

NOTES DE LECTURE

Paul BLETON, *Western, France*, Paris, Éditions Encre/Les Belles Lettres, 2002, 320 pages.

Ce livre, écrit avec autant d'amour et de passion que de rigueur et d'érudition, propose une analyse "systémique" du western, genre méprisé par excellence de l'institution littéraire (laquelle va même jusqu'à l'ignorer complètement, un peu comme l'institution photographique continue à refouler jusqu'à l'existence du roman-photo, surtout de bas étage). Cette mise à distance se comprend, en tout cas du point de vue de l'institution littéraire, mais ne peut guère se justifier si, comme le fait Paul Bleton, on s'efforce de penser le western à l'intérieur d'un cadre culturel et théorique différent, celui de la "culture médiatique". Son étude doit donc se lire à au moins deux niveaux : d'une part, elle se veut une poétique historique du genre ; d'autre part, elle tire profit de l'analyse du western pour introduire une nouvelle approche des phénomènes paralittéraires, moins inspirée des stéréotypes des études de la *Trivialliteratur* que des *cultural studies* à l'anglo-saxonne, où l'attention du chercheur se déplace de la *forme* aux *forces* qui la structurent. Dans ce qu'il faut considérer comme un changement de paradigme, le western occupe du reste une place nettement plus centrale qu'on ne pourrait le croire : récit de la conquête de l'Ouest, récit déterritorialisant du recul de la frontière, récit de la violence fondatrice, le western en tant que thème et genre symbolise à merveille l'action même des industries culturelles américaines, elles aussi à la recherche de nouveaux marchés auxquels imposer une loi nouvelle, celle de la "superculture" américaine, à la fois envahissante et capable d'absorber bien des éléments locaux dans son *melting-pot* universel.

Même dans les analyses "systémiques", qu'elles se réclament de la *théorie des champs* de Bourdieu ou du *polysystème* dérivé des études théoriques de la traduction et des échanges interculturels, la paralittérature reste fortement tributaire d'un type d'analyse dichotomique, qui sépare un "centre" (lieu unique de la culture légitime) et une ou plusieurs "périphéries" (franges éclatées des cultures moyennes ou illégitimes). Quand bien même

l'appréciation critique des périphéries a pas mal changé au cours des dernières décennies (la publication de livres tels que *La production de l'intérêt romanesque* de Charles Grivel ou *Introduction à la paralittérature* de Daniel Couégnas a joué ici un rôle catalyseur de première importance), la paralittérature continue à être définie exclusivement par ses rapports, certes heureusement conflictuels et hautement dynamiques mais toujours bipolaires, avec la littérature même. Pour Paul Bleton, une telle approche n'est plus tenable aujourd'hui, pour la bonne et simple raison que dans la culture contemporaine, l'espace du roman western (et des genres paralittéraires en général) n'est plus la littérature mais la culture médiatique, c'est-à-dire une culture portée par les massmédias et les industries culturelles, qui dissout radicalement les frontières entre genres et médias et qui échappe complètement aux modèles de diffusion entre centre et périphérie qui structurent toujours en sous-main les théories de la paralittérature ou des faits culturels illégitimes. Étudier le western aujourd'hui ne peut plus revenir à répertorier ses formes d'interaction avec le canon culturel de la littérature légitime, mais doit consister impérativement à inscrire ce genre dans une diversité de formes médiatiques qui vont du cinéma et de la bande dessinée à la musique country et à certaines pratiques de recyclage vécu de son imaginaire. Cette étude doit excéder aussi tout modèle de diffusion ou de transmission, soit directe, soit indirecte, du centre à la périphérie (et vice versa, le cas échéant), pour essayer de penser au contraire les manières dont les soi-disant périphéries sont elles-mêmes productrices de valeurs et de pratiques culturelles, par la reprise, la transformation, en un mot la réappropriation des pratiques et des exemples imposés par les industries culturelles américaines.

En l'occurrence, Paul Bleton s'est intéressé avant tout à la manière dont l'imaginaire du western a fonctionné (et continue encore un petit peu à fonctionner, même si la vitalité de cette forme touche maintenant à sa fin, mutations de culture médiatique obligent) dans le contexte français, essentiellement du XIX^e siècle à nos jours. Toutefois, *Western, France* ne se limite nullement à analyser l'essor, puis le déclin du roman western dans le système littéraire français, pour voir à quel point les transformations du genre en France révèlent à un tout autre niveau les transformations des rapports culturels entre la France et les États-Unis (j'y reviendrai). Le livre est aussi une véritable encyclopédie du western : le savoir de Paul Bleton en la matière est pantagruélesque, à la grande joie du lecteur qui n'arrête pas de tomber de surprise en surprise, et il couvre également, atout non négligeable, d'autres aires linguistiques que la France (l'Italie et l'Allemagne, surtout, font elles aussi l'objet d'analyses serrées). Enfin et surtout, *Western, France* propose une véritable grille d'analyse théorique pour ce genre de phénomènes dans la culture médiatique.

S'agissant de ce dernier point, la trajectoire de Paul Bleton, que ce compte rendu ne peut évidemment reproduire dans toute sa finesse ni toute sa complexité, conduit très largement du western comme représentant du roman d'aventures (un des quatre types majeurs de l'édifice paralittéraire, à côté du roman sentimental, du roman d'énigme et du roman fantastique ou de science-fiction) au western comme produit multimédia de l'industrie

culturelle, dont le fonctionnement bouscule les cadres littéraires et culturels convenus dans la mesure où, contrairement au roman d'aventures traditionnel, le western de la culture médiatique ne prolonge pas seulement certains universaux anthropologiques et certaines traditions locales, mais oblige ou, plus exactement, permet au public qui accueille les produits des industries culturelles de leur donner un sens et de prendre diversement position par rapport à eux.

