**Quand une image est-elle spectaculaire ?**

Gian Maria Tore (Université du Luxembourg)

1. LE PROBLÈME DE L’ÉTUDE DU « SPECTACULAIRE »[[1]](#footnote-1)

Qu’est-ce que le « spectaculaire » ? Comment l’étudier ? Et l’étude des images doit-elle adopter des précautions particulières face au « spectaculaire » ? Que veut dire au juste, finalement, qu’une image est « spectaculaire »?

La difficulté de toutes ces questions tient avant tout au mal paradoxal dont semble souffrir l’étude des médias et des arts : le succès de ses notions-clés avec la banalisation et l’appauvrissement qui en découlent. On dit par exemple qu’un amour est romantique, une situation est comique, un film est spectaculaire ; or, si de telles expressions rendent nos jugements et nos expériences plus colorés, il n’est pas sûr qu’elles permettent aussi de mieux cerner ce que posséderaient un amour précisément en tant que « romantique », une situation en tant que « comique », un film en tant que « spectaculaire ». Surtout, pour le propos qui nous intéresse ici, elles semblent bien éloigner la possibilité de disposer d’une conception établie du romantisme, de la comédie, du spectacle. Certes, pour des notions telles que le romantisme et, en partie, la comédie, le spécialiste pourra toujours se retrancher dans le terrain protégé des documents qui, historiquement, sont censés exprimer ou théoriser ce qu’est le romantisme ou la comédie ; mais pour le spectacle il n’en va pas de même. Après tout, à quoi peut-on se fier pour établir ce qu’est un spectacle et ce qui n’en est pas un ? Et, par ailleurs, que l’on adhère ou pas à l’idée qu’on serait dans la « société du spectacle », qu’est-ce qui n’est pas étiqueté de « spectaculaire » aujourd’hui ? Il semble donc aussi important que difficile de se demander ce que veulent dire, au juste, « spectacle » et « spectaculaire ».

Pour être régulièrement employée, la notion de spectaculaire possède une signification triviale et extrêmement générique, tout comme la notion banalisée de romantique, qui indique simplement quelque chose de « passionnel, exalté, rêveur », ou la notion courante de comique, qui désigne quelque chose de « très drôle, risible ». Ainsi, l’acception ordinaire et appauvrie de spectaculaire indique-t-elle ce « qui est exacerbé, exagéré ; qui en fait beaucoup ; qui est grand et (positivement) grandiose ou (négativement) grandiloquent ». Or il est évident que, sur ces significations, on ne peut guère construire un discours analytique autour de l’image, de l’art, des objets et des pratiques sociales en général. Mais ces significations existent bien, elles affectent et alimentent nos perceptions et nos discours, et nous devons donc en rendre compte. Si, d’une part, on ne peut nullement partir ou se contenter du sens commun, car il est trop vague, pas assez fin, on doit bien, d’autre part, arriver d’une manière ou d’une autre à ce sens même, car c’est aussi lui qu’il faut expliquer.

Aussi devons-nous à la fois dresser un cadre aussi précis que possible du « spectacle » et de ses qualités dérivées, le « spectaculaire », et rendre compte de l’aspect éminemment généralisable de ce cadre même, du fait qu’il peut être employé de manière approximative et vague en des situations bien différentes. Nous devons définir une conception qui soit, d’une part, un tant soit peu cohérente et systématique (par ailleurs, en quoi les différentes acceptions courantes de « spectaculaire » peuvent-elles faire système entre elles ?) et, d’autre part, graduelle et extensible (le « spectaculaire » est sans doute quelque chose de l’ordre du plus ou moins). Du moins est-ce là ma perspective : il nous est extrêmement utile de disposer autant de distinguos essentiels pour expliquer, articuler, analyser, que de rapprochements souples, pour comprendre, embrasser, mettre en perspective.

