

Signes du spectacle

Des arts vivants aux médias

André Helbo



P.L.E. - Peter Lang

Signes du spectacle

Des arts vivants aux médias

André Helbo



P.L.E. - Peter Lang

LIMINAIRE

La mise en spectacle

Dans *Littérature et Spectacle*, l'historien Tadeusz Kowzan dresse un bilan des thèmes et mythes inspirés par de la littérature dramatique et apparie ceux-ci aux formes spectaculaires dans « un système général des arts » vivants. L'inventaire est impressionnant et permet de conclure à l'existence de processus créatifs hybrides, voire d'appropriations spectaculaires en référence conjointe à des textes fondateurs et à l'évolution des champs culturels. Les déclinaisons sont à ce point riches et variées qu'elles se développent séparément en *dérivation* et *adaptation*. En se limitant, selon le théoricien polonais, au seul critère historique, on peut en effet identifier un phénomène d'arborescence thématique (la dérivation et ses sources) qui concerne une bonne partie de la tradition théâtrale : la Grèce antique inspire Racine, la Renaissance italienne nourrit Shakespeare...

Une typologie des cas de figures, dressée plus largement à propos du procès adaptatif et qui remet en cause la vectorisation de l'opération, témoigne de la complexité du phénomène et de sa labilité (Helbo, 1997). Si *Macbeth* (1606) prolonge les chroniques d'Holinshed, la pièce entre ultérieurement dans une dynamique génétique tissée entre l'œuvre de Shakespeare, ses conditions de réception et sa revivification destructrice par Blackton (1907), Welles (1947-1950), Kurosawa (1957) ou Polanski (1971).

La trajectoire de l'emprunt et de l'empreinte traverse toutes les occurrences historiques : « poésie épique et roman, nouvelle et conte, drame et dialogue livresque, fable et poésie lyrique. Même leurs propres ouvrages antérieurs offrent à certains auteurs les sujets de pièces » (Kowzan, 1975 : 86). Combien d'œuvres écrites pour la scène se transforment en romans et inversement : *Madeleine Féral* de Zola est d'abord une pièce de théâtre intitulée *Madeleine*. *Quo Vadis* est un roman de Henryk Sierkewics avant de devenir une pièce (puis plusieurs films). Copeau et Crevé en 1945, Camus en 1959 puiseront leurs représentations chez le romancier Dostoïevski. *Les âmes mortes*, spectacle monté par Planchon en 1960 sur un texte d'Adamov renvoie évidemment à Gogol. *Après la répétition* est une pièce de Strindberg, une pièce de Bergman (voire un vidéogramme, un film). La danse puise au même vivier : de *Bhakti* à *La Flûte enchantée* ou à *Shakespeare*. Certains

opéras, tel *Così fan tutte*, attirent de manière privilégiée les grands metteurs en scène de théâtre, tels Strehler ou Chéreau, au point qu'on finit par s'interroger sur la pertinence des clivages au sein des arts du spectacle vivant.

En tant que phénomène social, le passage du théâtre à l'opéra ou au cinéma se perçoit parfois en termes de concurrence mais souvent en termes de bénéfice induit. Pour des raisons technologiques ou dramaturgiques, parce qu'elle étend voire modifie l'audience, mais aussi du fait même de la transposition, la rencontre modifie la trajectoire socio-historique de la pièce originale. En témoigne le destin de la *Dame aux camélias* (Dumas, 1848) face à *La Traviata* (Verdi, 1853) : alors que la pièce tombe dans l'oubli, l'opéra fait le tour du monde, atteignant ainsi des publics nombreux et inédits. De même, le *Carrosse du Saint-Sacrement de Mérimée*, pièce écrite en 1830 par Prosper Mérimée et jouée pour la première fois en 1850 ne connut guère de succès retentissant. Mais *La Périchole*, opérette qu'en tire Jacques Offenbach, rencontre dès 1868 au théâtre des Variétés un accueil enthousiaste, qui perdurera. Le film *Le Carrosse d'or* réalisé par Jean Renoir en 1953 connaîtra lui aussi une consécration plus large que celle de l'œuvre inspiratrice. Autre exemple, plus complexe mais aussi topique, *My Fair Lady* de George Cukor (1964) tiré du *Pygmalion* de Bernard Shaw, qui entre dans une relation d'échange avec l'œuvre théâtrale et qui finit par relancer la pièce, voire le mythe générateur.