Pour analyser cette réception créatrice, dont la reconnaissance ne signifie nullement quelque méconnaissance du pouvoir commercial et économique des industries culturelles américaines, Paul Bleton interroge d'abord les deux voies principales que peut suivre la "saisie" d'un imaginaire par les industries culturelles : adaptation d'une part, sérialisation d'autre part, puis les grandes formes de transmédiation qu'implique inévitablement le travail de l'adaptation et de la sérialisation (Paul Bleton distingue cinq types, allant du "multiple d'une œuvre simple" au "multiple d'un univers de référence faisant tâche d'huile", comme il est arrivé au mythogème suprême qu'est Buffalo Bill), enfin les degrés de présence de l'original dans le dérivé (ici aussi, cinq types sont distingués, depuis l'inclusion littérale de l'original sous forme d'illustration à la substitution d'une figure nouvelle à la figure originale). Cependant, tout aussi importante que cette typologie encore un peu "formelle" est la manière très complexe et feuilletée dont le public reçoit l'imaginaire d'un genre. Pour Paul Bleton, il convient de faire une distinction entre deux modes de réception "externes" (un premier mode qui rattache le western aux grands mythes, comme surtout le mythe de la Frontière, un second mode qui confronte le genre à un vérifiable historique) et le mode de réception "interne" de la transmédiation (effet direct de la double logique de l'adaptation et de la sérialisation), qui a l'avantage de proposer au public lecteur ou spectateur un système de références totalement replié sur lui-même et partant facilement modulable d'une culture d'accueil à l'autre. Enfin, Paul Bleton s'attache à décrire sous quelles conditions un produit de la culture médiatique comme le western peut s'implanter dans une culture différente. Idéalement, trois conditions devraient ici se combiner : l'existence d'une tradition locale à laquelle le nouveau produit peut se raccrocher, la perception par le public de l'intérêt de la nouvelle pratique pour son propre vécu, l'institutionnalisation ultérieure du nouveau genre.

A la lumière de ces distinctions, il devient plus clair pourquoi le western en France est tellement différent du western en Allemagne ou en Italie. En France, le western a souffert en quelque sorte d'un triple handicap : d'abord, la forte concurrence avec des traditions locales très différentes dans le domaine du roman d'aventures ; ensuite, un certain manque d'intérêt et plus tard une grande méfiance à l'égard de l'Amérique ; enfin, la presque absence du western *made in France*, sauf dans des domaines plus marginaux comme la bande dessinée (un genre qui se prête plus facilement que la littérature aux effets spectaculaires de visualisation, sans connaître les entraves matérielles du cinéma en ce domaine). La différence est grande par rapport à l'Allemagne, qui a connu une forte émigration aux États-Unis et où la réappropriation de l'imaginaire du western génère non seulement une vraie

production locale (l'exemple à rappeler, car mal connu du public français, est celui du romancier Karl May, qui reste l'auteur allemand le plus vendu et dont l'influence culturelle est comparable à celle de Verne et d'Hergé confondus !), mais aussi des pratiques quasi ritualisées (les *Vereine* germano-chesyennes, qui permettent à certains groupes défavorisés d'Allemands d'utiliser le western pour façonner leur propre culture minoritaire). Cette disparité ne signifie pas que le western est absent de la culture médiatique française, mais que l'*interprétant* du genre (au sens que la sémiotique peircienne donne à ce terme) était trop ambigu pour agir efficacement dans la culture d'accueil : pour Paul Bleton, le western en France a été reçu sur le mode de l'"irréel du passé", à la fois comme le symptôme du passé (l'Ouest tel qu'il n'existe plus) et du futur (l'Ouest américain comme la projection de ce qui attend la France après son américanisation). Les hésitations dont l'histoire du western en France a toujours porté la trace, apparaissent ainsi comme le symptôme d'une histoire plus vaste, celle des rapports entre la France et les États-Unis, plus particulièrement celle de la réaction des Français à l'égard de la superculture et de la massmédiation américaine.

Western, France est, répétons-le, un livre capital, qui éclaire en profondeur un genre curieusement peu étudié tout en offrant une superbe vue d'ensemble des recherches théoriques actuelles sur le fonctionnement de la culture médiatique. Il faut espérer que ce livre, à l'instar du phénomène culturel qu'il décrit, fera de nombreux remous en d'autres milieux que celui des spécialistes du western, car ce n'est pas là le public que cible Paul Bleton.

Jan BAETENS

Marlène COULOMB-GULLY, *La démocratie mise en scènes. Télévision et élection*, Paris, CNRS éditions, 2001, 166 pages.

Il n'y a de politique que télévisuelle. C'est en somme ce que s'attache à montrer l'ouvrage de Marlène Coulomb-Gully, à partir de l'analyse de séquences concernant la campagne présidentielle de 1995, en France, diffusées sur la chaîne TF 1. "Qu'est-ce que la politique à la télévision ? C'est d'abord de la télévision". Le postulat de départ est simple et connu, mais ne tourne jamais au pugilat du petit écran contre la démocratie. Au contraire, l'auteur part de la force du langage télévisuel pour montrer qu'elle profite d'une certaine manière à l'ensemble de pratiques relevant du mode d'exercice de pouvoir. La rhétorique de l'esthétisation, propre à la télévision, ravive et accentue une dimension essentielle de la politique : l'affectif, le sensible, bref, le *muthos*. Si l'image télévisuelle imprègne d'émotion et de sensible tout discours, acte et homme politique, c'est donc parce que la politique elle-même en est porteuse. Ce faisant, la télévision permet une redécouverte, une ré-appropriation du sensible, de l'affect de la politique,

dont on avait préféré la logique rationnelle. Surtout elle inscrit cette dernière au cœur de “notre culture du sentiment”, elle la fait parler à notre société postmoderne. En quelque sorte, chacune, la télévision et la politique, utilise l’autre, et y trouve son compte.