A cet égard, il semble important de disposer d’un *modèle sémiotique* : non pas tant d’une définition de ce qui *est* spectacle que d’une perspective sur ce qui *fait* spectacle : *ce qui fait sens en tant que* spectacle. Que faut-il voir, que faut-il faire valoir dans une situation pour l’expérimenter en tant que spectacle ? Nous gagnerions à *construire* une perspective, plus qu’à essayer de *trouver* directement une réponse. Nous gagnerions aussi à ne pas nous focaliser exclusivement sur le théâtre, à ne pas rabattre le spectaculaire sur le théâtral, mais à aligner, dès le début, le plus grand nombre de faits sociaux qui semblent pourvoir éclairer la forme et la substance sémiotique du spectaculaire, ses composantes et ses enjeux : du numéro de cirque à la compétition sportive, jusqu’à la pratique de l’exorcisme ou l’audience judiciaire, en passant par le speech politique et l’exposé scientifique. Ne serait-il pas heuristique de pouvoir comprendre et expliquer, dès le début, le « spectaculaire » comme un effet de sens qui concerne, par exemple, tantôt l’art tantôt la politique ? Ne serait-il pas heuristique, en somme, de partir d’un modèle sémiotique *général* du spectaculaire ?

Tel est le parti que je me propose d’illustrer ici : esquisser un cadre général, pour comprendre et expliquer au mieux le rapport entre l’image et le spectacle. Ma démarche ne consistera donc pas à vouloir découvrir la vraie nature du spectacle, mais à tenter de dresser un modèle heuristique pour mieux voir, pour mieux éclairer et différencier le plus grand nombre de phénomènes, artistiques et non, en ce compris les images mais pas seulement. Après une étape préliminaire, qui visera à pointer ainsi les composantes et les enjeux de la sémiotique générale du spectaculaire, je passerai à une deuxième étape, où je discuterai plus particulièrement du rapport de l’image au spectacle, notamment à la faveur de la distinction que j’avancerai entre « spectacle », « spectacularisation » et « spectaculaire ». Finalement, le propos central de mon article sera de montrer que, pour chacune de ces trois notions, l’étude de l’image se pose différemment : que de nouvelles choses deviennent visibles et distinguables au travers d’une telle articulation.

2. PRÉLIMINAIRES : POUR UNE ÉTUDE SÉMIOTIQUE DU SPECTACULAIRE

Avant toute chose, il est essentiel de disposer d’un modèle sémiotique du spectaculaire : non pas de trancher sur ce qui *est* spectacle, ou dérivé de lui, mais d’avancer un groupe d’aspects qui semblent être valorisés – parfois plus et parfois moins, ici éventuellement et là pleinement – dans ce qui fait sens comme étant spectaculaire. Puisque la construction d’un tel modèle sémiotique a déjà constitué le propos d’une longue étude, publiée ailleurs, je me limiterai à en donner ici une version succincte, pour pouvoir discuter finalement, et plus longuement, le rapport de l’image à une telle sémiotique générale du spectaculaire[[2]](#footnote-2).

Les traits qui, me semble-t-il, doivent être présents dans quelque chose qui fait sens comme étant spectaculaire sont au nombre de trois.

*Premièrement, la frontalité*. Il faut qu’il y ait un espace qui fait sens en tant que partagé et orienté. L’ici doit, pour tous, être différent du là-bas. Là-bas, c’est le spectacle ; ici, c’est nous les spectateurs. (Bien sûr, on peut aussi dire : ici, c’est le spectacle ; là-bas, c’est vous les spectateurs ; ce qui compte demeure l’orientation partagée de l’espace, que je propose d’appeler frontalité.) La frontalité est ce qui produit une situation d’*observation*: le spectacle ou le spectaculaire sont, même étymologiquement, ce dont le sens est d’être observé intensément.

*Deuxièmement, l’initiative*. Si la spatialité est orientée et partagée, l’activité qui y a cours est, respectivement, asymétrique et solidaire. Asymétrique, car elle est gérée, pilotée, orchestrée, seulement par le front du spectacle. Solidaire, car le front des spectateurs doit se prêter à une telle dynamique. C’est le spectacle qui donne éventuellement l’initiative, à tel moment ou dans un tel lieu précis, aux spectateurs ; les spectateurs ne peuvent pas faire ce qu’ils veulent (et s’ils le font, alors ils ne se prêtent pas au spectacle). Or si, d’une part, l’orientation spatiale produit l’observation, de l’autre, la gestion asymétrique de l’initiative rend une telle observation *réflexive*: on observe un spectacle et, en même temps, on observe la manière dont le spectacle observe des règles, suit une forme, se tient. Le spectacle ou le spectaculaire font sens aussi pour le fait d’avoir une tenue, qui est à observer, littéralement. On peut dire encore qu’il s’agit d’observer une observation : on va à un spectacle mélodramatique pour se voir émouvoir et pleurer, on va à un spectacle sportif pour voir comment la partie est jouée et nous voir supporter une équipe ou un joueur. La réflexivité de l’observation du spectacle est à prendre au sérieux : tout se passe comme si le sens final du spectacle était d’ouvrir l’espace d’un événement pour voir l’événement même arriver. Le sens d’un match n’est que de lancer un match pour voir le match, et certainement pas pour avoir déjà les résultats donnés. De même, tout en sachant déjà comment *Hamlet* va se terminer, nous allons le regarder pour la énième fois, nous nous disposons pour la énième fois à ce que les choses adviennent : précisément parce que le sens ultime d’une telle expérience artistique (à laisser de côté ce que Shakespeare a à nous apprendre de vrai et de beau) est de voir avec quel art les choses peuvent advenir. Le spectacle, c’est faire arriver des choses, au nom du sport, de l’art, etc. Et cela est réflexif aussi parce que ces choses qui arrivent sont en même temps l’exemple même, l’incarnation et la construction de l’art, du sport, etc., qui en somme n’existent pas sans elles.