Bien souvent les médias à technologie lourde semblent occulter les autres supports : *Peter Pan*, célébrissime film de Walt Disney (1954) a inspiré Spielberg (*Hook*, 1991), Hogan (*Peter Pan*, 2003) ou Forster (*Finding Neverland*, 2004). Mais qui se souvient encore que l'œuvre est d'abord une pièce écrite en 1904 par James M. Barrie, pièce qui se muera ultérieurement en conte sous la plume du même auteur ?

La situation est relativement particulière au cinéma, formidable machine entropique, goulue nourrie de la parole, de la musique, de la peinture, du spectacle. Certains mythes apparaissent nourriciers de la genèse du film : *Orphée* de Cocteau, *Orfeu negro*, *L'homme à la peau de serpent*, *Parking* s'inspirent à des titres divers d'un espace imaginaire associé de façon parfois éloignée à la littérature ou autres arts. Il est moins question par exemple de liens à l'énonciation théâtrale que de prise en compte thématique ayant permis au cinéma de constituer ses mythes ou archétypes propres : *Orphée* s'inscrit dans ce patrimoine aux côtés d'autres figures emblématiques du récit, revivifiées dans un réseau synchronique et diachronique constitué d'abord par l'archéologie cinématographique de *Tarzan* à *Faust*, d'*Électre* à *Fantomas*.

Que dire enfin de la télévision, appelée, selon Eco (Eco, 1985), à brasser un mélange des genres, qu'elle recycle et transpose dans un

mouvement qui a souvent pour finalité d'exhiber l'énonciation, voire d'ériger la mise en spectacle en condition d'existence. Interrogé par le *Nouvel Observateur* sur ce processus, Chéreau (Quirot, 2005) s'en prend au phénomène Endemol. Réaction significative en l'occurrence : le *reality show* phagocyte l'entreprise télévisuelle et en constitue le symbole. Issue à travers le *Loft* (*Big Brother* dans les autres pays d'Europe, puis *Nice People* ou *Real TV*) de l'idéologie de la télésurveillance ou de la *webcam* qui confond univers *in vitro* et *in vivo*, la télé réalité a évolué pour poser aujourd'hui des problèmes proches de celui de l'adaptation : la transformation de structures génériques classiques (le récit, le reportage, le jeu, le spectacle musical) en un système d'*interprétants* (Peirce) ouvert ; les derniers avatars rejoignant pour ce faire les mécanismes dramaturgiques du théâtre classique puisque la contrainte de situation repose généralement sur un échange de rôles (de mère, de corps, de statut, de vie quotidienne, de contexte social), provoquant parfois la fausse confiance ou le quiproquo (dans *Mon incroyable fiancé*, l'annonce d'un mariage simulé à une famille, certains complices partageant l'information, d'autres non). Si l'univers de référence de la *real TV* subsiste aujourd'hui (*Newly Weds*, *The Osbourne*, *The Office*, etc.) les avatars signalent une véritable mutation du concept. Le pensionnat à l'ancienne (*Le Pensionnat de Chavagne*), l'institution scolaire à l'envers (*Star Academy*, *La nouvelle star*, *Pop Stars*), le modèle de l'armée (*Première compagnie*), la vie à la campagne (*Simple Life*, *La ferme Célébrités*), le *relooking* publicitaire des êtres et des objets (*Queers*, *Pimp my ride*), les modèles de consommation (*Top Modèle*, *The Apprentice*), la chirurgie esthétique (*Extreme Makeover*, *Miss Swan*), la permissivité totale et le mauvais goût (la *trash television* de *Fear Factor*, *Jackass*) n'ont d'autre fonction que de changer la vie (*Vis ma vie*) pour confondre le fictionnel, l'authentique et le ludique. Censure par excès qui immerge le spectateur dans une circulation d'interprétants érigeant chaque objet esthétique en cible et en source potentielle de transformation spectaculaire.

