

NOTES DE LECTURE

Viviane ALARY (éd.), *Historietas, Comics y Tebeos españoles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, 244 pages.

Depuis quelques années, les études universitaires sur la bande dessinée ont pris un nouvel essor. Entre les premiers travaux des années 70 et les recherches plus contemporaines, le monde universitaire avait largement boudé, à quelques (belles) exceptions près, ce média très singulier, qui reste en Europe un des plus populaires qui soient. Les publications récentes sont toutefois très différentes du type de livres et d'articles qui foisonnaient il y a un quart de siècle environ. En gros, on pourrait dire qu'un nouveau paradigme s'est installé, qui se distingue de la première vague de recherches bédéistiques d'au moins trois façons : 1) méthodologiquement parlant, le point de vue a cessé d'être majoritairement sémiotique, pour devenir de plus en plus historique (ce qui va retenir l'attention, ce n'est plus tellement la forme, mais aussi et surtout l'ancrage du genre et de l'œuvre dans une situation politique, sociale, historique et économique donnée) ; 2) on travaille de nos jours sur un corpus beaucoup plus large (la bande dessinée en Europe n'est plus synonyme de l'école franco-belge et on commence enfin à prendre au sérieux la richesse et la diversité des traditions nationales ou régionales, même quand elles ont du mal à franchir les frontières) ; 3) le travail lui-même tend à se faire de plus en plus collectif (cela explique l'abandon des grandes théories sur l'essence du média et la coprésence plus ou moins pacifique et stimulante d'approches théoriques fort diverses).

Il n'y a pas lieu d'analyser ici le pourquoi de ces changements, qui tiennent à la fois à l'extinction du modèle exagérément formaliste des années 70 et du succès de nouvelles approches et de nouvelles méthodes de travail dans les facultés de sciences humaines (on peut évidemment penser à l'émergence des "cultural studies", très focalisées sur l'interdisciplinarité et la mise en question d'une vision étroite de la culture, limitée à quelques auteurs-phare et quelques œuvres-vedette, mais cette explication est évidemment loin d'être suffisante). Il convient toutefois de bien rappeler ce

nouveau cadre pour situer le grand intérêt et la réelle originalité du présent volume dirigé par Viviane Alary, professeur d'espagnol à l'université de Clermont-Ferrand et elle-même auteur d'une thèse sur la bande dessinée féminine en Espagne. Son livre reflète en effet très bien les tendances actuelles (primauté de l'historique, élargissement du corpus, inscription des analyses dans un projet plus vaste), tout en actualisant à merveille ce que les lectures sémiotiques des années 70 avaient de novateur et de perspicace.

Historietas, Comics y Tebeos españoles (le titre fait allusion à la confusion terminologique qui entoure la notion de "bande dessinée" en Espagne, qui change de nom à la fois dans le temps et selon le type de production concerné) se compose de deux parties, dont l'articulation, une fois n'est pas coutume, peut être dite exemplaire. Le premier volet comprend un ensemble d'exposés historiques, qui couvrent les trois grandes périodes que l'on peut distinguer dans la vie du média : d'abord des premiers balbutiements de la bande dessinée à la fin de la guerre civile (on découvrira en passant que l'Espagne s'était déjà dotée d'une véritable industrie au moment où Hergé n'avait pas encore commencé à faire ses premiers dessins) ; puis les années 1940-1960 ; enfin la période "récente", depuis la lente ouverture de l'Espagne à l'Europe aux évolutions les plus récentes, crises et renouvellements confondus. La bande dessinée subit cette histoire en même temps qu'elle contribue à la façonner : le genre n'est pas un média neutre, mais joue à tout moment un rôle politique passif ou actif, ici de propagande ou d'antipropagande, là de complice divertissement. L'essentiel pourtant est la diversification progressive des publics, d'une part, et la grande difficulté de la production non industrielle de trouver des assises économiques plus ou moins viables, d'autre part (plus encore qu'ailleurs, la bande dessinée "grand public" et la bande dessinée "art et essai", pour reprendre des catégories françaises qui sont loin de rendre compte de la complexité du marché espagnol, sont ici séparées par un véritable abîme. Tous les auteurs regrettent la pauvreté des archives et soulignent à très juste titre les problèmes méthodologiques que pose l'étude des médias trop méprisés pour qu'on en garde systématiquement des traces.