C’est ce que démontre l’analyse, avec force d’exemples et d’apports interdisciplinaires (les sciences politiques ou la sociologie), mais sans jamais se disperser. La campagne présidentielle à la télévision est tour à tour décodée dans ses logiques narratives, rituelles, symboliques, d’incarnation et satiriques. Pour chacune d’entre elles, la rhétorique télévisuelle est décryptée de manière à souligner comment elle les marque et par conséquent les accentue. Autrement dit, le premier niveau d’analyse, la description du discours télévisuel à l’occasion de la campagne présidentielle, est constamment dépassé, transcendé, ce qui est relativement rare en analyse des médias.

La narratologie médiatique dévoile l’histoire qu’on nous raconte de la campagne présidentielle. Des protagonistes aux ethos différents s’y débattent. Chirac, en héros populaire malmené, s’oppose à Balladur, à l’ethos bourgeois, qu’il finira par vaincre. Le héros, après avoir affronté des épreuves, est glorifié, conformément à l’archétype du récit. Cette narration télévisuelle s’organise autour de grands motifs rituels dont les caractéristiques, la standardisation, le morcellement et la répétitivité se retrouvent dans le fonctionnement télévisuel même. Ainsi, le rite, la politique et la télévision ont une même fonction, celle de rassembler, de fédérer. Cette force de cohésion est renforcée par la symbolique figurative de la télévision : les images de la campagne électorale autour des drapeaux, des slogans, de l’espace de déambulation électoral, des vêtements des candidats et autres lieux de mise en scène, tendent à mobiliser un sentiment d’identité commun. Celui-ci est renforcé par l’exacerbation du processus d’incarnation à la télévision. Le Président de la République, sur le petit écran, devient l’incarnation de la nation tout entière, et remplit l’espace symbolique du pouvoir, laissé vide depuis la monarchie. Cette importance du corps en politique rejoint celle de l’expression satirique en politique. Les marionnettes des *Guignols de l’Info* et du *Bébête show* participent d’une esthétique du détachement, qui appartient également à l’esthétisation du politique.

Le discours télévisuel formate la politique, dans le sens de l’affect et du sensible. Ceci ne veut pas dire qu’il la déforme ou la dénature, puisque c’est aussi une des dimensions du langage politique. C’est là un des grands mérites de cet ouvrage que d’éviter le piège de la diabolisation de la télévision quand cette dernière parle politique. En définitive, si la politique à la télévision est de la télévision, on pourrait presque avancer que la télévision en politique, c’est de la politique : la rhétorique de l’écran alimente ses ressources (la symbolique, le rituel, la narration etc.), et par là même permet aux citoyens d’accéder à la chose politique. “Le propre de la télévision réside dans sa formalisation sensible, dans le formatage esthétique (du grec *aïsthanesthai* : sentir) qu’elle impose à ce dont elle dispose et à ce qu’elle propose : c’est là son langage... et le prix à payer, sans doute, pour permettre à une majorité de citoyens d’accéder à une forme de compréhension de la réalité politique”.

Autrement dit, la sphère publique étant par nature médiatisée, il faut renoncer à séparer médiatisation et politique, de la même manière que le fond et la forme se nourrissent mutuellement au cinéma. Principe que démontre et qu'applique Marlène Coulomb-Gully avec brio.

Gaëlle RONY

Didier GEORGAKAKIS et Jean-Michel UTARD (sous la dir. de), *Science des médias. Jalons pour une histoire politique*, Paris, L'Harmattan, coll. "Communication et Civilisations", 2001, 250 pages.

Depuis quelques années, les sciences de l'information et de la communication tentent à la fois de se fonder en discipline scientifique et de se construire une histoire propre. Différents congrès de la SFSIC (Société française des sciences de l'information et de la communication), mais aussi plusieurs publications ont ainsi estimé que l'heure des premiers bilans était arrivée. Ce fut le cas dans le n° 11 de cette revue, pour le n° 100 de la revue *Réseaux*, ce le sera bientôt dans la revue *Hermès*. Il est vrai que ce secteur se développe en Europe depuis une cinquantaine d'années et qu'il s'est implanté dans l'enseignement supérieur français depuis un quart de siècle.

C'est donc à ce bilan que fut aussi consacré un colloque récent du CERIME de Strasbourg, dont les Actes paraissent maintenant, en se centrant plus spécifiquement sur le seul objet médiatique, qui fut longtemps (et demeure encore) au cœur des analyses des chercheurs en communication. Cet ouvrage organise l'étude du champ en trois temps et selon deux perspectives. Il considère d'abord l'époque héroïque des précurseurs de l'avant-guerre, ensuite la fondation de la discipline des années 50 à 80, et enfin les débats actuels autour des différentes approches méthodologiques. Il envisage la constitution du champ, à la fois au travers de son enseignement, dans les universités et les écoles supérieures, et dans les grandes thématiques de recherche qui construisent un certain espace de savoir, marqué historiquement et idéologiquement.

Pierre Albert rappelle bien la proximité, en France, des études de la presse avec les sciences politiques, et Jean-Baptiste Legavre analyse longuement la manière dont un cursus en communication se développa à Sciences po, avec des tensions fortes entre les tenants d'un apprentissage au métier de journaliste et ceux qui voyaient venir l'émergence d'un paradigme communicationnel avec toutes ses implications en termes de débouchés professionnels. Cette particularité française orienta d'ailleurs durablement le profil des journalistes, tant en presse écrite qu'à la télévision, et elle mériterait d'être encore approfondie, en liaison avec les recherches sur le pouvoir des médias, qu'évoquent ici Patrick Champagne et Rémy Rieffel.