Convergences et spécificités n'ont pas fini de faire débat. Ces dernières années, la réflexion à ce propos s'est considérablement développée et a ouvert, à un rythme quasi popperien, des axes de recherche qui justifient pour une part notre souci d'apporter aujourd'hui une nouvelle contribution aux études interartistiques.

Dialogue entre univers de références et des mondes possibles, pour reprendre Umberto Eco, la rencontre de plusieurs œuvres se définit en termes de supplétion de sens. Démarche qui, comme nous espérons l'avoir démontré dans notre ouvrage *L'adaptation. Du théâtre au cinéma* (1997), implique à la fois la (re)mise en sens/scène des contextes, des configurations socio-discursives et des proto/métatextes. Qui invite

aussi à une réflexion sur les grammaires de production, de reconnaissance et sur les conditions d'énonciation. L'appropriation spectaculaire se construit sur le partage du présupposé « je suis » au théâtre, au cinéma, à la télévision ou ailleurs : la conscience du fonctionnement énonciatif, « c'est », par exemple, « la fonction du théâtre », précise Vitez : « Un homme joue le rôle d'une femme, une femme joue le rôle d'un homme, un blanc d'un noir, un noir d'un blanc. Ou bien c'est nous, aujourd'hui, qui essayons de nous représenter les gens d'un temps révolu, fabuleux » (Vitez, 1991 : 517).

La première étape du processus adaptatif passe par la rencontre assumée entre des lieux d'énonciation et des cadres sémiopragmatiques spécifiques de la lecture/la production.

Ainsi, sans même qu'elle ait fait l'objet d'un travail scénaristique avéré, l'œuvre de Marivaux change de sens dès l'instant où elle est jouée, filmée par Bluwal pour la télévision ou portée à l'écran par Santelli. Le sens même du jeu chez Marivaux (la prise en compte des échanges discursifs, la stratégie du caché/montré, les faux-semblants, le lien entre voir et savoir, les échanges de rôles, la complicité du spectateur, les quiproquos issus de l'incommunication) renvoie à la présence du spectateur au théâtre, à la participation à la représentation, à la symbolique de la performance. Sauf à reproduire comme le tente Bluwal pour la télévision, grâce au mouvement de la caméra, les flux du discours verbal, l'adaptation à l'écran verse dans le travers que n'évite pas Santelli : faire appel à la star (Jacques Villeret), introduire des décors extérieurs, accélérer le rythme, privilégier les contrastes de couleur et autres atouts du montage qui n'entraînent qu'une conséquence majeure : le parasitage de la dramaturgie intérieure de Marivaux ; un nouvel objet peut-être fidèle à la fable de référence est créé, mais celui-ci demeure étranger aux mondes possibles induits par le travail scénique. Bien que le cinéma ait pillé le travail scénique en calquant sa scénographie, sa direction d'acteurs, ses structures, il demeure prisonnier de sa propre totalité, de son homogénéité close et lisse.

L'adaptation est avant tout *intercession*. Ce processus est déjà à l'œuvre dans le travail de mise en scène théâtrale : lorsque Étienne Minoungou monte *Richard 3* pour Récréatrices, il intègre dans le *gestus* de l'acteur des pratiques rituelles (cannibalisme, animisme) qui réinterprètent l'œuvre par référence à un champ culturel africain et qui situent le meurtre politique dans un contexte nouveau. *La visite de la vieille dame* (*Der Besuch der alte Dame*), pièce publiée en 1956 par Friedrich Dürrenmatt, donne lieu en 1964 à un film de Bernard Wicky, *Rancune*, réunissant à l'affiche Ingrid Bergmann et Anthony Quinn. En 1991, le cinéaste sénégalais Djibril Diop Mambéty tourne *Hyènes*, inspiré par la même œuvre. Cette dernière version intègre la tradition du conte (le griot

africain lié à cette théâtralité) et du syncrétisme : elle ne peut prendre sens qu'adossée à un fond de codes culturels sur lesquels fonctionne la pseudo-transformation. Il y a à la fois réception des œuvres précédentes dont le questionnement rebondit, énonciation liée au moment idéologique de la production et appropriation des modes sémiotiques.