Le second volet du livre propose cinq microlectures de cinq œuvres représentatives des diverses périodes : une série de K-Hito, dessinateur de génie des années 20 et 30, qui excellait surtout dans les gags, un fascicule du *Guerrier masqué*, feuilleton historique des années 40 et 50 opposant un chevalier chrétien au monde musulman ; les albums plus ou moins autobiographiques de Carlos Giménez, *Paracuellos*, qui datent de la fin des années 70 et que l'on trouve également en français ; le célèbre *Trait de craie* de Prado, qui fut primé à Angoulême en 1994, et enfin le chef-d'œuvre du scénariste Felipe Hernandez Cava et du dessinateur Federico del Barrio, *El artefacto perverso*, qui date de 1996 et dont on annonce la publication aux éditions Frémok.

C'est le grand mérite de ce livre d'avoir obtenu un dialogue fructueux entre ses deux parties et entre ses approches très distinctes : les microlectures se souviennent très bien du contexte social, historique, politique et économique esquissé (du reste clairement, y compris pour le lecteur qui ne

connaît pas très bien l'histoire agitée de l'Espagne), cependant que la présentation de ce contexte se fait toujours du point de vue des auteurs et des œuvres. Ce bon mélange de savoir encyclopédique et de finesse herméneutique s'enrichit encore du fait que dans bien des cas les auteurs de ce livre (les uns Espagnols, les autres Français) apportent vraiment du neuf sur les œuvres et sur notre approche du genre. A cet égard, je voudrais mentionner surtout la lecture très attentive et très respectueuse de nombreux auteurs et de nombreux albums qui ne font pas partie des bandes dessinées "récupérables" en termes artistiques (l'analyse que propose Antonio Lara sur le Guerrier masqué illustre fort bien cette attitude, certes critique mais jamais méprisante). Il faut y ajouter aussi la place importante réservée aux publications pour jeunes filles ou pour femmes et aux créateurs féminins, de même qu'à une série de débats (par exemple sur la bande dessinée pornographique pour femmes et les difficiles problèmes d'identification ou d'anti-identification qu'elle implique) qu'on retrouve trop peu dans les études globales sur le média.

Par la clarté des informations historiques qu'il offre, mais aussi par la finesse des microlectures d'œuvres souvent totalement inconnues du public français même hispanophone, *Historietas, Comics y Tebeos españolas* est une contribution importante à l'étude de la bande dessinée européenne.

Jan BAETENS

Josep BESA CAMPRUBI, "Les fonctions du titre", *Nouveaux Actes sémiotiques*, n° 82, Université de Limoges, PULIM, 2002, ?? pages.

Les études sémiotiques sur les titres des œuvres ne manquent pas, depuis les travaux de référence de Léo Hoek, Claude Duchet ou Gérard Genette. La présente approche a le mérite de faire le point sur cet objet ambigu, à la fois dedans et dehors, qui se trouve exposé sur la couverture de livre (ce lieu qui, éditorialement, échappe à l'auteur et relève des prérogatives de l'éditeur), mais qui propose aussi les premiers mots du texte soumis au lecteur. Un peu à la manière du nom propre, qui identifie une personne ou un lieu, le titre a donc d'abord une valeur dénomminative (que l'auteur choisit de nommer "désignative"), empreinte d'une dimension synecdotique. Cette première fonction serait essentiellement d'ordre référentiel.

