

NOTES DE LECTURE

“Le Temps au cinéma”, *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, vol. 5, n° 1-2, automne 1994, 235 pages.

Se déployant tout à la fois sur les axes du temps et de l'espace, le film offre deux paramètres privilégiés pour toute réflexion soucieuse de mettre au (ou à) jour des enjeux essentiels du fonctionnement cinématographique.

Des travaux récents ont entrepris de réinterroger ces catégories fondamentales en en faisant l'objet central de leur investigation. A *L'Espace au cinéma* d'André Gardies (paru aux éditions Méridiens Klincksieck) répond en quelque sorte ici *Le Temps au cinéma* (publié par la revue “Cinémas”, sous l'égide de l'Université de Montréal). Mais alors que le premier ouvrage se donnait comme un ensemble unitaire inscrit dans la perspective sémio-narratologique, le second –préparé sous la responsabilité de Lucie Roy et fait de collaborations diverses– procède d'une démarche délibérément plurielle, liée en effet au type d'approche dominant du vecteur “revue”. Il propose de retrouver l'emprise et les empreintes du temps au cinéma à travers l'exploration de plusieurs champs de l'analyse et de la théorie: la référence pointue à des corpus filmiques y est sans cesse en dialectique avec des perspectives tour à tour historique, sémiologique, narratologique, phénoménologique ou cognitive.

Michèle Lagny s'attache à voir dans le cinéma une compétence particulière à rendre compte de cette “multitemporalité” par laquelle Braudel a imposé une nouvelle conception du temps historique. Il s'agit de trouver le mode narratif qui fasse la part des lenteurs de la longue durée, du récitatif des rythmes cycliques, ainsi que des soubresauts du temps court des crises. S'appuyant sur *Les Camisards* de René Allio, l'auteur y observe la manière dont le cinéma se révèle apte à produire ce récit polyphonique qui s'articule en profondeur dans une forme épique. A ce modèle qui vaut surtout pour les périodes médiévale et moderne, Michèle Lagny oppose, selon Rancière, l'histoire éclatée, en miettes, de la période contemporaine, qui appelle une nouvelle poétique du récit capable de rendre intelligible les écarts des temps sans prétendre faire la synthèse de leur hétérogénéité constitutive: à travers

Recherches en communication, n° 4, (1995).

sa narration hachurée, *Stavisky* de Resnais témoigne remarquablement de ces temporalités discontinues et chaotiques.

Partant d'un principe récurrent de la théorie du cinéma qui veut que la matérialité de ses images animées lui confère le statut d'un art du "présent", Silvestra Marinello en induit l'inaptitude du film à reproduire le passé; il ne pourrait que se contenter de suggérer des ressemblances entre ce passé qu'il entend raconter et le présent qu'il donne à voir. L'œuvre de Pasolini est à cet égard singulièrement significative (ainsi, "les visages et les gestes des acteurs qui jouent le rôle des soldats romains dans *L'Évangile selon saint Matthieu* sont les visages et les gestes des sous-prolétaires de la province italienne des années soixante"); ses films, jouant, par delà l'analogie, de la conscience "tragique" de la différence des temps, rompent avec la conception idéologique, développée par l'Occident, d'une temporalité linéaire et universelle.

Avec la préoccupation de se situer lui aussi dans l'optique braudélienne de la durée, tout en adoptant le ton d'un essayiste, Germain Lacasse voit dans le cinéma en tant que tel un cycle au sein de l'histoire de la représentation et de la narration, qui introduit la machine à images frénétiques, seule capable d'enregistrer le rythme de son époque et à propos de laquelle on peut formuler l'hypothèse qu'elle a pu contribuer à l'accélération du rythme du temps social.

C'est vers un au-delà du cinéma que l'article d'Edmond Couchot se projette, en s'intéressant plus spécifiquement à l'image et au temps numériques. Distinguant en aval le *temps du voir* et en amont le *temps du faire*, l'auteur analyse leurs statuts respectivement au cinéma (les instances y sont nettement séparées, le regardeur adhérant à un temps qui a déjà été), dans le direct télévisuel (une forte collusion y confond les deux temps en un même présent), et dans la gestion de l'image numérique (qui se distingue par son caractère dialogique ou interactif, mêlant intimement le temps du voir et le temps du faire, puisque "voir l'image, c'est aussi la faire"). Pour Couchot, le temps de l'image de synthèse est un temps *uchronique*, ne donnant ni à revivre un présent déjà vécu (la "représentation" du cinéma), ni à vivre un présent en train d'être vécu (la "sur-présentation" des émissions en direct), mais engendrant un temps ouvert à d'innombrables éventualités (la "simulation"): non plus un "ça-a-été" ou un "c'est", mais un "ça-peut-être".

En deçà du numérique, la réflexion de François Jost se focalise sur la confrontation du temps filmique et du temps du direct, là où le fonctionnement du premier rejoint précisément celui du second, à savoir dans l'isochronie du plan à l'événement. Pour autant, la narration cinématographique simultanée ne saurait être ramenée aux images du reportage en direct, le spectateur n'interprétant pas la durée de la même manière, selon qu'il la pense comme construite par une *intentionnalité* auctoriale qui lui assigne son "destin", ou comme prélevée sur le déroulement du *monde* par un dispositif machinique ne l'appelant qu'à un "avenir". En dépit de l'analogie de ces deux temporalités, il se produit entre elles une fissure sémiotique qui ne saurait être comblée.

La préoccupation cognitive à l'œuvre dans la précédente contribution devient la visée essentielle de l'article de Bernard Perron. Prenant appui sur les recherches relatives aux opérations de la mémoire (sensorielle/de travail/à long terme: sémantique et épisodique), l'auteur montre combien elle conditionne la perception du spectateur soumis à la tension imposée par le temps réel du visionnement. L'analyse du *Silence des agneaux* de Jonathan Demme permet à Perron de vérifier les mécanismes de la mémoire et les processus inférentiels que le film sollicite, de même que les deux modes de traitement d'information, distingués par les sciences cognitives, qui sont activés lors du visionnement: le *bottom-up* (ascendant, il est dirigé par les données sensorielles du film) et le *top-down* (descendant, il repose sur les schémas de connaissance du spectateur). A partir du "travail" spectatorial induit par le film, la présente étude éclaire vivement les procédures du récit hollywoodien que la "perversion narrative" du *Silence des agneaux* entend subvertir.