Le geste adaptatif remet en cause création et lecture, il interroge la *sémiose* et sa réception. Comme l'écrit Bourdon à propos du geste filmique, c'est la *perception* de l'intentionnalité qui change le sens du monde :

Pour celui qui sait que les positions de caméra, le choix des cadres, les mouvements ont été prémédités, s'ajoute à la promesse de l'authenticité celle d'une lisibilité accrue du réel : ce qui est pris par la caméra n'appartient plus au monde afilmique, mais au profilmique, c'est-à-dire à une organisation intentionnelle du visible (Bourdon, 1988).

Laurence Olivier produit en 1944 le premier film shakespearien en couleurs, *Henry V*, commandité par le Ministère britannique, à une époque où l'Angleterre, en guerre, entend exalter la lutte contre le nazisme. La dimension épique de la pièce se trouve mise au service d'un film supposé être explicitement empreint de valeurs patriotiques. Olivier transforme rapidement ce processus de référence en ouvrant une infinité de mondes possibles qui invitent à réinterroger œuvre cible et œuvre source en une démarche interstitielle dont émergent d'autres suppléments de sens : le film historique sur le théâtre élisabéthain, la reconstitution de l'espace spécifique du *Globe*, la réflexion sur l'*habitus* théâtral, l'action, les coulisses.

Certes, lorsqu'on analyse la littérature, encore peu abondante (au hasard de l'ordre chronologique : Clerc & Carcaud-Macaire, Dusi, Serceau, Vanoye, Cattrysse, Coremans, Toury, Garcia, Bazin, Mitry) consacrée récemment au phénomène du transfert, on est frappé par le clivage opéré entre deux pôles des arts du spectacle : le cinéma d'une part, et les arts de la scène de l'autre. Quand il est question de *passage* interesthétique, c'est généralement autour de l'innervation commune de ces formes de *représentation* que se cristallise le débat. Des numéros spéciaux de revues (*Iris*, 2004 ; *Versus*, 2004 ; *Degrés*, 2003 ; *Protée*, 1991) organisés ces dernières années autour de la problématique attestent la même préoccupation.

Cette polarisation trouve ses racines dans une situation historique connue : le cinéma s'est construit sur la crise du dispositif théâtral de la mise en espace, qui, de la Renaissance au réalisme ou au symbolisme, réaffirme l'idéal d'une perspective, d'une *mimesis* ou d'une vision du monde soumise à l'arpentage tout-puissant du metteur/métreur en scène. Le cinéma s'approprie les questions que refoule le théâtre : tout en

s'offrant à peu de frais la *mimesis* chère à l'esthétique occidentale, il donne à voir un monde en éclats, découpé, monté, fragmenté en « image-action, image-affection, image-perception » (Deleuze, 1983 : 97-101).

Pareille bipartition, à laquelle nous avons nous-même souscrit en 1997, en définissant l'adaptation en termes de substitution de visions directes et de visions induites, ne manque pas d'ouvrir un certain nombre de problématiques nouvelles qui concernent plus largement la construction de l'objet d'analyse. Benoît Jacquot : « Le théâtre, dans le même mouvement, accueille et refuse le cinéma, il faut savoir ça pour filmer » (Jacquot, 1997 : 19). Si le présent ouvrage vise à étendre le champ d'investigation (il est question de *spectacle vivant* et de *médias*), il ne renonce pas à placer au centre de sa recherche le couple indissociable théâtre-cinéma, visage de Janus dont l'identité assume une fonction en quelque sorte symbolique au sein des arts du spectacle.