Il est nécessaire, pour arriver à une "objectivation scientifique", de quitter le terrain des "croyances sociales et politiques" unanimement

répandues, et partagées dans un savoir commun par le grand public, de reconstruire l'histoire de cette discipline et de ses strates successives. Joëlle Zask rappelle combien les travaux sur l'opinion publique sont ici fondateurs, dans l'école américaine, comme chez Gabriel Tarde, et plus tard Habermas. Ce premier courant appellera très directement une série de recherches sur la propagande, très concrètement mises en œuvre dans les universités strasbourgeoises durant l'entre-deux-guerres, mais aussi à Paris, du temps de Vichy. De la théorie à la pratique, en quelque sorte. Des programmes en communication devaient permettre de conforter, de modifier ou de manipuler l'opinion, puisque des techniques scientifiques pouvaient être utilisées à cet effet. Et dans un autre registre, la publicité pourra aussi bénéficier de ces découvertes, comme le montre Marie-Emmanuelle Chessel pour les années 20 et 30, lesquelles voient surgir un enseignement légitimé, qui allie psychologie et approche empirique.

Progressivement, la discipline va s'affiner, en se créant de nouveaux outils. Les mesures d'audience et les sondages vont apporter une légitimité scientifique dans un secteur où statisticiens, sociologues, analystes universitaires des médias et professionnels de l'audiovisuel vont se rencontrer. Mais cette pseudo-objectivité va rapidement être contestée, dans la mesure où les études de réception, venues du domaine de l'esthétique et de la littérature, vont battre en brèche les modèles trop réducteurs. Avant que les tenants de la résistance du public soient eux-mêmes contestés par ceux qui croient encore au pouvoir irrévocable des contenus imposés, ainsi que l'analyse pertinemment Brigitte Le Grignoux. Son état des études de la réception complète bien la synthèse de Jean-Michel Utard sur l'émergence de l'analyse du discours dans le domaine médiatique. La dimension sociale des discours médiatiques ne peut désormais plus se comprendre que dans l'interaction dynamique de l'analyse des contenus discursifs, à l'aide des outils sémiotiques, linguistiques et narratologiques, et, conjointement, de l'étude des usages et des réceptions. Sans oublier, comme le rappellent Patrick Champagne et Michel Mathien, qu'il faut bien sûr prendre en compte l'organisation particulière du champ journalistique, ses contraintes économiques et son organisation professionnelle. Les médias sont bien un objet complexe, conclut Rémy Rieffel, qui doit être saisi socialement par des recherches privilégiant "une logique de balancier qui fait alterner, selon les époques, vision manipulatoire et vision émancipatrice". Avec un peu plus de lucidité à chaque époque, du moins on peut l'espérer, puisque ce type d'ouvrage contribue à rappeler les enjeux épistémologiques de la recherche et ses implications idéologiques indissociables. C'est l'un des grands mérites de ce livre de synthèse.

Muriel HANOT, *Télévision. Réalité ou réalisme ? Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels*, Bruxelles, INA-De Boeck Université, coll. "Médias recherches-Méthodes, 2002, 155 pages.

Comme l'ont récemment montré les derniers avatars (en date) de la "télé réalité", la (non-) vérité –effective ou crainte– du discours télévisuel est désormais un classique des interrogations sur la télévision. Celle-ci donnent lieu à une variété de discours oscillant entre une adhésion a-critique reposant sur le présupposé de la réalité de l'image, et un rejet tout aussi extrême, notamment suite à la dénonciation de diverses manipulations plus ou moins célèbres. Bref, du direct des attentats du World Trade Center aux ébats aquatiques de Loft Story, la double question de la réalité/vérité est incontournable. Le discours télévisuel serait-il par nature trompeur ?

La question, montre cet ouvrage de Muriel Hanot, est pourtant pratiquement impossible à poser en termes de "vrai" et de "faux", car le téléspectateur n'a tout simplement pas les moyens, dans la plupart des cas, d'éprouver la "vérité" des énoncés télévisuels, d'en vérifier les tenants et aboutissants. Dès lors, le degré de réalité à accorder à ces énoncés est construit par le téléspectateur en cours de réception sur base d'un certain nombre d'indices qui vont guider sa lecture et au final son interprétation des images et discours auxquels il est confronté. Il est dès lors possible d'étudier le discours télévisuel pour lui-même, en cherchant à voir comment le langage de la télévision va construire –indépendamment de la réalité ou non des faits relatés– cette "réalité" qu'il montre, afin de guider le téléspectateur dans sa lecture. L'analyse du discours télévisuel proposée dans ce livre vise donc à mettre en lumière ces procédés de construction de la réalité des discours télévisuels, les effets de réalités et de réalisme qui y participent autant qu'ils en découlent, et la manière dont est progressivement construit un énonciateur télévisuel à même d'assumer ou non la réalité de ces énoncés. Comment le dispositif télévisuel construit-il les effets de réalité et/ou de réalisme à même de guider le téléspectateur dans l'interprétation du discours ?

La première partie de l'ouvrage, qui est un manuel détaillant pas à pas une méthode d'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels, pose les bases théoriques nécessaires à l'analyse. Il s'agit surtout, au départ d'un rapprochement des travaux de Roger Odin et Käte Hamburger autour de la notion de Je-Origine, d'asseoir la méthode sémio-pragmatique comme outil d'étude du discours télévisuel, cherchant à identifier les axes de définition et véridiction de l'énonciateur qui va assumer ou non, en totalité ou en partie, les énoncés télévisuels. Ceci fait, il est alors possible à l'auteur, sur base des travaux de Dominique Chateau et de Vincent Amiel, de définir quatre niveaux d'analyse à travers lesquels va se construire progressivement chez le téléspectateur cette instance d'énonciation. L'exploration systématique de ces niveaux constitue le cœur de la deuxième partie et de l'ouvrage en général.