C'est à un niveau sémio-narratologique que s'inscrit la démarche de Nicole Everaert-Desmedt qui a pris pour objet un film essentiel sur le temps, *Les Ailes du désir* de Wim Wenders. Avec un recours convaincant aux catégories de Pierce (tiercéité, secondéité, priméité), elle accompagne le trajet de l'ange Damiel, partant de sa conscience synthétique, faisant l'expérience de la discontinuité du monde des humains, pour aboutir à l'exaltation sensorielle par laquelle il retrouve en définitive un intemporel, mais d'un autre ordre: vécu dans l'instant présent, une sorte d'"éternité au quotidien". Le parcours de la temporalité du récit selon ces trois catégories est formalisé en conclusion à travers le modèle du carré sémiotique de Greimas.

Une approche plurielle du temps au cinéma fait légitimement sa place à une recherche soucieuse de porter témoignage d'un cinéma qui se pose *contre* le temps. C'est ce à quoi s'emploie Sémir Badir en convoquant Marguerite Duras et son film *India Song*. L'image que celui-ci produit "se constelle de toutes les virtualités du temps, passé et présent, diégétique et cinématographique", temps hiératique et inversé, fuyant d'un lieu à l'autre et traçant en vérité un "parcours immobile, balisé par le travail de la mémoire", dans lequel l'auteur voit la manifestation exemplaire d'un *temps tragique*.

Duras scénariste assurant en quelque sorte la médiation, on enchaîne logiquement avec la contribution de Marie-Françoise Grange qui n'a pas manqué de faire appel au cinéaste du temps par excellence, Alain Resnais, à partir d'une séquence extraite de *Hiroshima, mon amour*. Analysant les liens subtils qui se tissent entre Hiroshima et Nevers et qui n'ont plus rien à voir avec l'usage traditionnel du flash-back, l'auteur y observe la mise en perspective réciproque du présent et du passé, chacun portant l'empreinte de l'autre et différant ainsi de soi, selon une relation qui évoque le modèle du "rapport différentiel" au sens de Derrida. Hiroshima, comme Nevers, n'est plus que "flottement de la trace qui travaille à l'effacement de tout événement" et qui prive la conscience du secours de tout repère temporel. Dans cette optique, l'espace ne serait plus que le "lieu où s'écrit le mouvement différentiel de la mémoire".

Lucie Roy, qui assure par ailleurs la présentation du numéro de la revue, propose une réflexion au développement souvent complexe sur “les horizons du temps” au cinéma. Partant d’une exploration du statut photographique du film dans le prolongement de Barthes, elle entend vérifier le degré d’“adhérence référentielle” du temps à l’image, en s’attachant à l’étude de la phénoménalité cinématographique dont elle tire une esquisse programmatique des horizons temporels, depuis l’écriture du film jusqu’à sa réception. Abordant ensuite “la question cognitive des tracés de la mémoire appelés par l’écriture filmique se faisant récit”, l’auteur, se référant à *Shoah* de Lanzmann, y voit du ressouvenir sans visée perceptive directe des événements infigurables du temps des camps d’extermination, le film enjoignant au spectateur de “participer par recouvrement” à son œuvre de remémoration. Sur la base d’une phénoménologie de l’intentionnalité filmique, la dernière partie de l’article met en exergue les deux temps qui s’entrelacent dans l’“appréhension” du spectateur, et qui sont, en termes husserliens, le temps *perçu* (la part visible) et le temps *senti* (la “nappe” sur laquelle repose et où retourne le temps perçu).

Cet ensemble thématique se conclut par une étude de Réda Bensmaïa relative au concept d’*automate spirituel* mis en œuvre par Gilles Deleuze dans *L’Image-Mouvement* et *L’Image-Temps*, ouvrages invoqués au demeurant par divers contributeurs de la présente publication. Faisant partie de la panoplie des “personnages conceptuels” qu’affectonne le philosophe, l’“automate spirituel” est aussi de ces concepts “inexacts et rigoureux” (à l’origine unique inassignable, mais à la pensée consistante) dont le paradoxe traverse l’œuvre de Deleuze. Transposé ou plutôt “transformé” au cinéma, le concept devient un véritable *opérateur d’analyse* qui doit permettre de “lever en nous” la nouvelle pensée du cinéma. L’hypothèse de travail de Bensmaïa est que Deleuze exploite la notion d’automate spirituel pour tenter de penser le rapport *temps-tout-ouvert* (le Temps ne cesse de changer de nature à chaque instant) et que, précisément, comme l’écrit Deleuze, “c’est le cinéma qui nous en rend la pensée la plus facile”, autorisant en quelque sorte à lui reconnaître une dimension “pédagogique”. Le “nouveau cinéma” tout particulièrement (celui d’un Pasolini ou d’un Godard) justifierait cet attribut, n’étant plus conçu en tant qu’appareil qui permet de *représenter* le monde, mais comme un “automate” –et c’est en cela qu’on peut le dire “spirituel”– qui, selon les termes de Deleuze, nous met sur la voie de “*connaître notre propre puissance de connaître*”.

Nous ne pouvons que conclure qu’il s’agit là, au total, d’une publication d’une grande richesse, dont on ne saurait rendre compte que très fragmentairement, et qui, à travers la dissémination des contributions inhérente à la formule, réussit à ordonner avec cohérence la distribution des points de vue. Chacun de ceux-ci, sous son angle et selon les intérêts diversifiés des lecteurs, est susceptible d’ouvrir un champ de réflexion fécond tant sur le plan de la théorie que sur celui de l’analyse.

Jacques POLET

Jan BAETENS, *L'éthique de la contrainte (Essai sur la poésie moderne)*, Leuven, Uitgeverij Peeters, 1995, 126 pages.

Le choix des auteurs retenus par Jan Baetens pour tenter de saisir l'essence (mais c'est un mot qu'il doit récuser !) de la poésie moderne est significatif : Mallarmé revisité par Lebensztein, Queneau, Perec, Roche. Tous adeptes du scriptible, et d'un scriptible fondé sur des contraintes textuelles sévères, qui seules permettent d'échapper au piège de l'illusion représentative ou de l'aliénation idéologique. Mais en se situant de manière aussi rigoureuse dans la lignée de Ricardou, on peut se demander dans quelle mesure ce critique ne veut pas remplacer l'acte de lecture et sa dimension interprétative par la pure manipulation de l'objet-livre. Si ce choix est d'ordre éthique, comme le dit le titre, ne devrait-il pas davantage prendre en compte l'expérience existentielle du créateur comme celle du lecteur, plutôt que de se cantonner dans un formalisme remis en cause par les théoriciens de la postmodernité ?