L’effet sémiotique de l’observation asymétrique semble être de rendre exemplaire ce qui se passe dans le spectacle même. L’individu sur la scène théâtrale est observé non pas en tant qu’individu mais en tant qu’exemple : exemple de l’art du théâtre (sur le plan du signifiant) et exemple d’un personnage humain, d’un type d’action (sur le plan du signifié). Cela explique pourquoi cet individu peut nous intéresser et nous bouleverser d’une manière si extraordinaire. Or cette sémiologie de l’exemplarité rapproche toutes les situations spectaculaires, si différentes puissent-elles sembler : non seulement au théâtre, non seulement dans le sport, mais aussi dans la politique, dans la science, dans la justice… autant d’activités qui sont observées et évaluées par la manière dont les individus sur scène arrivent (ou échouent) à exemplifier les valeurs de la politique, de la science, de la justice… Ce n’est pas seulement une question de rôles sociaux, puisque la sociologie nous a bien appris que l’individu agit toujours dans des rôles, et que partant il est toujours réflexif, il se réfère forcément au rôle qu’il est lui-même en train de reproduire ; dans le spectaculaire, c’est aussi une question de valeurs qui doivent être exemplifiées dans ces rôles : c’est observer comment observer ces rôles de l’art, de la politique, de la justice, etc. Le travail d’observation réflexive devient le sens même de l’activité, la performance en jeu devient pour ainsi dire l’en-jeu essentiel.

*Troisièmement, le risque*. Si une situation fait sens comme étant spectaculaire lorsqu’il y a un en-jeu, observé réflexivement, c’est aussi parce que ce qui va s’y passer n’est pas tout à fait donné à l’avance. (C’est sans doute là ce qui distingue le spectacle de n’importe quel rituel.) Spectaculariser, c’est s’exposer, littéralement : s’exposer à ce qui peut arriver, s’exposer à la vérification de la manière dont ce qu’on expose tient, admirablement ou misérablement. Spectaculariser, c’est donc alimenter une prise de risque pour voir si on l’emporte ; mais c’est aussi, inversement, réflexivement, l’emporter du fait même d’avoir voulu prendre des risques pour gagner. En effet, c’est parce qu’on joue un match qu’on peut être victorieux, c’est parce qu’on tient un speech qu’on peut être applaudi, c’est parce qu’on porte plainte qu’on peut être reconnu comme étant dans son droit, c’est parce qu’on se lance d’un trapèze volant qu’on retombe bien. Au spectacle, on se lance pour bien retomber ; on met en jeu pour avoir un enjeu. Certes, d’autres situations sociales consistent à mettre les choses en jeu, à avoir des enjeux, à se lancer ; mais les situations spectaculaires consistent à jouer réflexivement de cela. On dira qu’elles consistent à alimenter, observer, célébrer le risque. Aussi toute situation spectaculaire peut-elle se clore par un succès, dans le meilleur des cas, comme par un échec, dans le pire. Une situation est d’autant plus spectaculaire si d’une part – du côté du spectacle – on peut passer par des virtuosités ou des gaffes et que de l’autre – du côté des spectateurs – on peut être ovationné ou sifflé. Ou inversement : plus on joue avec le risque, plus on spectacularise ; ainsi, dans le spectacle du football, lorsque le footballeur s’approche du but, plus il fait de pirouettes avant de tirer, plus il donne du spectacle ; de même, dans la cuisine, plus le pizzaïolo lance la pâte dans les airs et la fait virevolter, plus il fait du spectacle.