Comment pourrait-il en être autrement ? Si le cinéma ne cesse de rappeler la tradition, théâtrale, dont il est issu, le passage interartistique modifie fondamentalement le statut et le mode d'existence des œuvres, sources et cibles, tant dans la société que dans le rapport au plaisir, à ce point qu'une large approche interdisciplinaire s'impose : « [...] La problématique de l'adaptation prend place dans l'une des questions fondatrices de l'anthropologie générale, celle de l'échange des biens et des valeurs, celle de la transmission de richesses et des obligations qui en découlent » (Francis Ramirez, Christian Rolot, 1997).

De plus en plus aujourd'hui on est sensible à une approche socio-sémiologique intégrée qui déborde largement les limites de l'intertextualité, tire parti de multiples paradigmes et s'interroge sur le processus par lequel l'adaptation franchit un *seuil*. C'est le cas par exemple du seuil *esthésique*, évoqué par Dalcroze :

La perception authentique du mouvement n'est pas d'ordre visuel, elle est d'ordre musculaire, et la symphonie vivante des pas, des gestes et des attitudes enchaînées est créée et réglée non par l'instrument d'appréciation qui est l'œil, mais par celui de création qui est l'appareil musculaire tout entier (Dalcroze, 1919 : 140).

Les contraintes sociologiques, idéologiques, psychanalytiques du processus de « *seuillage* » sont également prises en compte, notamment dans les débats sur la corporéité de l'acteur et du spectateur,

Alors que le cinéma développe une mise entre parenthèses de la corporéité, une suspension des sens au profit d'un dispositif rigide du regard et de l'ouïe qui sature la relation à l'espace, dans une sorte d'état hypnotique qui laisse le spectateur dans une sidération tranquille ; au théâtre à l'inverse, il est plus difficile d'oublier le fauteuil où il est assis, la présence des autres à ses côtés, devant ou derrière lui (Le Breton, 1994).

Transposer revient aussi à prendre conscience de la relativité émotionnelle au sein de l'aire culturelle (Jean-Marie Pradier érige cette préoccupation en objet de l'ethnoscénologie), de la dimension énergétique du dispositif spectaculaire. Patrice Pavis parle de *vectorisation*, Hans-Thies Lehmann de dimension érotique : « Il ne s'agit nullement de privilégier l'affect aux dépens du concept, mais le concept doit savoir accueillir en lui cette réalité des sens, cette séduction de ce que le processus théâtral a, au sens large, d'érotique » (Lehmann, 1989 : 48).

Ce regard sur l'adaptation amène à s'interroger sur le point de savoir si les catégorisations méthodologiques introduites par l'Occident moderne ont du sens. Ainsi la pratique scénique est faite non seulement, comme on l'a cru longtemps, de texte et de représentation mais de son et d'images, d'émotions vécues collectivement. De structures aléatoires vécues dans l'instant, dans le dialogue (pulsionnel, cognitif, passionnel, discursif) avec le spectateur. Mise en scène, « mise en trop », s'exclame Michel Vinaver. Ce qui explique le caractère tardif et controversé d'une analyse du spectacle vivant : développement grevé par des typologies induites (la séparation entre théâtre, opéra, cirque, danse), par le déficit de modèles conçus pour prendre en charge la *complexité*.

Ce qui est vrai du spectacle vivant, l'est aussi plus globalement des arts du spectacle. Est-on fondé à opposer, sans s'en inquiéter, le film aux arts ne recourant pas à la médiation écranique ? Un film comme *Dogville* de Von Trier a été perçu – à tort –, comme l'expression d'une logique de plateau, d'une scénographie théâtrale, d'une construction scénique des personnages. La – mauvaise – question posée par la critique, et suscitée par le réalisateur lui-même prétendant substituer la visée au cadrage, faisait néanmoins apparaître un malaise prégnant (s'agit-il d'un film ou d'une pièce à l'écran ?) qui présuppose une vision claire des enjeux. Face à un phénomène aussi riche que la pratique spectaculaire, les disciplines scientifiques ont souvent servi à exhiber les résistances aux lectures totalisantes tout autant qu'elles ont permis des surcroûts de puissance explicatrice. Pourquoi ne dispose-t-on guère de modèles d'analyse couvrant globalement les arts du spectacle ?