Cependant, les concepts de "métareprésentation" et de "lecturabilité" qui sont repris aux théories de la textique promue par Ricardou permettent de bien faire ressortir les aspects esthétiques de l'œuvre moderne et leur nécessaire perception par le lecteur. Mais ils semblent les seuls critères évaluatifs de l'acte de lecture, remplaçant ainsi l'idéologie de l'expression-représentation par une autre idéologie, accordant le primat aux dispositifs formels. Et l'on peut douter de la capacité du lecteur à décoder la complexité de semblables procédés hautement sophistiqués. Dès lors, l'hypothèse que le lisible pourrait être accepté comme modèle évaluatif ressort quelque peu de l'utopie, d'autant que cette conception de la littérature condamne chaque création à être un hapax, dont le décodage laborieux ne garantit pas la meilleure compréhension du prochain objet textuel qui se présentera aux yeux du lecteur.

En outre, l'éloge de la contrainte comme valeur apparaît parfois ambigu. Tantôt les contraintes formelles permettent d'échapper aux stéréotypes représentatives, et favorisent l'émergence de structures aléatoires originales ; tantôt, lorsque l'auteur veut échapper à des jeux symétriques trop formels et refuse de se laisser totalement enfermé dans une logique structurale, celui-ci est jugé comme timoré. A la fois, la contrainte est jugée productive, et semble le seul ferment de création, à la fois, elle apparaît comme utopique et intenable. Et ce qui apparaît terriblement lourd pour l'auteur l'est encore davantage pour le lecteur. Son seul rôle se réduit à devenir un chasseur d'énigmes, un déchiffreur d'entrecroisements textuels. Sa place dans la construction du sens est donc extrêmement réduite, d'autant qu'il possède rarement la maîtrise culturelle des auteurs virtuoses.

Jan Baetens se situe donc très clairement dans le propos énoncé par le titre de son ouvrage : la saisie d'un temps donné de la création littéraire, celui des avant-gardes et de la modernité. Et il appréhende ce courant avec les

outils forgés à la même époque. Ce qui est courageux au moment où les théories postmodernes et la mise en avant du pôle de la réception occupent le devant de la scène. Mais peut-être que la réinterrogation de ses auteurs de prédilection à la lumière de ce nouvel éclairage conceptuel pourrait donner des résultats plus contrastés ?

Marc LITS

Étienne BOURGEOIS et Jean NIZET, *Pression et légitimation*, Paris, P.U.F., coll. Sociologies, 1995, 224 pages.

Pression et légitimation, expliquent Bourgeois et Nizet, sont les deux modalités par lesquelles s'exerce le pouvoir, les deux voies par lesquelles un individu fait faire à un autre ce que cet autre n'aurait pas fait autrement. La pression s'appuie sur une menace : celle d'entraver l'autre dans la poursuite de ses objectifs. La légitimation, elle, consiste à convaincre l'autre que ce qu'on lui demande de faire correspond à des normes qu'il accepte ou à l'inciter à modifier ces normes propres. Le choix de l'une ou l'autre de ces modalités, comme le choix d'exercer ou non le pouvoir, suggèrent les auteurs, dépend des conditions de l'interaction entre les deux personnes: la pression pourra être utilisée quand un acteur détient l'autre sous sa dépendance; la légitimation sera de mise lorsque les objectifs des deux acteurs sont relativement similaires. C'est donc bien à une description abstraite des mécanismes de pouvoir, et non à une liste d'objets susceptibles de lui servir de ressources, qu'il est fait appel pour rendre compte des formes diverses qu'il peut prendre. On dépasse de la sorte les typologies qui caractérisent le pouvoir en termes de détention par un acteur de certains attributs (expertise, information, argent, position stratégique...), pour mettre en évidence la manière dont ces attributs sont engagés dans des stratégies structurant les interactions entre les protagonistes, soit comme moyen de pression (menacer de divulguer une information compromettante, par exemple), soit comme moyen de persuasion (utiliser une information pour faire changer quelqu'un d'avis sur le comportement à adopter).

La mise en évidence du rôle des conditions de l'interaction dans l'émergence de logiques de pouvoir et les modalités de leur exercice ne doit toutefois pas, précise-t-on, être comprise comme une réduction objectiviste, mécaniciste de la relation. En effet, le processus de prise de décision, s'il est toujours rationnel, repose aussi sur des représentations des situations, tant dans le chef de celui qui exerce le pouvoir que chez celui qui le subit; on reconnaît ici les caractéristiques de la rationalité limitée de March et Simon. Ainsi, l'acteur qui met en place ses stratégies de pouvoir le fait à partir d'un cadrage qu'il opère dans l'ensemble des informations disponibles, cadrage qui le conduit à sélectionner des informations jugées pertinentes et à en rejeter d'autres; c'est également ce cadrage qui l'amène à définir l'objectif qu'il

poursuit, non en termes d'optimisation, mais plutôt en posant un seuil de satisfaction convoité. D'autre part, chez l'acteur qui est visé par les stratégies de pouvoir, deux types de modifications des représentations peuvent survenir. Si ces stratégies sont de légitimation, leur convergence avec celles de la personne cherchant à exercer le pouvoir sera un enjeu de l'interaction (notamment à travers l'argumentation ou l'influence); ces modifications concernent tant la nature cognitive de ces représentations que leur nature évaluative – puisqu'il s'agit de faire glisser la personne d'une norme à l'autre. Si on se trouve dans un jeu de pressions, les représentations interviennent surtout dans la définition du coût de l'exercice du pouvoir : se référant à la notion de dissonance cognitive, les auteurs indiquent en effet que le fait de forcer un acteur à agir contre ses normes alimente sa résistance et hypothèque la perspective, indispensable sur le long terme, d'une participation du dominé à sa domination ; dans le cas de l'acteur cherchant à influencer l'autre, ce coût élevé de la pression n'est susceptible d'être encouru que s'il laisse entrevoir des bénéfices importants, et ce, quelle que soit la dépendance objective de l'autre acteur à son égard.

Ces préalables formels posés, les auteurs peuvent s'attacher à complexifier le modèle pour le rendre plus réaliste. Ainsi, il apparaît que la plupart des stratégies de pouvoir n'optent pas clairement pour l'une ou l'autre modalité de son exercice, mais plutôt les combinent; la légitimation de la pression, ou son masquage dans des stratégies de face (Goffman) et des techniques de compensation permettent d'éviter certains effets néfastes à long terme de l'utilisation de stratégies de pression. Ensuite, l'examen de cas concrets indique que ces stratégies «mixtes» sont elles-mêmes articulées, en série (division d'une stratégie en segments définis par des objectifs intermédiaires, notamment en termes de mobilisation de tiers acteurs) ou en parallèle (convergence de stratégies vers un objectif unique), par un acteur tout au long des processus de décision et de positionnement. Enfin, il apparaît que ces compositions de stratégies, opérées par chacun des acteurs de l'interaction, donnent lieu lorsqu'elles se rencontrent à un bouclage qui, lui aussi, peut prendre plusieurs formes; l'hypothèse développée est que la logique de cette rencontre est «spéculaire», notamment à travers les représentations qu'un acteur se fait des objectifs de l'autre en inférant à partir des stratégies qu'il met en place.