Pour conclure, s’il fallait résumer de la manière plus générale et concise possible, on pourrait dire qu’une chose vaut comme spectaculaire lorsqu’elle fait sens comme *réussissant (ou pas) à arriver*; lorsque son sens n’est pas d’être là, mais d’advenir. Ce n’est pas un simple événement, c’est faire de quelque chose un événement. Comment ? A travers une exacerbation des issues possibles, un art expérimenté de l’hésitation, pour que, de la sorte, ce qui arrive devienne une solution, que ce qui a été lancé semble bien retomber. Que l’on songe à l’effet spécial qui déforme la séquence du film, ou à l’équilibriste qui se promène sur un fil, ou à la bille qui tourne le long de la roulette, mais aussi à la réponse aux objections qui fuse du tac au tac dans un exposé scientifique ou dans un procès judiciaire. Le spectaculaire consiste en une gestion des difficultés qu’il a ouvertes lui-même, en une rhétorique de la résolution. Et c’est bie en raison de cette nature essentiellement rhétorique que, dans l’acception plus commune, le spectaculaire est « emphatique », « grandiose » (pour le meilleur) ou « grandiloquent » (pour le pire).

3. LES DIMENSIONS DE L’ANALYSE DU SPECTACULAIRE

La nouvelle œuvre de l’artiste va faire un malheur, l’athlète va fixer le nouveau record mondial : chiche ! Ainsi la situation spectaculaire s’ouvre-t-elle, sous le signe du risque observé réflexivement. Il faut bien le cadre du spectacle sportif pour que le record soit fixé (tout seul, même face à un témoin mais dans un cadre privé, l’athlète ne fixe pas de score) ; et il faut bien une exposition, éventuellement un vernissage, pour aider l’artiste à emporter un franc succès. Cette mise en perspective entre l’activité de l’athlète et celle de l’artiste plasticien nous ramène au propos essentiel de notre intervention : il s’agit de distinguer entre, respectivement, une activité qui est pleinement un spectacle et fait peu de sens en dehors de ce dernier (par exemple l’activité sportive, qui tourne autour des compétitions et des matches) et une activité qui, lorsqu’elle se spectacularise, est affectée d’un nouveau sens (par exemple une œuvre littéraire qui serait éventuellement mise en scène, ou un dessin de Leonard de Vinci retrouvé dans une cave et ensuite exposé et célébré dans la plus belle salle des Offices de Florence). Ainsi, pour étudier le rapport entre le spectacle et l’image, gagne-t-on non seulement à posséder un modèle de ce qui fait sens comme étant du spectacle, mais aussi à bien distinguer les différentes dimensions d’une telle sémiotique générale, à savoir : i) le spectacle proprement dit, ii) la spectacularisation, iii) le spectaculaire. En effet, une image étant donnée, nous avons à répondre à trois questions différentes : i) l’image, constitue-t-elle un spectacle ?, ii) est-elle prise dans un procès de spectacularisation ?, iii) possède-t-elle des aspects spectaculaires ?

*3.1. Première dimension : le « spectacle »*

On peut s’accorder sur le fait qu’un certain nombre de pratiques particulières forment une famille : du théâtre à la musique, de la danse et du mime au cirque, des sports aux démonstrations dans les foires. Toutes ces pratiques ont ceci en commun : elles n’existent que grâce à une scène ou à une piste, sur laquelle a lieu une performance, face à un public. (Ou elles consistent en des préparations ou des conséquences d’une telle performance.) Elles consistent, littéralement, à monter sur scène ou à entrer en piste, à s’exposer. Ainsi possèdent-elles dans la forme plus complète les aspects que nous venons d’attribuer à la sémiotique du spectaculaire.

