), « Standing room only (and that's not good) », *New York Times*, 8 décembre, section H, p. 5.
- NEWMAN, Charles (1985), *The Post-Modern Aura : The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, Northwestern University Press.
- PAVIS, Patrice (1992), « Theatre and the media : specificity and interference », dans Patrice PAVIS, *Theatre at the Crossroads of Culture*, traduit par Loren Kruger, Londres / New York, Routledge, p. 99-135.

VON HOFFMAN, Nicholas (1995), « Broadway plugs into the computer age », *Architectural Digest*, vol. 52, n° 11, p. 130-134.

WURTZLER, Steve (1992), « She sang live, but the microphone was turned off : the live, the recorded, and the *subject* of representation », dans Rick ALTMAN (dir.), *Sound Theory Sound Practice*, New York / Londres, Routledge, p. 87-103.