Poursuivant leur marche vers la complexité, les auteurs tentent ensuite de préciser comment ces stratégies s'inscrivent dans des processus décisionnels de plus grande ampleur. D'abord, l'influence des stratégies de pouvoir sur les différentes étapes de ces processus est étudiée. On montre ainsi que les ralentissements et les accélérations du rythme des décisions, ainsi que l'interprétation de leur statut, peuvent se comprendre comme le résultat des stratégies des acteurs. Ensuite, les auteurs montrent les effets inverses des processus décisionnels sur les stratégies des acteurs, notamment sur leur représentation de l'importance des enjeux, dont on a vu qu'elle intervient dans le choix du pouvoir et des stratégies pertinentes. Cette mise en avant des processus décisionnels ouvre la voie à une étude plus large des contextes organisationnels dans lesquels, le plus souvent, ils se produisent. Partant de

la typologie des organisations de Mintzberg, les auteurs se demandent comment chaque configuration favorise telle ou telle stratégie de pouvoir, en termes de pression ou de légitimation. Leur raisonnement les conduit progressivement à suggérer que les stratégies de pression, parce qu'elles engendrent des coûts élevés à terme et ne permettent guère d'obtenir la loyauté des personnes auxquelles elles s'adressent, seront moins utilisées que les stratégies de légitimation –notamment en termes d'idéologie d'entreprise. Cependant, lorsqu'une organisation se trouve en situation de changement de structure (changement II au sens de Watzlawick), le recours à des pressions légitimées ou non peut avoir lieu.

Le livre se clôture sur une tentative d'élargissement aux contextes macro-sociétaux à partir d'une théorie des valeurs inspirée de Bell. C'est en effet une prise en compte de la prééminence de certaines valeurs modernes sur d'autres qui permet de comprendre la légitimité de la légitimation par rapport à l'exercice de la pression et de la force. La société fournirait ainsi un «fonds» de valeurs qui serviraient de référents aux acteurs engagés dans leurs interactions concrètes. La montée des valeurs individualistes, dès lors, implique un accroissement des stratégies de légitimations –on rejoint de la sorte l'idée d'une société aux régulations procédurales, ancrées dans une rationalité communicationnelle, telle que l'entrevoit Habermas.

L'essentiel des critiques que nous formulerions à l'égard de cet ouvrage concerne son inscription dans un paradigme interactionniste fondé sur l'idée de choix rationnel –même si, comme le précisent les auteurs, cette rationalité est limitée par les cadrages et les représentations des acteurs. Le type d'exemples utilisés est, à cet égard révélateur : pour l'essentiel, les situations mentionnées concernent des acteurs en institution, des individus maîtres de leurs comportements et au fait de leurs objectifs. Des individus qui ne se posent pas de questions identitaires, qui n'ont pas d'états d'âme, qui ne se laissent pas gouverner par leurs affects ni par leurs habitudes. Certes, cette manière de voir les choses n'est pas sans rapport avec ce qui se passe dans les interactions réelles. Pourtant, on ne peut pas s'empêcher de penser, en lisant les aventures de A et de B (deux personnages célèbres dans toute la littérature du *rational choice*), qu'on n'aurait guère envie de les côtoyer dans la vie quotidienne. A moins qu'on ne devine, en lisant les deux études de cas réels qui terminent l'ouvrage, que la froideur des personnages est avant tout une question de mise en scène, par les auteurs, de situations réelles. De fait, on peut se demander si le plus intéressant, dans ces exemples, n'est pas la manière dont ils sont racontés...

Ce souci de rendre compte du pouvoir en termes de choix rationnels peut d'ailleurs, nous semble-t-il, générer quelque malentendu. Comme le remarquent les auteurs (p. 20), la définition du pouvoir par Dahl correspond plutôt, dans le sens commun, à la notion d'influence. Pourquoi, dès lors, ne pas l'appeler «influence» ? Et surtout, comment rendre compte, dans le langage analytique, de la spécificité de ce qui, dans le sens commun, est appelé «pouvoir» ? On pourrait à cet égard formuler l'hypothèse que ce qui se perd dans le glissement du «pouvoir» vers l'«influence», c'est précisément l'idée d'une habitude, d'une institutionnalisation, d'une stabilisation de la

relation d'influence qui la prémunirait contre la critique et le renversement des rapports de force. Autrement dit : ce processus même que les théoriciens du choix rationnel tentent de résorber dans des dynamiques de comportements individuels.

Une autre question qu'on peut se poser est celle de l'articulation entre pression et légitimation. Pour les auteurs, ces deux stratégies se combinent le plus souvent; cela indique qu'elles sont substantiellement différentes l'une de l'autre. Or, cette évidence s'estompe à mesure qu'on remonte les voies de la légitimation. En définitive, on peut se demander si toute légitimation ne s'achève pas dans quelque *négation du choix*, c'est-à-dire dans le critère d'efficacité. La fréquence de l'argument de la contradiction performative en philosophie en atteste: lorsqu'il entre dans un jeu de légitimation, l'acteur en arrive tôt ou tard à affirmer que toute norme contraire à la sienne serait auto-destructrice, et donc ne serait pas une norme. Si tel est le cas, la différence entre légitimation et pression disparaît: dans les deux situations, c'est le confinement d'une personne dans une situation de non-choix qui la pousse à se rallier aux positions d'une autre.

Une quatrième question, plus générale, concerne la possibilité de construire un discours macrosociologique à partir d'interactions. La complexité du social est telle, nous semble-t-il, que ce passage n'est pas possible. Tout au plus des récurrences explicatives, et non prédictives, peuvent être mises en évidence, comme le montrent les théories du chaos. Les auteurs, au demeurant, acceptent le caractère limité de leur théorie. Pour eux, seules certaines dimensions des phénomènes de pouvoir sont expliquées valablement par leur modèle, à l'exclusion d'autres. Ce faisant, ils précisent le statut, l'ambition de leur ouvrage: non pas épuiser la réalité, mais thématiquer, clarifier un certain nombre de processus, de points de vue sur celle-ci. Ainsi lue, la démonstration de Bourgeois et Nizet ne manque pas d'intérêt. Elle constitue, entre autres, une intéressante contribution à une théorie *constructiviste* du pouvoir, dépassant sans nul doute les approches objectivistes fondées sur l'idée d'un acteur parfaitement informé qui ne ferait qu'adopter les stratégies rendues «fatales» par le contexte de l'interaction. L'introduction des représentations, de ce point de vue, est d'une importance considérable dans la théorie du choix rationnel. On notera aussi d'intéressantes considérations sur la distance de l'acteur par rapport à ses représentations, qui peuvent enrichir une théorie de la réflexivité, ou un raisonnement subtil sur les contraintes qui s'imposent aux acteurs pour fermer le champ des stratégies «panachables». A l'actif également, on se félicitera de la limpidité de l'exposé, qui constitue un excellent support pédagogique tant dans le cadre de cours que dans une perspective d'auto-apprentissage.