Semblable interrogation ouvre une autre problématique, induite, qui concerne les modèles de lecture. Depuis les premiers travaux du cercle de Prague parus en 1931, les arts de la scène n'ont cessé d'être à la fois l'objet atypique de la sémiotique, le scandale de la théorie, le terrain d'élection de modèles de plus en plus puissants et globaux. Après les années 1980 marquées par un certain scepticisme lié à la déconstruction et à la crise des théories, les années 1990 ont connu à la fois l'éclatement des pratiques spectaculaires, la multiplication des théories sous d'autres noms parfois, l'émergence du paradigme anthropologique et culturel. Elles ont démontré *a contrario* souvent la nécessité d'un retour

à une réflexion méthodologique d'ensemble qui se heurte toutefois à un certain nombre d'obstacles épistémologiques.

1. Le rapport entre théorie et pratique

Le rapport toujours difficile à la pratique ne se pose pas dans les mêmes termes au théâtre et au cinéma. Le droit de parler du spectacle vivant est depuis toujours un enjeu de pouvoir, qui s'explique sans doute par la fonction cathartique et libératoire de ces pratiques : censures politico-religieuses, querelles des unités au XVII^e siècle, revendication de pouvoir du monde médical lors de l'émergence du psychodrame, légitimité de l'anthropologie suscitée par l'œuvre de Barba, ou de la sémiologie appelée par Vitez attestent la volonté de juguler l'acte créatif propre au spectacle vivant. L'histoire récente du cinéma, si elle témoigne du poids de la critique dans les systèmes de légitimation propres à la culture industrielle, montre cependant que la réponse d'un public de masse, parfois en désaccord avec le discours des commentateurs « autorisés », peut garantir la survie de l'œuvre. Dans le cas de l'adaptation d'une pièce à l'écran, la légitimation critique par le métadiscours de « l'auteur » détermine le statut de la transposition : ainsi Éric-Emmanuel Schmitt, déçu par la version filmée du *Libertin* tournée en 2004 par Gabriel Aghion dénie au film inspiré par son œuvre tout caractère d'adaptation et impose, par contrat, la mention suivant au générique : « librement trahi du livre d'Éric-Emmanuel Schmitt ».

En revanche, le dramaturge Peter Shaffer, auteur de la pièce sur Mozart, n'hésite pas à contribuer à l'écriture du scénario d'*Amadeus* de Milos Forman, cautionnant de la sorte le lien entre les deux œuvres.

Autre cas de figure : malgré le procès intenté par Brecht à Pabst pour dénier à son film toute parenté avec *L'opéra de quat'sous*, l'histoire de l'esthétique est restée sensible à la filiation ; sans doute parce que, malgré la négation de la vision du monde brechtienne et l'homogénéisation de la portée stylistique de cette dernière, le cinéaste importe pour la première fois des procédés épiques à l'écran. S'agit-il pour autant d'une adaptation ? Faut-il conclure au contraire, avec Bernard Dort, que

l'exigence de Brecht vise à instaurer dans tout spectacle une distance entre les diverses composantes de ce spectacle, entre ce spectacle et le spectateur : ne constitue-t-elle pas la négation même du cinéma fondé sur la continuité du film, sur l'identification du spectateur à tel ou tel personnage [...] (Dort, 1960 : 36) ?

2. Les modélisations

La filmologie n'a guère remis en cause la prise en compte des supports narratifs, et des protocoles de segmentation du son et de l'image.

La théâtrologie récente s'est émancipée du texte et des structures stables, pour aller vers la théorie des vecteurs, des processus, de la dynamique. Elle a intégré l'actant observateur dans le procès créatif. À reconsidérer l'objet spectaculaire, et son statut d'existence, dès sa clôture, cette démarche fait prendre conscience de la nature même de l'opération de lecture scientifique, du modèle de réduction qu'elle suppose. Celui-ci se caractérise comme :

- effort d'intelligibilité appliqué au corpus et qui transforme l'objet réel en objet de connaissance ;
- pari qui figure le fonctionnement de l'objet à décrire mais ne peut tout décrire et qui se condamne à réduire ou à rencontrer la résistance du sens ;
- modèle exprimé en langage verbal et donc influencé par des catégories linguistiques (nomination des unités, articulation).