Ainsi, le niveau profilmique étudie ce qui est montré, avec pour conséquence la construction d'un rapport au présent ou au passé, ainsi que la référence à un "monde" déterminé et signifiant. Le niveau plastique s'attache quant à lui à la matérialité de l'image, prenant notamment en compte le rôle de celle-ci dans la construction du rapport au temps ainsi que dans la définition de la transparence de l'objet communicant. Le niveau iconique cherche lui à relever dans l'image (et dans le son) la construction d'un regard de l'énonciateur maîtrisant plus ou moins ce qui est dévoilé. Ce chapitre va mettre en place une classification des images télévisuelles, notamment inspirées des typologies de G. Lochard ou L. Alvarez-Garcia, construisant littéralement la liaison entre les deux premiers niveaux d'analyse et le niveau diégétique. Ce niveau diégétique est le niveau "ultime" car, s'intéressant au montage, c'est celui qui va, en dernier ressort parachever la construction de l'énonciateur responsable et, par conséquent, le sens ultime que le téléspectateur donnera au message télévisuel.

Pour chacun de ces niveaux d'analyse, l'ouvrage s'attarde progressivement à identifier les dimensions concernées du discours télévisuel ainsi que les indicateurs observables, référant chaque cas d'une part à un cadre théorique, et d'autre part à une série d'exemples mettant en jeu chacune des dimensions citées, tirés de l'histoire récente et moins récente de la télévision chère à l'auteur. Le texte conclut également chacune des étapes de l'analyse par l'identification de "strates" de véridiction du discours télévisuel, comme les procédés de construction d'effets d'actualité, de passé, de réalisme, etc. Sur ce plan, si l'ouvrage détaille une méthode d'analyse globale et progressive, chacun des chapitres est susceptible de fournir les bases d'une analyse approfondie d'un niveau particulier, la systématité de l'outil d'analyse étant indéniablement une des caractéristiques essentielles de ce travail.

Enfin, si l'ouvrage propose pour chaque chapitre des outils spécifiquement didactiques contribuant à ancrer progressivement les concepts (comme des résumés, des références bibliographiques "pour aller plus loin" et un lexique des notions présentées), notons qu'une pleine utilisation de ce manuel nécessite à la base un socle minimal de connaissances en analyse du discours et en sémio-pragmatique. Car le livre utilise à des fins d'analyse clairement déterminées plus qu'il n'explique les tenants et aboutissants de l'analyse sémio-pragmatique des énoncés télévisuels.

Baptiste CAMPION

Hugues LE PAIGE, *Télévision publique contre World Company*, Bruxelles, Labor, coll. "Quartier Libre", 2001, 94 pages.

La télévision publique engendre-t-elle le pessimisme ? À cette question, Hugues Le Paige répond : "Tout –ou presque tout– concorde pour promettre un avenir difficile à la télévision publique". Journaliste à la RTBF, Le Paige vient de rassembler ses réflexions dans un petit ouvrage de la tonique collection Quartier Libre. Auteur-producteur de documentaires, il est un témoin privilégié de la problématique. Il pratique cette télévision publique depuis plus de trente ans, y réalise des productions de grande qualité et participe activement au débat public. Il est notamment co-directeur de la revue *Politique* et auteur de plusieurs ouvrages, dont *Une minute de silence*.

Hugues Le Paige et quelques-uns de ses collègues, que l'on pourrait s'amuser à dénombrer, constituent au sein de la chaîne publique francophone une sorte de classe journalistique critique. Ils incarnent probablement le type de professionnels que l'on souhaiterait idéalement pour un service public d'information. Marqués, tant par leur pratique que par leurs réflexions, par une certaine distance au système médiatique, ils en épinglent les défauts : "La faiblesse interne, l'absence ou l'insuffisance de détermination politique, le rapport de force mondial : rien ne semble favorable à la survie du service public. Et pourtant il subsiste des signes qui plaident en faveur de «l'optimisme de la volonté»".

Pas grincheux

Télévision publique contre World Company n'est pas avare de critiques, mais ne s'abandonne pas pour autant à la leçon grincheuse. Le Paige trousse notamment un réconfortant déshabillage du système Endemol, la maison de production qui nous assène *Big Brother* et ses variantes de plus en plus "sexe", de plus en plus "fric", de plus en plus "voyeur". Il rappelle le principe de fonctionnement de cette mécanique, tel que le décrivait Marc Moulin : "Le toujours plus, toujours plus fort, toujours plus violent, plus sexe, plus sensationnel, plus rapide, de moins en moins divers et de moins en moins signifiant. Le propre de la surenchère, c'est évidemment qu'elle contient les germes d'un impossible retour en arrière". Le Paige épingle l'adossement de cette apparente petite maison de production miraculeuse au puissant opérateur espagnol de télécommunication Telefonica.

C'est évidemment là que se trouve le principe de lecture de cet essai. "La marchandisation des êtres humains est plus fortement –et inconsciemment– symbolisée par ce "maillon faible" que par n'importe quel discours idéologique ou sociologique (...) Les chaînes commerciales en particulier, ont découvert le triangle magique : coûts de production réduits au minimum,

audience assurée et rentrées publicitaires garanties. Et, de plus, l'aspect plus ou moins provocant et polémique du point de vue éthique ou déontologique suscite des débats offrant une promotion permanente dans la presse écrite".

Le Paige propose...

C'est dans ce contexte de "populisme qui comprend toujours une part de mépris du peuple" que la télévision publique doit tenter de naviguer. Le paysage y est de plus en plus marqué par une intégration verticale de quelques grands groupes mondiaux. Ils "mêlent leurs participations dans l'Internet, la télévision, la téléphonie d'un côté, la production télévisée et cinématographique et l'édition (presse comprise) de l'autre". Ce contexte est peut-être bien connu des professionnels et des analystes. Il l'est certainement moins du public qui apprécie l'offre télévisuelle publique au sein de cette masse indifférenciée, de plus en plus intégrée. Le portrait qu'en fait Le Paige est vif et synthétique. Il ne s'arrête pas non plus au cynisme désabusé que pourrait provoquer ce bilan.