Emmanuel BELIN

Jacques BRES, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, coll. Champs linguistiques, 1994, 201 pages.

“Peut-être n’en est-on, ces dernières décennies, venu à un tel souci critique du récit –s’appliquant à lui appliquer, avec obstination, parfois acuité, jusqu’à saturation, les multiples ressources des multiples appareillages issus des «sciences humaines»– que parce que, historiquement révolu, le récit serait mort”. C’est dans l’opposition à cette assertion de Ducros que s’inscrivent les travaux de Jacques Bres. En proposant tout d’abord le parcours critique des théories fondatrices, *La Narrativité* entend démontrer la rigueur et la qualité des travaux en narratologie.

Mais il entend également les dépasser. Critiquant la sémiotique narrative au travers de Greimas, Bres lui fait le traditionnel reproche de l’achronie. Il lui reconnaît la mise au jour des possibles narratifs par la réduction de la narration à un “effet-sens”. Mais en neutralisant le temps au profit de structures profondes, ne manque-t-on pas, remarque Bres, la nature constitutive du récit qu’est la transformation ?

L’approche herméneutique de Paul Ricœur qui, précisément, rencontre cette critique fondamentale, est à son tour reprise par Bres. Il s’associe à son hypothèse selon laquelle “le contraire de la chronologie n’est pas pas l’achronie mais la *temporalité* ; l’instant présent n’est pas une coupe sans épaisseur : il est intention, protention et rétention pour le sujet... Le récit résout poétiquement l’aporétique philosophique du temps, notamment en proposant au sujet une identité narrative”. Bres reproche pourtant à Ricœur d’accorder un poids excessif au récit littéraire, au détriment du récit ordinaire. Il ébauche également la critique bien connue —et à notre sens assez injuste— qui consiste à rapprocher les positions philosophico-religieuses de Ricœur de la manière dont il constate la fragilité de l’identité narrative : “Nous verrons, au contraire, dans ces limites, non la trace de l’humaine condition d’exilé du royaume de Dieu (l’éternité) mais la preuve tangible de ce que l’homme est producteur de sens et d’identité”. Il nous semble pourtant que Ricœur s’est suffisamment défendu de cette contamination pour en subir encore aujourd’hui le procès.

Mais le grand intérêt du travail critique de Jacques Bres est sans doute d’avoir choisi de placer, à la fin de ce parcours, la narrativité dans l’interaction verbale. Il reconnaît à la sociolinguistique, en la personne de Labov, le mérite d’avoir ouvert de larges voies à une prise en compte de l’interaction narrative. Labov introduit l’évaluation du narrataire (qu’il construit à partir de l’étude du récit oral) dans les critères de définition du récit. Ce faisant, note Bres, “il est un des premiers qui est venu troubler le cercle immanentiste des études narratives : le récit est traversé de part en part par la relation –et la tension– interactive”.

Cette mise en perspective ouvre bien évidemment de nombreuses voies à l'analyse du récit dans une approche incluant à la fois les acquis sémiotiques, linguistiques et sociologiques.

C'est d'ailleurs à une tentative de dépassement des trois approches qu'il critique, que Bres consacre la fin de son ouvrage. Son ambition est de développer une analyse de la production du récit, fondée en linguistique. Il se réfère ainsi à la praxématique qui "dans le cadre de sa théorisation des rapports langage/réel avance le concept de spectacularisation, entendu comme ensemble des opérations linguistiques par lesquelles le réel est représenté". Ayant reconnu, à la suite de Labov, que la production des récits est déterminée par des facteurs pragmatiques, selon des raisons culturelles et situationnelles, Bres estime que le récit ne commence qu'avec la *complication* qui introduit une rupture dans le déroulement normal des faits. C'est dans cet écart, dit-il, que le sujet construit son identité. D'un point de vue praxématique "les productions de sens opérées par l'agir tendent à s'impliciter sous des praxèmes nominaux qui les condensent en représentations d'objet... Le récit permet de dénouer les programmes de sens condensés en être, de les remettre dans la tension du faire où ils ont été produits".

La thèse défendue par Bres se fonde sur l'*ascendance* du temps du récit. Il emprunte pour cela à Guillaume le concept de *temps opératif*, qui permet de concevoir le langage comme ouvrant sur une révolution temporelle. S'émancipant du modèle naturel du temps descendant (du futur vers le passé) qui figure le temps, l'acte énonciatif introduit au temps racontant, le temps ascendant (du passé vers le futur) qui emporte et introduit l'altérité.

Cette thèse permet à Bres d'évoquer la question de la mort du récit sous un angle nouveau : "tout ce qui se noue peut se figer. Cela même qui construit l'identité surgit comme une menace : celle de la fixation, de l'arrêt de l'histoire. Le récit n'est production d'identité que pour autant qu'il est révisable. S'il devient histoire officielle, il court le risque de geler l'identité qu'il a produite".

On pourrait, bien entendu, gloser longuement sur la valeur novatrice, ou non, de ces travaux au regard du caractère englobant des analyses de Ricœur. Mais l'enjeu se situe sans doute ailleurs, pour Jacques Bres, dont le souci est davantage de dégager le récit d'une gangue herméneutique. Mais malgré une écriture parfois quelque peu chaotique, on retiendra avant tout de ce brillant parcours proposé par Jacques Bres, la volonté et la capacité d'ouvrir de nouveaux horizons narratologiques.

Benoît GREVISSE

Anne-Marie CHRISTIN, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. Idées et recherches, 1995, 250 pages.

Dans *L'image écrite*, Anne-Marie Christin fait non seulement le point sur quelques vingt ans de recherches sur l'écriture (au sens matériel et non pas littéraire ou stylistique du terme). Elle y formule et défend aussi de manière brillante une conception nouvelles d'un médium qu'elle juge encore largement inconnu, voire radicalement méconnu par les spécialistes de la sémiotique. Ce livre est donc à la fois une *somme* et une véritable *révolution copernicienne*.

La nouveauté de l'approche est doublement annoncée par le titre et le sous-titre du volume, qui ont l'un et l'autre valeur de manifeste ou de programme.