La deuxième, qualifiée de métalinguistique, consiste à parler déjà au lecteur du texte ultérieur, pour l'informer, mais aussi orienter son parcours de lecture. En effet, l'auteur ne peut bien sûr rendre la totalité du texte dans son seul titre (auquel cas le texte ne serait plus que redondance), il choisit de sélectionner l'un ou l'autre trait (personnage, thématique, genre...), et donc d'inférer une première topique de lecture interprétative. Sauf bien sûr quand l'auteur choisit la provocation de l'antiphrase ou de l'ironie, par exemple

dans le chef de Boris Vian, lorsqu'il annonce un "Automne à Pékin", qui ne se passe ni en automne ni à Pékin. Néanmoins, J. Besa montre bien que si « le titre englobe le texte et le dépasse, il le recouvre sans le pénétrer, parce qu'il reste toujours sur un autre niveau » (p. 17). Le marquage topologique du titre le rend radicalement différent du corps du texte. En outre, le titre ne fonctionne pas toujours comme première piste interprétative, dans la mesure où le texte ne peut être considéré comme une paraphrase amplifiée du titre, une tentative de résolution de l'énigme initiale. Tous les titres ne condensent pas le texte ultérieur, il serait donc excessif de retenir cette possibilité comme une règle générale de la titraille, du moins dans le domaine de l'art et de la fiction (ce sera différent pour un titre d'article de presse).

Enfin, le titre, vu sa position apéritive, doit assurer une fonction séductrice, qui joue souvent sur des effets connotatifs pour activer le code herméneutique. Dès lors, tout peut devenir titre, y compris une seule lettre, voire un signe de ponctuation, puisque le titre ne prend pleinement sens que dans la relation qu'il va établir avec le texte subséquent. Ainsi, il est impossible de définir les règles spécifiques de la titraille, comme certains critiques s'y autorisent pour fonder le titre en genre, en catégorie autonome. Le titre n'est pas l'œuvre, puisqu'il n'en est que l'annonce, l'un de ses composants, et il ne prend forme et sens que dans cet ensemble textuel dont il fait partie à part entière. Cet article nous synthétise ces différentes positions, en réfutant en finale ceux qui voudraient étudier les titres isolément des œuvres qu'ils introduisent. En cela, il est stimulant, à plus d'un titre.

Marc LITS

Myriam BOUCHARENC et Joëlle DELUCHE (sous le dir. de), *Littérature et reportage*, Limoges, PULIM, coll. "Médiatextes", 2001, 370 pages.

Journalistes et écrivains ont toujours entretenu des rapports ambigus, d'autant que les rôles sont souvent interchangeables, quand le journaliste veut dépasser l'horizon du quotidien et le cadre étroit des cent lignes concédées pour son article, et que l'écrivain rêve d'une audience un peu plus large ou de se frotter au réel. En outre, nombreux furent les "écrivains" dont la notoriété, voire la postérité, doivent autant à leurs productions fictionnelles qu'à leurs écrits relevant sans conteste de genres journalistiques. Le reportage est par excellence un de ces lieux mixtes, où le journaliste professionnel peut s'étendre sur plusieurs pages, ou produire une suite d'articles, en prenant le temps de soigner son écriture, de dépasser le compte rendu pour restituer une atmosphère. Et les patrons de presse vont régulièrement faire appel à des plumes littéraires reconnues pour assurer des enquêtes au long cours, souvent menées en terres lointaines et exotiques. Albert Londres ou Henri Béraud pourraient être les prototypes de ce type de

journalisme, tandis qu'un Cendrars ou un Loti représenteraient des modèles d'écrivains tentés par la série documentaire, alors qu'un Kessel se situe sans cesse à la frontière entre presse et journalisme. Il était donc opportun de s'interroger sur le genre du reportage, comme ce fut le cas lors d'un colloque tenu à l'Université de Limoges en avril 2000, dont les Actes sont désormais disponibles.