Prises dans leur ensemble, ces pratiques montrent bien aussi que la notion de fiction, souvent mobilisée pour analyser le spectacle, n’est pas si centrale qu’elle le paraît : un numéro de cirque est-il une fiction ? Et un match de football ? Peut-être peut-on définir le spectacle à partir de la notion de faire-semblant ; mais alors le faire-semblant n’est pas tant à entendre comme une fictionnalisation que comme la nécessité, plus générale, de produire et d’alimenter littéralement un « semblant », une apparence, un paraître. Le spectacle crée, fait un « semblant » : met sous les yeux du public quelque chose qui est, d’une part, à observer et, d’autre part, à prendre pour quelque chose d’autre, pour de l’art, du sport, de la musique…

Or, l’acteur ou l’athlète n’exercent (ne deviennent) l’art dramatique ou le sport que sur la scène ou sur la piste, par définition (et, comme on l’a souligné, c’est bien cette concentration de l’exemplarité qui explique la manière dont nous sommes aussi pris et émus par l’événement spectaculaire). Par contre, l’homme politique ou le savant peuvent agir en tant que tels aussi sans la transformation de la scène : par exemple, lorsque l’un prend une décision importante pour la « *polis*», ou lorsqu’un autre conduit une recherche déterminante pour la communauté scientifique. Certes, l’un comme l’autre devront, à un moment ou un autre, s’exposer : se spectaculariser. Mais c’est en raison de cette variabilité des modes et des formes de l’exposition de la politique ou de la science qu’il est utile de considérer ces dernières non pas en tant que membres de la famille des spectacles proprement dits, mais en tant que lieux de spectacularisation.

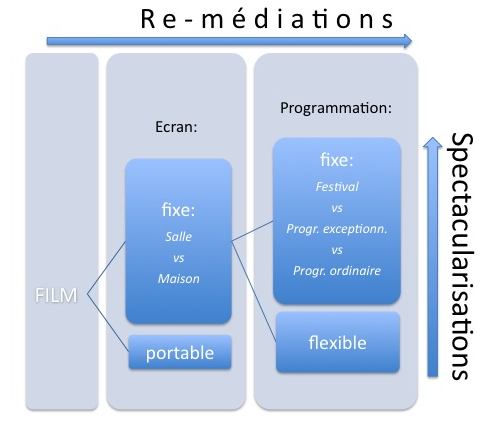
La distinction entre les spectacles et les spectacularisations jette une nouvelle lumière sur la question des images. Car il apparaît clairement que des pratiques telles que la peinture ou la photographie ne sont pas non plus intéressées par la dimension du spectacle proprement dit : un tableau n’a pas besoin d’une scène pour exister, il est tel (il fait sens comme tel) aussi lorsqu’il est rangé dans l’atelier du peintre ou discrètement pendu dans un couloir ; et il en va de même pour une photo. La question devient de savoir quelles pratiques de spectacularisation peuvent affecter ces images et donc leur sémiotique. Mais avant de discuter cela, il est intéressant de voir en quoi il est d’autres images, les images en mouvement du film, qui, elles, fonctionnent déjà en tant que spectacle.