Par la formule "l'image écrite", Anne-Marie Christin résume la clé de voûte de son ouvrage. D'abord elle avance en effet que l'écriture, loin d'être un système dérivé du langage et conçu essentiellement pour la notation de la chaîne parlée, doit être située à l'intersection du langage (qui règle les échanges au sein d'un groupe social) et de l'image (qui permet au groupe d'accéder à un univers où sa parole se voit dépassée de toutes parts). Elle précise ensuite que dans cette rencontre le rôle décisif est joué par l'image plutôt que par le langage.

Par la formule "la déraison graphique", Anne-Marie Christin condense les causes fondamentales du refus de cette conception par la plupart des spécialistes. L'espace visuel de l'écriture est en effet un système "privé" de la rationalité que connaît la version occidentale de l'écriture, l'alphabet. Pour cette raison, il doit inévitablement se trouver déprécié par une civilisation appuyée sur les valeurs que l'alphabet contribue à façonner. Car tout sépare la culture alphabétique et la pensée de l'écriture comme l'entend Anne-Marie Christin: la perspective occidentale met l'accent sur le *sujet pensant* et non pas sur le *sujet voyant*; en même temps elle fait fond sur une pensée du *signe* et du *langage*, bref sur une pensée de la *communication*, et non pas sur l'*interprétation* d'un système complexe de relations et d'*interdépendances matérielles sur un support donné*, qu'il s'agisse du ciel étoilé, d'une carapace de tortue ou d'un mur recouvert d'hiéroglyphes.

Le sous-titre est révélateur aussi dans la mesure où l'allusion à Jack Goody (dont le livre important et influent sur l'écriture s'appelle justement... *La raison graphique*) signale fort bien le caractère polémique de l'étude d'Anne-Marie Christin. Dans sa relecture des ouvrages "classiques" que l'Occident a produits sur l'écriture, elle décèle l'influence clandestine de la pensée de l'alphabet, du sujet, du signe, de la communication, soit de l'échange entre locuteurs d'unités de sens plus ou moins fixes représentés par des moyens langagiers que régit un code stable et assimilable. Si ce reproche est facile à faire dans le cas de tous ceux qui réduisent toute l'écriture non alphabétique à un ancêtre primitif et magique de l'alphabet, un des grands

mérites de *L'image écrite* est de retracer la persistance de pareils préjugés au cœur même des travaux qui passent pour avoir libéré l'étude de l'écriture de l'emprise millénaire de l'oral: *Pour une théorie de l'écriture* d'I.J. Gelb, *Le geste et la parole* d'A. Leroi-Gourhan, *Discours figure* de J-Fr. Lyotard, *De la grammatologie* de J. Derrida ou encore *La raison graphique* de J. Goody. Les analyses d'Anne-Marie Christin démontrent de façon très limpide que chez tous ces auteurs le plaidoyer pour l'écriture comme système proprement visuel ne se détache pas proprement d'une vision encore très rationaliste et occidentale du langage et de la communication. Quelle que soit la violence de leurs critiques d'une approche logo- et phonocentriste du langage comme expression d'un sens préconçu par le sujet parlant, les auteurs précités échouent à faire *basculer* l'écriture du côté de l'image. Pour faire advenir cette mutation, il faut selon Anne-Marie Christin littéralement changer d'optique.

S'il est vrai que l'écriture en général ne peut être comprise qu'en rapport avec l'image, il n'est pas suffisant non plus –et c'est ici sans doute que se situe l'apport décisif d'Anne-Marie Christin– de considérer les signes de l'écrit comme des images ou des représentations visuelles. Encore et surtout convient-il de modifier notre conception de l'image même qui reste, elle aussi, très marquée par notre pensée du signe et du sujet. L'image est considérée en Occident comme faisant partie d'un système de communication où un sens se transmet, plus ou moins vite, plus ou moins bien, plus ou moins clairement, au moyen de *figures* et de représentations. En fait, de même qu'il importe d'éloigner l'écriture du seul alphabet, il est indispensable d'éloigner l'image de la communication rationnelle et de la représentation, qui sont autant de systèmes de pensée organisés autour du sujet et du signe, et d'essayer de concevoir l'image dans le cadre d'une *pensée de l'écran*, qui est un système de pensée proche de la divination. Dans cette pensée de l'écran, l'essentiel ne réside plus du côté de la *figure* ou de la représentation, mais du côté du *support*, lequel fait émerger un certain nombre de relations inexistantes sans lui; l'essentiel doit se concevoir en termes d'*agencement* et d'interprétation, et non pas en termes de *syntaxe* et de signification; l'essentiel, enfin, concerne moins le *sens* donné aux figures par le locuteur que la *participation* d'un lecteur, par voie d'imaginaire, à un ensemble plus vaste. Il n'est donc plus question, dans ce cadre, de faire correspondre tel sens à telle figure et de transmettre tel sens d'un sujet à l'autre; ce qui compte, c'est de saisir qu'un espace, un support, un écran, peut faire voir une multitude d'éléments organisés les uns par rapport aux autres de manière à surgir comme un appel à l'imagination, à la divination, à la production d'un sens qui n'est ni préexistant ni placé sous le contrôle de quelque sujet que ce soit.

Cette idée très radicale de l'écriture ne peut évidemment être découverte tant que l'on raisonne à partir du langage et du système alphabétique: par rapport à eux, l'écriture comme système visuel ne peut que choquer, tellement cette écriture semble une mutilation de ce que nous entendons habituellement par langage et communication. Afin de comprendre ce que peut être l'écriture comme langage visuel, il faut prendre au sérieux les systèmes

non alphabétiques, s'efforcer de les comprendre de l'intérieur et d'entrevoir, non sans se faire violence, que c'est en réalité l'alphabet qui est un appauvrissement de la formidable liberté autorisée par l'écriture visuelle.

Ce regard du dehors, Anne-Marie Christin l'accomplit dans ce livre à travers une série de réflexions très fines sur les trois civilisations qui ont mis au point des écritures visuelles: la Mésopotamie, l'Égypte, la Chine. S'agissant des hiéroglyphes, par exemple, elle dénonce non seulement l'idée que les trois variantes connues refléteraient une évolution téléologique du pictogramme pur vers un système déjà pleinement alphabétique, elle arrive surtout à faire comprendre que l'imbrication et la coexistence intrigantes de plusieurs codes sont encore bien plus radicales qu'on ne l'a toujours pensé. Dans l'écriture égyptienne, en effet, il n'y a pas plusieurs types de signes qui s'articulent et alternent de manière plus ou moins lisible (tel serait le point de vue occidental), mais bien plutôt plusieurs possibilités d'interpréter chacun des éléments en fonction du contexte (un même signe "x" peut donc, par exemple, fonctionner comme pictogramme dans un premier contexte et comme stricte représentation sonore dans un second contexte, selon le sens que veut bien lui donner le lecteur-devin). Aux yeux d'Anne-Marie Christin, cette liberté incroyable de l'écriture visuelle n'est donc pas quelque chose de stérile, qui menace, empêche ou interdit la communication entre sujets parlants; elle est au contraire quelque chose de très enrichissant, qui permet au lecteur de participer à l'ordre du cosmos, l'espace scriptural étant pris dans ce livre comme un équivalent possible de l'univers.