Télévision publique contre World Company se livre, en effet, au jeu délicat des propositions. La survie de la télévision de service public passe, pour Le Paige, par un renforcement de son identité. "Le respect du téléspectateur-citoyen" pourrait être lu comme un principe peu pragmatique. Hugues Le Paige lui donne quelques pistes d'application, pour que ce principe ne soit pas seulement un trait d'identité, mais aussi une condition de réussite. Il plaide pour des choix prioritaires, notamment en termes de couverture des grandes compétitions sportives. RTBF et RTL-Tvi, écrit-il auraient ainsi sans doute intérêt à se partager le marché plutôt qu'à faire monter les enchères. En matière de diffusion de "grands films", il indique une voie possible de programmation attractive mais raisonnable : ciné-club ou séries américaines de qualité, dans la veine "*Ally Mac Beal*", peuvent constituer une identité cohérente. Mais d'autres choix stratégiques se dessinent avec encore plus de force, pour Hugues Le Paige : l'investissement dans la TNT, la Télévision Numérique Terrestre s'annonce comme un cap de survie. Il obligera la RTBF à conclure des alliances avec d'autres télévisions publiques et généralistes européennes.

Volontariste, la thèse d'Hugues Le Paige se lit avec la facilité d'une critique TV. Elle résonne pourtant d'accents graves au moment où la chaîne publique se heurte au dossier capital de la RMB...

Benoît GREVISSE

Denis MELLIER, *Les écrans meutriers. Essais sur les scènes spéculaires du thriller*, Liège, Éditions du CEFAL, 2002, 311 pages.

En quelques années, Denis Mellier s'est imposé comme un des chercheurs français les plus novateurs dans le domaine du fantastique. Très influencé par la pensée par Charles Grivel, à qui il emprunte, outre le goût des formules-choc, la vision du fantastique en termes d'*affect* et d'*intensité dans la fiction*, Denis Mellier a beaucoup contribué à sortir les études du fantastique du double enclos littéraire et savant où elles s'étaient un peu trop facilement assises depuis le travail fondateur de Todorov. Aujourd'hui, l'intérêt pour le fantastique n'est plus l'apanage des seules études littéraires, et l'ouverture au monde de la culture massmédiatisée, c'est-à-dire des industries culturelles, est elle aussi devenue une attitude généralement admise. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que de nouvelles théories au sein du champ très vaste du fantastique se focalisent en tout premier lieu sur ce qui se voit sur les écrans de nos multiplexes. Que la recherche ait beaucoup à y gagner, le nouveau livre de Denis Mellier le démontre amplement.

Au cœur de la réflexion de ce nouveau livre se trouve le phénomène de l'*autoreprésentation*, que Denis Mellier envisage de manière fort large, puisqu'il y inclut aussi bien les phénomènes de spécularité littérale (les effets de miroir littéralement visibles à l'écran) que les effets de second degré (citations, allusions, reprises intertextuelles, mises en abyme, présence d'un commentaire sur l'œuvre à l'intérieur de l'œuvre, etc.). Toutefois, loin de décliner pour la énième fois une taxinomie de ces effets de miroir, Denis Mellier s'interroge essentiellement sur le rôle qu'ils jouent dans le *fonctionnement* pragmatique du thriller, qu'il considère très justement comme un aspect agrandi, typique jusque dans cet agrandissement même, du fantastique moderne, tout d'excès, de tension et de mise en spectacle confondus : entre le fantastique, le thriller et le spéculaire, le trait d'union que postule Denis Mellier est le double, lu à la manière freudienne de l'inquiétante étrangeté.

Concrètement, le livre fait se croiser une double approche. D'un côté, il propose un rassemblement inédit de motifs, de procédés, de techniques, voire de lieux communs, qui instillent dans le domaine du thriller cette attention pour le second degré qu'on croit pourtant hostile à son efficacité même : le premier enjeu des analyses de Denis Mellier est de montrer que le suspense n'exclut nullement l'attention consciente, voire exacerbée, portée à la manière dont la tension est "fabriquée". De l'autre côté, l'ouvrage offre une série de microlectures souvent passionnantes des classiques d'aujourd'hui, qu'il s'agisse d'œuvres culturellement "reconnues" ou non : le second enjeu du livre est de construire une poétique du spéculaire dans les thrillers, quelle que soit la valeur symbolique des films passés au crible, puis d'indiquer, et c'est là un point capital, que cette poétique est liée à un certain état du cinéma, aujourd'hui peut-être en voie de déconstruction et, déjà, d'oubli.

S'agissant du premier point, l'intrication de l'effet de suspense et d'une manière de second degré, Denis Mellier met fort bien à nu qu'un spectateur averti en vaut au moins deux : non seulement il jouit du savoir sur le film que lui fournissent et le réalisateur et sa propre mémoire culturelle, mais aussi et surtout il arrive malgré ce savoir à jouir aussi de sa propre peur, curieusement intacte en dépit des avertissements lancés à l'écran. En un sens, ce qu'observe Denis Mellier est une inversion du célèbre "je sais bien, mais quand même" de Mannoni : dans le cas du thriller, il ne s'agit pas de se laisser séduire par une fiction qu'on sait ("par ailleurs", "quelque part") mensongère, mais de la prendre tellement au pied de la lettre qu'elle cesse d'être fiction (et partant relativement innocente, en termes d'intensité psychologique et émotionnelle). Tout au long de son livre, Denis Mellier multiplie d'ailleurs les attaques contre les stéréotypes les plus tenaces en matière de fantastique (par exemple l'idée fort répandue que l'effet de suspense s'effondre si l'horreur est directement montrée à l'écran). Aidé par une très grande érudition, l'auteur fait systématiquement la démonstration de la nécessité d'inscrire motifs et techniques dans le détail des films analysés.