Que gagne-t-on à approcher le film en tant que spectacle ? Cette question est trop souvent évacuée. Il est typique des études cinématographiques de traiter le film comme un spectacle sans autre explication que l’origine historique de ce dernier (le film est né au sein des arts du spectacle : à partir du théâtre, mais plus encore du music-hall, du cabaret, de la foire). Mais la question est bien de savoir pourquoi le film aujourd’hui *fait sens* comme étant un spectacle, par quels aspects constitutifs de son expérience. Or les approches qui se posent typiquement cette dernière question, comme l’esthétique ou un certain cognitivisme, mettent normalement le film dans la famille des images ou des objets culturels en général, *objets* sur lesquels viendraient s’ajouter *ensuite* des comportements, tels par exemple que des comportements spectaculaires ; mais, ce faisant, elles échouent à rendre compte de certains phénomènes élémentaires de la sémiotique du cinéma, dont l’explication deviendrait claire si l’on songeait dès le départ au film non pas comme à un objet porté en spectacle, mais comme à une *pratique spectaculaire* (un certain nœud sémiotique entre des objets et des comportements). Voici quelques-uns de ces phénomènes à expliquer. Premièrement, pourquoi, de tous les bruits présents dans une salle de cinéma, on n’entend que les bruits du film ? Et que veut dire qu’un bruit *vient du film* ? En effet, tous les bruits, tous les sons, sont *dans la salle*… Mais il se trouve que, de tous les bruits qui viennent de nos côtés, nous n’entendons pas (comme étant partie du film) ceux qui viennent de nos voisins ou ceux qui sont dus à un haut-parleur endommagé ; alors que nous entendons (comme étant partie de l’expérience du film) certains bruits qui nous semblent même bouger *dans le film*. Deuxièmement, ce qui est étonnant à ce propos, c’est que les bruits du film peuvent venir de n’importe où, d’un point de vue physique, suivant l’emplacement des hautparleurs (des deux côtés de la salle, de derrière l’écran, même d’un casque que nous porterions) ; mais d’un point de vue sémiotique, ces bruits viennent bien *du film* et, qui plus est, bougent *dans l’image* (et cela même dans un film monophonique). Or, il me semble que nous pourrions difficilement expliquer ces phénomènes sans postuler une pratique sémiotique qui fonctionne selon un espace orienté et partagé, entre public et scène. Nous ne pouvons pas non plus expliquer ces phénomènes et bien d’autres sans concevoir le soi-disant objet-film comme étant, précisément, le fait d’une attention orientée et durable. Songeons, par exemple, à cette dimension filmique essentielle qu’est le hors-champ, d’une part, et la continuité de l’espace filmique de l’autre : dans un plan un homme franchit le seuil d’une porte et dans le plan suivant il sort de cette même porte ; or, bien que nous n’ayons pas vu sur l’écran qu’il s’agit de la même porte, nous l’avons vu sémiotiquement, *dans le film*. C’est dire, en somme, que le film, d’un point de vue sémiotique, en tant qu’objet de notre expérience, ne se trouve pas sur la pellicule, ni même tout à fait sur le rectangle lumineux de l’écran. Le film n’est pas une bobine, ni un écran ; le film est *ce qui se passe, une fois que la bobine se déroule et que les images sont projetées sur l’écran*. Le film semble ainsi exaspérer l’irréductibilité de l’image à son support (sémiotiquement, un tableau ou une photo ne sont pas non plus leur support). Le film semble être, radicalement, quelque chose qu’on fait surgir, à chaque fois ; il semble consister même, à cet égard, en une performance ou un événement qui se produit. Le film est bien quelque chose qui n’existe que lorsque, littéralement, il se produit – telle une performance de cirque, de théâtre ou de sport. Or tout cela ne semble pas être le cas pour le tableau ou la photographie.

*3.2. Deuxième dimension : la « spectacularisation », ou la forme de vie de l’image*

Il est utile de pointer un ensemble de processus qui affectent une image, ou n’importe quel média ou pratique sociale pour le porter en spectacle : pour le spectaculariser. Ainsi, il semble clair qu’un film est aujourd’hui fortement spectacularisé par la salle d’un multiplexe, bien autrement qu’il ne l’est par l’écran d’une tablette ou, encore plus, par l’écran d’un Smartphone. Mais comment analyser cela ? Comment, dans l’étude des images, rendre compte de la différence entre l’expérience produite par un écran portable et celle d’un écran fixe ; et, dans l’expérience de l’écran fixe, de la différence entre un visionnage domestique et un visionnage en salle ? Et d’une manière tout à fait analogue, comment porter au jour le fait que pouvoir voir un film à n’importe quel moment, au choix, est autre chose que de le voir dans une programmation établie, qui décide des jours et des heures de visionnage ?

Nous pouvons, pour commencer, penser que plus la situation du visionnage est donnée, prévue, attendue, partagée, plus elle fait du film un événement. Nous pouvons, en général, concevoir une série ordonnée de possibilités de spectacularisation croissantes, par chaque re-médiation[[3]](#footnote-3) possible du film. Ainsi, par exemple : nous pouvons concevoir une mise en perspective qui va du film portable au film donné en événement de festival :



A travers cette perspective, nous pouvons essayer de nous donner les moyens de préciser et analyser ces notions trop souvent invoquées de médiation et de spectacularisation. Nous pouvons aussi répondre au déconstructionnisme radical, pratiqué par une certaine sociologie, qui réduit un film à ses expériences sociales, jusqu’à soutenir qu’il y a autant de films que d’expériences : en réalité, il semble plus heuristique de concevoir qu’un film est une chose, tandis que les manières dont ce dernier circule et est expérimenté empiriquement en sont une autre. La question ici, c’est bien d’arriver à préciser la variation de ces manières, et notamment de voir qu’il y en a qui activent une sémiotique du spectaculaire : qui spectacularisent le film.