La rupture avec l'Occident est-elle absolue? Dans la seconde partie du livre, l'auteur suggère que le clivage avec nos pratiques artistiques et sémiotiques tend depuis plus d'un siècle à se faire moins radical. La littérature redécouvre l'image et le support (par exemple dans le livre romantique), la ligne redevient constellation (par exemple chez le Mallarmé du *Coup de dés*), les sujets créateurs acceptent plus facilement de produire en collaboration et partant de faire le sacrifice de leur propre individualité (par exemple à l'époque surréaliste), plus généralement enfin on constate que la civilisation dite de l'image réveille les potentialités graphiques de l'écriture même alphabétique. Encore faut-il, bien sûr, que dans toutes ces évolutions à la fois éparées et omniprésentes on assiste réellement –comme dans la civilisation japonaise qu'Anne-Marie Christin présente comme modèle systématique– au dépassement de la triade figure/sens/sujet. A lire et interpréter certains phénomènes et certaines pratiques dans cette perspective, on pourra alors comment la pensée de l'écran recommence peut-être à dégager de nouvelles formes d'écriture visuelle *ici et maintenant*, au cœur même de la culture de l'alphabet qui est toujours le nôtre.

S'il renouvelle de fond en comble le débat sur l'écriture, *L'image écrite* devrait être aussi un livre qui suscite de très nombreux débats, théoriques et autres. Très pratiquement, ainsi, les littéraires devraient s'interroger sur les choix esthétiques d'Anne-Marie Christin (la mise en exergue du *Coup de dés* ne pose pas problème, mais que penser des éloges adressés à Paul Eluard?). Les sémioticiens de l'image pourraient examiner, notamment, si les remarques fascinantes sur la calligraphie japonaise aident à relire les *mangas*,

qui nous paraissent si pauvres et futiles. Les anthropologues auraient intérêt à scruter attentivement l'image –idéalisée?– du Japon imposée par ce livre (on prétend par exemple, pour filer la remarque précédente, que le public trouve la bande dessinée européenne peu lisible parce que trop complexe). Les qualités immenses de *L'image écrite* permettent en tous cas de formuler l'espoir que les thèses révolutionnaires de l'auteur se verront reprises et, pourquoi pas, remaniées dans plus d'une discipline.

Jan BAETENS

Boris LIBOIS, *Éthique de l'information. Essai sur la déontologie journalistique*, Préface de J.M. Ferry, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1994.

L'ouvrage de Boris Libois, chercheur attaché au Centre de Philosophie du Droit de l'Université Libre de Bruxelles et vice-président du Conseil supérieur de l'audiovisuel en Belgique, est un ouvrage qui allie de manière élégante et rigoureuse une solide réflexion philosophique, une riche information dans le domaine des médias et une claire conscience de ce que devrait être une juste régulation des médias.

L'auteur part de l'idée que l'éthique des médias ne peut se réduire à une "déontologie des journalistes", "peu importe la réalité de la bonne foi des journalistes" (p. 23). La déontologie risque de ne pas dépasser le stade stérile du vœu pieux, et surtout de donner lieu à une appropriation corporatiste, tout en étant incapable par ailleurs de contrer les impératifs économiques et les intérêts de l'entreprise de presse.

Fonder une éthique de l'information signifie formuler des principes généraux qui orientent, et donc limitent, la liberté des organes d'information. Or, de ce point de vue, il faut lutter contre un préjugé profondément inscrit dans notre mentalité libérale, selon lequel ce qui doit déterminer l'éthique de l'information, c'est le principe fondamental de la liberté d'expression. C'est en interrogeant ce préjugé que l'on sera amené à remettre en question le *statut* même des médias et des journalistes dans nos sociétés. Pour cela, l'auteur propose d'opérer au préalable une stricte distinction entre la "liberté d'expression" et la "liberté de la presse". Il montre que la plupart des théories libérales et libertariennes confondent ces deux types de libertés. Or la presse a une responsabilité sociale. Il faut donc une théorie qui permette de comprendre la fonction publique des médias.

Le chapitre III se penche sur la "spécificité de la liberté d'expression". L'auteur défend la thèse de la priorité de la liberté d'expression sur la "liberté de la presse". La liberté d'expression est un droit individuel dont le fondement doit être recherché dans la tradition des droits naturels. C'est ce qui implique que "des limites –la protection de la vie privée et de certaines dimensions publiques de la personnalité– doivent être posées à la

satisfaction du «droit à l'information du public» et à la recherche de la vérité, auxquelles les droits individuels ne peuvent être simplement *subordonnés*.” (p. 115).

Mais la presse ne doit pas être considérée comme un individu dont il faudrait protéger les droits sacrés. Elle doit être reconnue comme une instance ayant une dimension “politique”. Il faut en effet souligner la fonction publique de la presse et considérer que c'est cette fonction qui régit les limites de la liberté d'expression. “Notre hypothèse de travail peut se formuler ainsi: seule la dimension *politique* de la liberté d'expression jouirait d'un statut particulier au sein des autres droits et libertés. De plus, la liberté de la presse devrait être comprise non pas en tant que droit individuel mais *en tant que fonction publique*, en étroite articulation avec cette reconnaissance spécifique de la liberté d'expression.” (p. 39).

Réfléchir sur les médias d'informations comme institutions ayant une fonction publique implique une analyse de leurs transformations dans les sociétés contemporaines. Libois analyse ces transformations comme “le glissement d'un statut d'«institutions identificatrices» vers le statut d'«institutions de service» (...) qu'illustre, par exemple, la mutation des médias d'organes d'*opinion* en supports d'*information*.” (p. 60). Cette transformation est certes ambiguë. Les médias pourraient se réduire à de banales entreprises commerciales, des prestataires de services. On perdrait alors leur dimension proprement politique. D'autre part –et il s'agit ici d'une thèse centrale de l'ouvrage– si on ne tient pas compte de ce passage de médias d'*opinion* à médias d'*information*, leur instrumentalisation-institutionnalisation ne sera pas envisagée “de manière *procédurale* afin de promouvoir la participation politique des individus et l'autodéfinition collective de la société”, mais on continuera à assigner aux médias “une fin *substantielle* (...) dans une tentative d'en (re)faire des institutions identificatrices.” (p. 60).