Plutôt que la question du genre journalistique, c'est le versant littéraire de cette pratique qui est ici interrogé, dans son histoire, dans ses particularités stylistiques, esthétiques, mais aussi sociales. Une première approche cerne d'ailleurs les reportages dus à la plume d'écrivains reconnus, ce qui est opportun puisque ce versant de leur œuvre est souvent minorisé, et donc rarement analysé. Pourtant, dans l'entre-deux-guerres, plusieurs écrivains se sont interrogés sur l'émergence de ce genre, et M. Collomb rappelle qu'André Malraux annonçait alors le déclin de la fiction et l'attente du public pour plus de vérité, pour une littérature tournée vers la "possession du réel". Cela explique que certains textes ici analysés n'ont dès lors que peu à voir avec le reportage journalistique, comme le récit de voyage de Pierre Loti analysé par J.-C. Carpanin Marimoutou, *L'Inde (sans les Anglais)*, qui comporte plus de deux cents pages, et qui est lié à un séjour de circonstance qui permet au romancier de nous présenter à la fois tous les topoi de l'Inde et les questionnements que cela suscite sur sa propre existence. Il en va de même pour le tour du monde réalisé par Jean Cocteau en 1936 sur le modèle du Phileas Fogg de Verne, même si Jean Prouvost le finança en le publiant dans son *Paris-Soir*. Claude Leroy montre bien qu'il s'agit plus, pour Cocteau, de se reporter à ses origines, aux émerveillements de l'enfance, que de rapporter ce qu'il a vu. Et M.-T. De Freitas montre aussi qu'André Malraux est plus intéressé par l'aventure et le romanesque que le témoignage véridique quand il monte une expédition aérienne pour retrouver la capitale disparue de la reine de Saba. Cela n'empêchera pas *L'Intransigeant* de financer l'expédition et d'en publier le compte rendu en mai 1934. Dans plusieurs de ses romans, Malraux réutilisera d'ailleurs ses reportages, à la fois pour leur donner un arrière-fond événementiel ou politique, et comme forme narrative pour des "romans-reportages" qui relèvent souvent du témoignage engagé. Roger Vailland, tout auréolé de son Goncourt de 1957, semble, lui, choisir d'effectuer un reportage à La Réunion à la fois pour se ressourcer, trouver matière à un ouvrage entre récit et guide géographique et occuper une période de latence. *France-Soir* financera ce séjour qu'il publiera en six livraisons en 1959. Mais dans ce texte, M. Beniamino démontre que Vailland laisse bien sûr apparaître les choix politiques qui sont les siens, par rapport au colonialisme (générateur d'abjection), mais aussi ses fantasmes sexuels ravivés par l'exotisme.

Si Vailland reconnaît que le journalisme peut nourrir l'écrivain, ce qu'il accepte sans trop de difficultés, d'autres ont vécu plus douloureusement cette contrainte. Jules Vallès a ainsi publié quelques reportages, sur Londres notamment où il est exilé, mais c'est bien parce qu'il est proscrit en France et qu'il doit assurer sa subsistance. Le journalisme est pour lui "un cataplasme, un baume, du pain gagné", comme le rappelle J. Migozzi, mais il s'y engage

cependant avec toute sa fougue rageuse, et en voulant privilégier le témoignage et l'analyse aux simples croquis d'actualité que lui réclame son rédacteur en chef. Pendant plus de dix ans, Audiberti a réellement rédigé des faits divers pour le *Petit Parisien*, et quand Paulhan l'accueillera dans la *NRF*, c'est pour lui confier une rubrique d'abord intitulée "Chiens écrasés" avant de s'appeler plus explicitement "Faits divers". Audiberti se trouve ainsi pris dans une contrainte paradoxale, analyse Jeanyves Guérin, puisqu'il peut enfin accéder à la sphère littéraire, mais en devant jouer dans un registre qui le cantonne à un métier qu'il veut oublier. Car s'il reconnaît y avoir collecté une série d'épisodes vécus qui pourront nourrir son œuvre ultérieure, il fera tout pour faire oublier ce passé journalistique qui n'a droit qu'à deux pages dans ses antimémoires, *Dimanche m'attend*.