De ce point de vue, la lecture nécessite des concepts spécifiques : texte spectaculaire par exemple (ensemble des matériaux, texte combinatoire sémiotique, structure sémantique inscrite dans l'œuvre), théorie des vecteurs (ensemble de signes accumulés, découpés, embrayés, connectés dans une dynamique liée à un moment de lecture).

La perception et la réception sont ainsi un acte de construction rythmique de l'œuvre : Le théâtre n'arrive pas à quelqu'un, quelqu'un fait « arriver » le théâtre à soi-même. Et pourtant le matériau scénique est déjà orienté, façonné dans un certain sens, *vectorisé*. Cette conception de la vectorisation rejoint celle que Michel Chion adopte pour le cinéma : « La dramatisation des plans, l'orientation vers un futur, un but, et la création d'un sentiment d'imminence et d'attente. Le plan va quelque part et il est orienté dans le temps (Pavis, 1996 : 209).

La manière de déterminer l'objet du travail adaptatif dépend donc du modèle analytique qui gouverne la lecture. Selon l'optique, *Huit femmes* de François Ozon (2002) est une œuvre sur la socialité des comédiennes, un travail syncrétique sur la chorégraphie, le théâtre et le cinéma, une parodie sur les mythes et les clichés de l'archéologie du cinéma (Walt Disney, Hitchcock, etc.), une réflexion sur les rapports entre l'industrie culturelle et le théâtre de boulevard ou une transposition de la pièce de Robert Thomas...

3. Le paradigme du spectacle

Les modèles mis en œuvre viseront-ils la globalité ou la pluralité ? Les questions dérivées concernent :

- le rapport avec le spectaculaire, dont le spectacle serait une forme construite et ritualisée : mécanismes de théâtralisation, de focalisation, de dénégation, de cadrage, de montage ; stratégie de mise

en place du spectaculaire : quel est le faire cognitif (vouloir croire en l'illusion, la fiction) ? S'agit-il d'un genre propre ou d'une simple fonction de discours (le faire-semblant dont parle Searle) (Searle, 1975, 319-332) ? En d'autres termes, ce que nous appelons « réel » est construit et est en quelque sorte spectaculaire : mise en scène et mise en sens sont synonymes ; quel est le dispositif qui fait que je regarde le discours comme spectaculaire ? Nous aurons l'occasion de revenir à ces questions ;

- le rapport avec le visuel, les médias, les sémiologies sœurs du cinéma (plutôt que du texte) est également souvent évoqué : Metz évoque l'énonciation non déictique (*L'énonciation impersonnelle*), Gaudreault fait allusion à la monstration pour caractériser des formes de mimésis propres à tous les arts du spectacle. Dans ce cas, il s'agit bien de viser le phénomène spectaculaire comme énoncé autonome dans son iconicité propre.

4. La notation

Quel modèle de simulation du corpus choisir ? Le rapport entre texte et représentation pose la question du système de notation particulier que constitue le texte théâtral et plus généralement, au cinéma, le scénario face au caractère dynamique et construit de la représentation (laquelle constitue déjà un premier modèle en quelque sorte).

Comment construire le modèle d'analyse critique ?

- de manière inductive (l'inventaire des langages de manifestation chers à la tradition, selon Kowzan, – l'œuvre constitue sa propre notation, comme le pense et le montre Bob Wilson par exemple dans *Einstein on the Beach*) ;
- de manière déductive (universelle, suivant Greimas pour qui le discours est indépendant des langages de manifestation) et dans ce cas tous les faits de discours sont analysables pareillement ; penser l'adaptation en termes matériels d'éléments de la représentation serait dénué de pertinence.