La présence des œuvres, plus rare qu'on ne le pense dans des textes à ambition théorique, est le deuxième trait fondamental de ces *Écrans meurtriers*. On pourrait en effet rester un peu sceptique devant les grandes thèses théoriques du livre (d'autant plus que le cadre plus large dans lequel il opère, celui du fantastique, est de tous les champs culturels et littéraires celui qui résiste le plus à une réduction ou à une systématisation théoriques), mais les analyses de films qui représentent la majeure partie de ce livre, sont souvent si intelligentes et si vives qu'on saisit rapidement la pertinence des remarques très générales dont se sert Denis Mellier pour camper la pragmatique du spéculaire dans le film de suspense.

A titre d'exemple, on voudrait renvoyer ici à trois analyses. D'abord celle de *Fenêtre sur cour*, film dont on croyait avoir fait le tour mais dans lequel Denis Mellier montre très habilement à quel point le principe du montage y est "produit" sous les yeux d'un spectateur incapable de "tout voir" (le suspense hitchcockien change ainsi un peu de nature : il n'est plus seulement effet de montage, mais renvoie aussi à un trop plein à l'intérieur même de l'image). Ensuite celle de *Scream*, qu'on a sans doute pris trop vite, sous l'effet de mode de l'allusion postmoderne, pour un véritable film d'horreur (Denis Mellier y examine très finement comment le masque y échoue à installer un régime de déformation, pour demeurer un pur effet de surface finalement privé de mémoire générique). Enfin celle de *Basic Instinct*, où la grande place prise par les scènes de sexe a probablement empêché la compréhension des subtilités narratives de Verhoeven (Denis Mellier monte en épingle l'indétermination foncière de l'intrigue, qu'il rattache fort judicieusement à une mutation essentielle du corps hollywoodien, ici en passer de devenir image-vidéo).

Comme l'indiquent bien ces quelques exemples, Denis Mellier lit autant en historien qu'en théoricien du fantastique. Cette perspective diachronique représente à mon sens un des grands avantages de cette étude du fantastique (généralement, les théoriciens du fantastique s'intéressent au

fond très peu à l'évolution de l'effet fantastique au cours des temps). Et ce qui rend l'approche de Denis Mellier plus intéressante encore est la réflexion aigüe sur la possible extinction du fait fantastique au cinéma. Les changements de l'industrie sont en train de créer de nouveaux rapports à l'image, et partant à la fiction, et le thriller pourrait fort bien être une des victimes les plus voyantes de cette grande mutation. La perte de mémoire visuelle (très visible chez le Craven de *Scream*, chez qui l'abus de clins d'œil intertextuels n'engendre jamais de dialogue créateur avec le passé ; plus visible encore chez le public, où c'est le cinéma lui-même qui, malgré la consommation frénétique d'images, semble voué à l'oubli) renforce encore cette érosion, car le "double" nécessaire au fantastique et au thriller est aussi un double *culturel*, un savoir qui n'enlève rien au frisson mais au contraire le rend plus voluptueux et effrayant encore.

Jan BAETENS

Jacqueline SUDAKA-BÉNAZÉRAF, *Le regard de Franz Kafka. Dessins d'un écrivain*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, 278 pages.

Dans son texte célèbre sur "les précurseurs de Kafka", Borges avait proposé une idée simple, mais qui renverse complètement le "sens" de l'histoire littéraire. Selon lui, en effet, un écrivain n'est pas influencé par ses modèles, c'est au contraire lui qui aide le lecteur à relire à la lumière de son travail l'œuvre d'auteurs plus anciens, dont le rapport avec l'auteur soi-disant influencé avait jusque-là échappé à l'attention du public.

Que Borges ait choisi pour sa leçon l'exemple de Kafka est peut-être fortuit (encore que...), mais son geste s'est révélé très perspicace. L'œuvre de Kafka même, en effet, n'a pas cessé d'être relue, souvent très différemment depuis au moins cinquante ans, et sa postérité est une belle preuve de la thèse qu'un auteur est toujours modifié par ceux qui viennent après lui. L'époque existentialiste a créé un Kafka existentialiste ; le nouveau Roman un Kafka nouveau romancier ; mai 68 un Kafka schizoïde et écrivain mineur, etc. Est-ce à dire que le Kafka de Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, qui est imprégné d'influences visuelles de toutes sortes et qui est lui-même présenté comme un dessinateur de talent, est avant tout le reflet d'une époque, la nôtre, dont le marquage, voire le matraquage visuel ne sont plus à démontrer ?

L'enjeu de cette nouvelle étude, le second volet d'un diptyque sur "Kafka visuel" (après *Franz Kafka. Aspects d'une poétique du regard*, éd. Peeters/Vrin, 2000, consacré surtout à la lecture visuelle de quelques grands textes de l'auteur), est tout autre. L'ambition de Jacqueline Sudaka-Bénazéraf n'est pas de relire Kafka à partir des préoccupations du jour, mais d'exhumer un Kafka tout autre, qui commence timidement à émerger des archives presque hermétiquement verrouillées.

Car il existe un Kafka bis, qui est un Kafka dessinateur. Cependant, et là se trouve l'apport décisif de ce livre, le rapport entre Kafka dessinateur et Kafka écrivain n'est pas celui entre l'artiste tâtonnant (on sait qu'avant de faire des études de droit, Kafka avait voulu devenir peintre) et l'auteur accompli, mais qu'il existe entre les deux versants de la personnalité et de la pratique de Franz Kafka des analogies profondes. Non seulement à cause du style très "visuel" de l'écrivain (c'était le sujet de l'essai précédent de Jacqueline Sudaka-Bénazéraf), mais aussi et surtout parce que Kafka n'a jamais cessé de dessiner, même lorsqu'il ne faisait qu'écrire, et que ses dessins sont, quant à eux, déjà une forme d'écriture.