La spectacularisation ici ne réside pas tant dans le fait banal qu’un film peut passer aujourd’hui sur des écrans géants (selon l’acception appauvrie de « spectaculaire » que nous avons évoquée). La spectacularisation est à voir, plus finement, dans le fait qu’un film peut être plus ou moins imposé et, par là, exposé (selon les questions que nous avons soulevées dans notre sémiotique du spectaculaire) : dans un festival, et dans une moindre mesure dans une programmation fixe quelconque, le film imposé par la programmation s’expose aux sifflements ou aux applaudissements, à la débâcle ou au triomphe. C’est dire que, dans ces cas, le film est ouvert au jeu d’hésitation sémiotique qui consiste à regarder et évaluer le film précisément en tant que film, œuvre d’art, moment culturel exemplaire, dans une réflexivité exacerbée. Une fois dans un festival, et dans une moindre mesure dans n’importe quelle projection événementielle, le film pourra être acclamé comme superbe, et même reconnu mondialement, ou « descendu » impitoyablement. Par contre, dans la distribution normale en salle, et encore plus dans la distribution sur les chaînes télévisuelles, le film est moins « à voir » : il est choisi éventuellement, au sein de l’activité d’une soirée par exemple, il ne se trouve pas aussi frontalement mis à l’épreuve, il est beaucoup moins fait valoir comme quelque chose d’exemplaire.

Le même raisonnement peut être emprunté et développé pour expliquer, d’une manière plus précise, en quoi l’art, dans les musées, dans les galeries, et encore plus dans les vernissages et les soirées, est, comme on le dit, spectacularisé.

Pour conclure, si la première dimension sémiotique qu’on a pointée, le spectacle, concerne les *pratiques* en tant que telles, la deuxième dimension, la spectacularisation, concerne les *(re)médiations qui interviennent sur les pratiques* voire sur leurs effets sémiotiques. Schématiquement, les pratiques, ce sont *des objets et des comportements*: par exemple, une image peinte qui fait sens comme objet religieux, ou un film qui ne fonctionne que dans une attention prolongée et dirigée vers l’écran. Les (re)médiations, ce sont *les vicissitudes technologiques et institutionnelles* qui à leur tour font circuler, vivre les pratiques : par exemple, lorsqu’une peinture est exposée dans une galerie, puis acquise par le musée, puis reproduite sur des catalogues… Les (re)médiations des images, ce sont donc les formes de vie de l’image. Elles en canalisent et en valorisent l’expérience : par exemple, lorsqu’à la valeur religieuse originelle d’une peinture se superpose la valeur esthétique, ou marchande ; ou lorsqu’un film devient un film culte, ou qu’il est fait passer pour un navet ou pour une œuvre-phare de la culture d’un pays.

*3.3. Troisième dimension : le « spectaculaire », ou la rhétorique de l’image*

On vient de soutenir que la peinture, a priori, ne fait pas sens comme étant un spectacle mais peut être portée par une série de médiations qui, elles, la valorisent comme tel. Entre ces deux dimensions sémiotiques, nous avons à en tracer une troisième : une peinture, tout en n’étant pas un spectacle et indépendamment de toute spectacularisation, peut aussi être plus ou moins spectaculaire. Nous avons à rendre compte ici de la différence, fragile mais décisive, entre, d’une part, une grande toile *action-painted* par Pollock et, d’autre part, un menu tableau intimiste de Vermeer ; ou, pour recourir à un genre de comparaison plus fréquent : entre, d’une part, un film de Spielberg ou un blockbuster qui ne lésine pas sur les effets spéciaux et, de l’autre, un film de Bresson ou de Straub et Huillet, qui demandent une grande attention pour voir et sentir ce qui n’est pas mis sous les yeux et les oreilles du spectateur, qui n’est pas – pourrait-on dire – fait « semblant »…

On touche ici à l’acception la plus courante et généralisante du « spectaculaire », au sens de « ce qui fonctionne parce qu’il en fait beaucoup, parce qu’il impressionne visiblement ». (Et si tel est le cas, alors les films de Bresson ou de Straub et Huillet sont aussi spectaculaires à leur manière : par prétérition, par dénégation.) Plus précisément, le spectaculaire, ce n’est pas ici la question d’une pratique en soi, ou d’une médiation technique institutionnelle ; c’est plutôt la question d’une véritable *rhétorique*, de procédés et de figures, d’intensification ou d’atténuation, de surenchère ou de déni, portés sur la sémiotique que nous avons esquissée précédemment.