On voit donc que l'éthique des médias s'adosse puissamment à une conception politique dont les principes sont le libéralisme (politique), la souveraineté démocratique et le pluralisme. C'est en raison du respect du pluralisme que l'on peut admettre –une ingérence dans les contenus diffusés par le *médias*– *jamais* dans ceux de la liberté d'expression individuelle non *médiée*” (p. 117), mais une ingérence *exclusivement* procédurale, c'est-à-dire “en visant les *critères* de sélection et de traitement de l'information et les processus” (p. 117), et jamais de façon substantielle, en imposant –ou en prohibant– une opinion, une idéologie ou des valeurs déterminées.

A partir de ces orientations politiques générales, *Éthique de l'information* offre une riche palette de réflexions sur les justifications de la liberté d'expressions et sur la légitimité (ou plutôt les légitimités plurielles) de la régulation publique des médias. Cet ouvrage s'inscrit dans le renouveau de la philosophie politique aujourd'hui, principalement dans son courant kantien, fortement inspiré de John Rawls et de sa théorie de la justice. C'est en effet ce courant qui permet le mieux de repenser une “éthique” appliquée aux relations sociales. Signalons aussi l'excellente préface de J.-M. Ferry

faisant appel à l'idée d'une "liberté de communication" comme cadre conceptuel général au sein duquel est pensable l'éthique de l'information.

André BERTEN

Maryse SOUCHARD et Stéphane WARNICH, *La communication politique locale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 1995, 128 pages.

L'intérêt principal de ce volume de la collection "Que sais-je?" est qu'il se démarque nettement des grands éléments emblématiques de la communication politique locale habituellement présentés et analysés dans les manuels consacrés à ce sujet, tels que la figure de l'élu local (le maire, le bourgmestre...), les signes fédérants (logotypes, symboles graphiques...) ou encore les campagnes de promotion. Rien de tout cela ici. Car moins que la visibilité médiatique ou promotionnelle de la ville, de la commune, ou du département, c'est la lisibilité de l'action politique qui intéresse les auteurs, à savoir plus précisément le code permettant à tous ceux qui fréquentent la collectivité territoriale considérée, élus, habitants, membres des services administratifs, usagers et visiteurs de passage, d'y "lire" les projets politiques que les élus ont voulu y inscrire. En cela, l'ouvrage de Maryse Souchart et Stéphane Warnich entend réaliser une sémiologie et une lecture politique de la communication politique finalisée par rapport aux actions politiques menées aux échelons locaux. C'est cette alternative au modèle de la visibilité médiatique qui en fait tout à la fois son originalité, son actualité et sa force de réflexion.

Ainsi, les éléments qu'il analyse relèvent davantage de la conception politique des services publics, de l'établissement du budget municipal ou encore de la politique urbanistique et architecturale, pour prendre quelques éléments privilégiés par les auteurs, que de la communication elle-même, qui serait considérée comme une donnée indépendante de l'action ou du projet politique. Leur structuration, leur présentation et leur fonctionnement relèvent, nous disent en quelque sorte les auteurs, d'un esprit de communication qui régule l'action politique tout autant que celle-ci régule la communication. Ainsi, la communication politique locale se présente dès lors, selon eux, comme "une façon de penser la politique et de la mettre en action" (p. 81). "Communiquer localement, c'est agir dans l'espace de la représentation et du symbolique" (p. 14). La communication et l'action politiques sont dès lors indissociablement liées.

Par rapport aux nombreux traités techniques, la perspective des auteurs est donc tout à la fois nouvelle et éclairante sur les enjeux politiques, économiques et communicationnels de la communication politique. Tout en la rendant centrale, elle relativise la place accordée à ce qu'on appelle généralement la communication, en montrant par exemple que "la politique

d'urbanisme est (...), beaucoup plus efficace que la meilleure des publications parce que l'organisation de l'espace structure les modes de vie et les pratiques collectives, en renforçant l'attachement au local, c'est-à-dire à la proximité" (p. 59).

Il apparaît ainsi que les auteurs privilégient avant tout une réflexion et une action basées sur les objectifs. Ainsi définie, la communication politique locale ne peut qu'être totalement spécifique à l'espace qu'elle instaure, vu notamment ses grandes missions, ses lieux d'expression propres et la sanction par les électeurs qui caractérisent son domaine. Toutefois, il ne serait pas vain de suivre un même raisonnement dans d'autres contextes que ceux examinés par les auteurs, comme celui de la communication politique nationale ou celui de la communication des organisations en prenant en considération les aspects les plus liés à leurs objectifs et à leur signification, tels que les composantes financières, identitaires (les métiers) et relationnelles (services rendus aux utilisateurs, par exemple, présence d'ombudsman). Ainsi par exemple, la communication d'une université pourrait être inspirée selon de semblables principes.

Certes, selon cette approche, les dirigeants ont la gouverne entière du jeu, tout en étant assistés par des équipes plus ou moins larges de communicateurs, et la lisibilité des signes s'effectue par rapport à leurs projets. Il s'agit moins de fournir une lecture de type anthropologique des cultures locales, incorporant les traces politiques, que de proposer "une analyse des signes émis par les actions des équipes dirigeant les collectivités" (p. 60), dans laquelle l'analyse du contexte, l'établissement d'une programmation et la définition des objectifs occupent une place centrale. Les publics visés sont considérés comme des cibles et les significations données aux actes et aux symboles utilisés sont construites à partir d'induction de sens commun, par création d'un code univoque qui se veut compréhensible par tous. L'ouvrage présente ainsi une perspective pragmatique indiquant les voies à suivre pour obtenir une efficacité symbolique importante des actions menées.

Les auteurs montrent que, dans cette démarche, "la capacité des élus à cerner les enjeux, à les faire comprendre, à les concrétiser dans l'action, à faire des choix sont plus importants qu'une politique de communication, aussi bien menée soit-elle" (p. 38). S'agirait-il dès lors, comme dans la communication stratégique des organisations à laquelle elle donne à penser, bien que les auteurs semblent prendre leur distance vis-à-vis de celle-ci, de "manager" la communication politique locale et l'ensemble des "messages" de la collectivité territoriale, en prêtant une attention particulière aux connotations liées aux signes émis dans l'espace qu'elle institue? L'intérêt porté par les auteurs à l'exercice de la démocratie locale et leur absence de prise en compte des projets de l'opposition politique ou sociale semble fournir une réponse sans équivoque à cette question.

Axel GRYSPEERDT