D'autres écrivains ont toujours oscillé entre littérature et journalisme. Ainsi, Hemingway attache autant d'importance à ses reportages qu'à ses romans, même si Juliette Vion-Dury considère que, pour lui, "le reportage fut un apprentissage, un métier, un prétexte". En effet, il promeut un "reportage personnel", et tous les sujets qu'il traite ne lui servent qu'à tourner autour du thème de la mort violente. La guerre d'Espagne, par exemple, qu'il couvre comme correspondant de guerre servira aussi de trame à ses romans. Si Colette reste connue pour ses romans, il ne faut pas oublier qu'elle mena une carrière de journaliste au *Matin*, où elle deviendra directrice du service littéraire après la guerre de 14. "Elle était un écrivain qui rédigeait des chroniques, dit Philippe Goudey, et non une journaliste venue au roman", mais sans jamais renoncer à ses chroniques qu'elle rassembla d'ailleurs à plusieurs reprises en volumes. D'autres femmes s'illustreront aussi dans le reportage, d'Olympe de Gouges à Marguerite Duras, tantôt pour défendre la cause féminine, tantôt pour donner sens aux événements, comme le rappellent D. Bouit et M.-J. Protais. Quant à Gaston Leroux, s'il reste célèbre pour ses romans policiers, il ne faut pas oublier qu'il fut surtout journaliste. Il fut entre autres un observateur attentif des tourments du siècle, séjournant en Russie de mars 1905 à mars 1906 pour en ramener plusieurs reportages, publiés après sa mort sous le titre *L'agonie de la Russie blanche*, et analysés ici par C. Filteau qui montre comment le reporter essaye de saisir l'évolution politique russe à l'aune d'un modèle démocratique républicain typiquement français.

Joseph Kessel et Blaise Cendrars naviguent aussi entre reportage et journalisme, même s'ils le font chacun à leur manière. R. Ferreira De Oliveira montre bien que Cendrars essaye d'être en prise directe avec son objet, et qu'il n'utilise le subterfuge de l'auto-fiction que pour mieux échapper à une vision romanesque de la pègre, là où Kessel, face au même sujet, insiste sur l'authenticité des histoires surprenantes qu'il rapporte pour en accroître la fictionnalisation. Cela n'empêche pas Cendrars, par ailleurs, d'utiliser la forme journalistique pour donner à sa poésie son apparence d'immédiateté, de simultanéité, comme le montre R. Cortiana. Laquelle relève aussi combien la poésie futuriste de Marinetti s'ancre dans son expérience de correspondant de guerre. Cela montre combien le reportage va servir de matrice littéraire à nombre d'écrivains, bien au-delà du simple

apport alimentaire qu'il peut amener. Henri Béraud n'hésite pas à affirmer, en 1924, que "le reportage enfin, sera peut-être l'unique littérature de demain", et particulièrement le reportage d'exploration géographique. C'est ainsi que Roland Dorgelès préparera avec soin son voyage en Indochine, où il séjournera quatre mois et dont il ramènera *Sur la route mandarine* publié en onze livraisons par *L'Illustration*, avant d'être repris en volume par Albin Michel.

D'un autre côté, certains écrivains se révèlent dans ce genre du reportage qui a tant de succès dans la première moitié du vingtième siècle. Le prototype en reste Albert Londres. Il fut un poète médiocre selon Joëlle Deluche, et trouva sa voie en confrontant son écriture au réel, fondant ses articles sur l'enquête, l'approche de terrain, en créant le reportage social, souvent engagé, dans des endroits aussi durs que les bagnes par exemple. Le journaliste, pour lui, a une mission de dénonciation, quand il révèle les méfaits du colonialisme. M. Collomb revient sur cette définition du reportage qui suscite beaucoup de débats dans l'entre-deux-guerres, en France comme en Allemagne. Des figures émergent, comme celles d'Andrée Viollis et Egon E. Kisch qui pratiquent à la fois le genre et tentent de le codifier, entre autres dans ses rapports aux engagements idéologiques liés à des témoignages de situations révolutionnaires, comme en URSS, ou sur les territoires coloniaux déjà en crise.

Ce recueil parle essentiellement de textes, mais ce serait oublier que le reportage se veut aussi visuel, à travers les dessins et très vite les photographies. J.-P. Montier s'arrête à la figure de Constantin Guys, admiré par Baudelaire, et présenté comme le premier "reporter graphique", à une époque où la photographie remplace peu à peu les dessins gravés pour couvrir les événements du monde, comme la guerre de Crimée.

Plusieurs articles montrent aussi combien le reportage, au-delà de la question esthétique, sert à témoigner de l'histoire en train de se faire, que ce soit l'Albanie inconnue du début du XXe siècle ou la guerre d'Algérie. Quand Camus, Jules Roy, Jean Daniel ou Mouloud Feraoun parlent de celle-ci, leur sensibilité, leur émotion, leur engagement écartent tout souci littéraire, pour réagir à chaud. Ce n'est qu'a posteriori qu'un travail littéraire peut reprendre, autrement que dans le reportage, une réflexion plus construite.