Je voudrais indiquer ici deux pistes pour comprendre et analyser une telle rhétorique – encore trop largement négligée. La première piste consisterait dans l’étude de la sémiotique de l’improvisation et/ou de la virtuosité. En effet, on pourrait analyser comment l’improvisation et la virtuosité ouvrent la situation (à l’imprévu), l’exposent (à l’échec), intensifient donc le sens (réflexif) de la performance, avec tous les effets passionnels entraînés, de l’émerveillement à l’admiration. Improviser et faire le virtuose, c’est se mettre en difficulté pour voir comment on s’en sort, gérer réflexivement le risque : que l’on songe, encore une fois, au footballeur qui ne tire pas directement face au but mais dans une pirouette, ou au pizzaïolo qui n’étale pas directement la pâte mais la fait se déployer dans les airs. Si l’on part de ces exemples pour en venir aux images, on comprend peut-être mieux en quoi ces dernières sont spectaculaires lorsqu’elles sont traitées par des effets spéciaux, tel le ralenti : tout comme dans le morceau de bravoure de l’athlète ou du cuisinier, dans le ralenti ou dans le montage extrêmement morcelé, spectaculaire, on donne à voir ce qu’on est en train de faire : on suspend davantage l’action en cours, pas encore achevée, pour mieux assister à son accomplissement ; on ouvre davantage son procès, pour mieux saluer l’événement qui va le résoudre.

Un autre procédé typique de la rhétorique spectaculaire des arts, à étudier davantage, pourrait être le jeu des répliques. On peut songer à la musique d’abord, jazz et rock. Dans le jazz, un moment typique, dit en anglais le *chase*, consiste dans le fait qu’un soliste se lance dans un phrasé virtuose puis se tait et laisse un autre soliste lui répondre, lequel réagit et surenchérit ; dans le rock, une situation canonique des concerts se produit lorsque le chanteur fait une roulade et puis adresse le micro au public pour qu’il lui réponde. On peut songer au cinéma ensuite : aux dialogues de la *screwball comedy* par exemple, où le mari se croit malin et fait une boutade piquante envers sa femme, laquelle toutefois lui riposte du tac au tac et le met K.-O., verbalement… Cela explique, entre autres, pourquoi le jazz ou le rock, avec leurs surenchères de la performance, sont plus spectaculaires que la musique classique ; et le cinéma hollywoodien, avec ses jeux de ping-pong verbal, brillants et impertinents, est plus spectaculaire qu’un film d’auteur européen.

Ces exemples montrent aussi que, d’une part, un spectacle peut être plus ou moins spectaculaire (un concert de jazz l’est plus qu’un concert de musique classique) ; de l’autre, que n’importe quelle situation de la vie quotidienne peut être spectaculaire (lorsqu’elle adopte cette rhétorique de la solution qu’on est en train de pointer, par exemple lorsqu’elle ouvre et gère des situations qui font sens comme étant traitées avec virtuosité). Le spectaculaire, comme la spectacularisation, consiste bien en des effets graduels, approximatifs, locaux, mais aussi plus ou moins reproductibles, transposables, généralisables.

1. Je remercie Céline Schall et Marion Colas-Blaise pour la discussion qui a alimenté la formulation de ma problématique ici. [↑](#footnote-ref-1)
2. Je me permets de renvoyer à l’article en question, qui présente aussi une bibliographie et une série de problèmes et arguments que je ne pourrai pas exposer ici : Gian Maria Tore, « Pour une sémiologie générale du spectaculaire : définitions et questions », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, en ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3951> (consulté le 30/08/12). Pour me limiter à n’indiquer qu’une référence, essentielle pour la discussion qui suit : Goffman, Erving, *Frame Analysis. An Essay of the Organization of Experience*, London, Harper & Row, 1974 (tr. fr. *Les cadres de l’expérience*, Paris, Minuit, 1991). [↑](#footnote-ref-2)
3. J’emploie le terme de « remédiation » suivant la proposition, désormais bien connue dans les *media studies*, de Bolter & Grusin de s’attacher aux médias comme à des processus entassés (chaque média est une nouvelle médiation par rapport à une situation qui inclut déjà d’autres médias) et de compétition réciproque (chaque média essaie d’opérer d’une manière résolutive, de remédier à des situations vues comme étant problématiques) : Bolter, Jay D. et Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge-London, MIT Press, 1999. [↑](#footnote-ref-3)