5. Le spectateur

Cette notation pose la question du spectateur, du public, des stratégies coopératives. Peut-on décrire une ou des compétence(s) spectaculaire(s) inscrite(s) en creux dans la représentation ? La question ici posée est celle de l'accomplissement de trajet, de la suturation des écarts, de la figure du spectateur inscrite dans l'œuvre. Il n'est un secret pour personne que le type de travail spectaculaire auquel invite le texte interstitiel de la commedia dell'arte est complexe : participation au jeu du corps, aux acrobaties, empathie à la débauche quasi orgiaque du nombre de personnages, reconnaissance des archétypes du genre, etc. Lorsque

Strehler monte *Arlecchino servitore di due padroni*, il prend le parti de la farce ironique et dédouble sur scène un public d'acteurs et d'observateurs en coulisses pour accentuer l'importance de ce travail d'observateur.

La même œuvre portée à l'écran en 1977 par un cinéaste russe, Vladimir Vorobiev, sous le titre *Truffaldin de Bergamo*, respecte le canevas. Les procédés d'adresse au spectateur par le regard caméra n'arrivent pas à arracher la stratégie de lecture au champ culturel de la comédie musicale et du rythme lyrique chers à la culture slave. Selon les réponses apportées, on abordera la question du sort d'une œuvre jouée de manière bien différente : la transposition porte t-elle sur le matériau, sur une vision du monde, sur des possibles fictionnels, sur un rapport à la référence, sur des codes, des formes ou des styles.

C'est sans doute, comme le disait Piaget, le point de vue de l'observateur qui déterminera la nature de l'observé. Il est de moins en moins rare aujourd'hui de voir un artiste refuser la catégorisation du genre pour livrer son œuvre à l'arbitraire des médias.

Ainsi Bergman, introduisant la mise en scène par Planchon, en octobre 2004, de son œuvre *S'agite et se pavane* à Paris écrit-il :

Les textes de ce livre (entre autres : *S'agite et se pavane*) ont été écrits sans qu'il soit pensé à un médium éventuel lors de la représentation, un peu comme pour les sonates pour clavecin de Bach (la comparaison s'arrête là !). Ils peuvent être joués par un quatuor à cordes, un ensemble d'instruments à vent, à la guitare, à l'orgue ou au piano.

Je les ai écrits comme j'ai coutume d'écrire depuis plus de cinquante ans – cela semble être du théâtre, mais cela pourrait être tout aussi bien du cinéma, de la télévision ou une simple lecture. *Après la répétition* est devenu un film de télévision par hasard, tout comme fut représenté par hasard, sur scène *Un dernier cri*. Mon intention c'est aussi que *S'agite et se pavane* soit joué au théâtre (Bergman, 2004).

*

* *

Tentons d'éclairer le processus en insistant, par-delà la méthodologie, sur les enjeux. Ce sera le propos du présent ouvrage qui envisage de multiplier les angles d'approche pour définir des perspectives et éclairer la lecture des cas de figures représentatifs.

Commençant par une approche inspirée des développements de la recherche interdisciplinaire, le projet prend en compte et tente de situer dans le champ culturel la *marque spectaculaire* qu'il s'efforce d'appréhender des points de vue sociologique et sémiotique. Une marque spectaculaire dont les spécificités sont également cernées en fonction de leur appartenance générique (spectacle vivant ou médias) et culturelle.

En un deuxième temps, l'ambition est de cerner l'opération de croisement interartistique dans la pluralité de ses dimensions : appréhendant la mise en spectacle comme traduction intersémiotique, l'analyse vise à comprendre le rôle de la réception dans le processus, d'établir une typologie des compétences réceptives et s'intéresse en particulier à la définition d'une compétence spectaculaire et aux seuils qu'elle est amenée à définir.

À travers la mise en jeu des opérateurs, le volume propose d'analyser au passage quelques cas de *transduction* esthétique qui ne manqueront pas de réinterroger notre manière de comprendre les rapports entre théâtre, danse, opéra, cirque, cinéma et télévision.

C'est pourquoi la réflexion se clôt par des analyses consacrées à la lecture de l'objet spectacle comme transposition : le film de théâtre, l'émission spectaculaire télévisée, le film dont l'univers de référence est une pièce de théâtre. Faces apparemment distinctes d'un même geste complexe que nous espérons éclairer et qui ne manque pas d'ébranler les pseudo-certitudes de la critique.