Pour démontrer cette thèse, dont il n'est pas exagéré de dire qu'elle révolutionne les études kafkaïennes, Jacqueline Sudaka-Bénazéraf procède par trois lignes d'argumentation.

La première ligne est celle de l'*historienne*. Elle consiste à montrer, littéralement, que l'œuvre de Kafka comprend des pans visuels que le public ne connaît dans le meilleur des cas que par ouï-dire. On répertorie actuellement de Kafka cinquante dessins, dont la moitié totalement inédits et les autres éparpillés au gré, ou disons mieux au caprice, de certaines éditions savantes faites en toutes les langues du monde. L'essentiel de ces images, qui ont été frappées par le même interdit de publication que les livres, à cette différence près que l'interdit a été mieux respecté pour les images que pour les textes, se voit ici rassemblé pour la toute première fois. L'effet de ces dessins est renversant, et leur réunion en ces pages fait découvrir un Kafka vraiment nouveau. Or, *Le regard de Franz Kafka* fait beaucoup plus que nous révéler ces images à peine connues, et la plupart du temps pas connues du tout. L'apport décisif du livre est de reconstruire le contexte, jusqu'ici considéré comme perdu ou intéressant, dans lequel les dessins ont été faits : la *période* approximative de leur genèse, puis aussi le *support matériel* qui fut le leur, car presque toutes les images ont été découpées, puis artificiellement éloignées de la feuille (souvent couverte d'autres signes, écrits ou dessinés), qui seule est capable d'en révéler la véritable signification.

C'est ici qu'on passe de l'axe historique à l'axe théorique du livre. La seconde ligne, en effet, est *théoricienne*. Pour Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, qui se réclame des travaux du Centre de recherche sur l'écriture que dirige à Paris VII Anne-Marie Christin, l'image et l'écriture ne sont pas des gestes ou des systèmes opposés, mais des pratiques qui s'impliquent l'une l'autre, parfois jusqu'à la coïncidence absolue. A la base de cette conception de l'écriture comme image et de l'image comme écriture, se trouve la conviction que l'aspect essentiel du dessin et de la lettre est la surface sur laquelle se tracent des signes : c'est à partir des correspondances qui se tissent entre des marques sur le support-écran que naît le sens, qui est toujours processus d'interprétation et jamais "reconnaissance" ou "décodage" de significations antérieures. Aussi l'analyse de Jacqueline Sudaka-Bénazéraf tend-elle à souligner, à très juste titre, ce qui unit le dessin au texte et vice versa. D'où bien entendu son intérêt pour toutes les inscriptions ambiguës ou ambivalentes qui sont de l'ordre du gribouillis (et

dont son travail démontre à merveille qu'il s'agit de tout autre chose que de dessins soi-disant d'enfant ou de divertissements d'écrivain désœuvré : le grigouillis est avant tout une tactique, parfois même une stratégie, de continuer ou de retrouver la dynamique de l'écriture). D'où aussi, non moins logiquement, son insistance sur le modèle des hiéroglyphes ou sur le caractère séquentiel ou narratif de certains dessins, qui contestent formellement le clivage entre l'unicité temporelle de l'image et l'étalement temporel de l'écriture (beaucoup de dessins de Kafka ont tendance à se muer en une sorte de bande dessinée, ce qui lui permet d'accélérer l'écriture). D'où enfin, la juste accentuation de l'extrême diversité stylistique des dessins de Kafka, qui ne correspondent pas à quelque "style personnel", mais qui vibrent à l'unisson des variations du texte, qu'ils relancent en même temps qu'ils sont influencés par lui. Toutes ces remarques modifient certes l'image que nous avons de Kafka, mais elles parviennent également à arracher l'auteur au rôle traditionnel de l'auteur "auto-illustré" dont les exemples abondent dans l'histoire littéraire : si Kafka s'auto-illustre, il ne le fait pas à l'instar d'un Victor Hugo par exemple, chez qui les deux pupitres ou les deux palettes restaient soigneusement séparés, mais à la manière d'un nouveau type d'écrivain qui justement confond et mélange les pratiques et les signes (c'est plutôt au Valéry des *Cahiers*, au Stendhal de la *Vie d'Henri Brulard* ou au Pinget des cahiers préparatoires de ses grands romans, qu'il convient de penser).

Évidemment, ni l'histoire littéraire, ni la théorie du texte ne suffisent à faire vivre au lecteur la densité d'une écriture ou l'aventure d'une œuvre se frayant un chemin entre mille et un obstacles. Il faut donc saluer la présence dans ce livre d'une troisième ligne, qui est celle de l'*herméneute*. Le modèle des hiéroglyphes, dont Jacqueline Sudaka-Bénazéraf est à ma connaissance la première à souligner l'importance capitale, y compris du point de vue idéologique (pour un auteur de tradition juive, le renvoi à l'écriture égyptienne est tout sauf neutre), acquiert ici toute son importance. En effet, dans un tel modèle, le sens d'un texte n'est jamais donné, il doit au contraire être construit par le lecteur au moyen d'un processus d'imprégnation. C'est ce qu'effectue magistralement Jacqueline Sudaka-Bénazéraf dans une série de microlectures qui sont autant de morceaux d'anthologie. Grâce au contexte reconstitué, d'une part, et aux lumières de thèses théoriques fortes sur l'unité fondamentale du geste de dessiner et du geste d'écrire, elle arrive à révéler la profondeur et la pertinence des dessins de Kafka, tout en démontrant leur nécessité au niveau de la genèse et de l'élaboration de l'écriture.

Ajoutons encore que *Le regard de Franz Kafka* apporte aussi de nombreuses précisions utilissimes sur les rapports concrets, biographiques, entre Kafka et les artistes de son temps, tous genres confondus. C'est une autre façon de nous éloigner de l'image stéréotypée de l'écrivain solitaire et existentialiste, qui complète les analyses déjà très fortes contenues dans *Franz Kafka. Aspects d'une poétique du regard*.