D'autres intervenants tentent enfin, de manière plus ambitieuse, de chercher à quelles conditions le reportage peut être lu comme un texte littéraire. Jacques Fontanille pose l'hypothèse, inspirée de J. Géninasca, que la littérature existe là où il y a passage de la rationalité pratique, de type inférentiel et référentiel, à une rationalité mythique, de type analogique, qui constitue un second niveau d'analyse. Si l'article journalistique factuel semble englué dans un premier niveau référentiel, le reportage pourrait atteindre au littéraire, dans la mesure où le corps du reporter est utilisé comme outil d'authentification ("je l'ai vu, donc c'est vrai"). Dès lors, cette perception entre en correspondance avec l'état intérieur du narrateur pour créer une saisie impressive, qui préfigure le niveau analogique second. Ainsi, le reportage serait un entre-deux, plus uniquement ancré dans descriptif

référentiel, pas encore saisie analogisante relevant de la seule sphère littéraire. Cette infériorité ontologique du reportage par rapport au texte littéraire est aussi défendue par Roland Barthes, qui la ramène à son opposition entre écrivain et écrivain, surtout quand le journaliste rapporte de plus en plus souvent l'événement en direct, dans les médias audiovisuels. Cela ne l'a pas empêché de relater son voyage en Chine dans les colonnes du *Monde*, en 1974, en y respectant tous les traits du genre, analyse finement C. Coste. Philippe Baudorre, au départ de l'analyse de reportages de Dorgelès, essaye d'ailleurs d'inventorier ces traits spécifiques du genre : motifs traités, disposition chronologique, mélange des types de discours, signes littéraires discrets, narration à la première personne, affirmation explicite de la véracité, du témoignage, de la nécessité de dire le réel, mais aussi engagement et parfois recréation de nouveaux mythes.

Comme le dit très justement Myriam Boucharenc, au début des années vingt, le journalisme d'information est une profession qui s'affirme face à une littérature qui se cherche, pour donner naissance à ce que Mac Orlan appelle une "littérature active". Et l'interpénétration est d'autant plus forte que certains reportages sont parfois plus ou moins inventés par des écrivains, tandis que des enquêtes servent de support à des romans, que des récits de voyage ne sont pas distingués des œuvres romanesques dans certaines listes d'ouvrages. Ainsi, si le genre apparaît particulièrement fécond, sa diversité en rend aussi la définition typologique quasi-impossible. La référence même au réel ou à l'objectivité est en effet en débat, tant la subjectivité du regard du reporter semble importante, comme un certain souci de littérarité. Le modèle posé par Fontanille ne pourrait donc servir que d'idéal par rapport auquel de nombreuses variations existent. C'est le grand mérite de cet ouvrage de nous les mettre en perspectives multiples, dont on regrettera seulement qu'il ne laisse qu'une parole très brève aux journalistes eux-mêmes, pour les entendre dans leur rapport à la littérature, au style, à l'engagement idéologique.

Marc LITS

Isabelle GARCIN-MARROU, *Terrorisme, médias et démocratie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. "Passerelles", 2001, 150 pages.

Depuis les attentats du 11 septembre, depuis la deuxième intifada, les actes de terrorisme sont présents à la une de tous les journaux du monde, soulevant sans cesse les mêmes questions dans les rédactions. Dans quelle mesure l'écho que la presse accorde à ces faits répond précisément à l'objectif de publicisation de leurs auteurs ? Quels termes employer pour ne pas apparaître comme les complices ou les porte-parole de l'un ou l'autre camp, voire d'un État ? Cet ouvrage, qui est la reprise d'une thèse en communication beaucoup plus développée, a été rédigé avant les événements

précités, mais il n'en pose pas moins très précisément une série de balises, fondées sur l'analyse approfondie d'un corpus de journaux français. En outre, une brève postface, rédigée à chaud, montre comment les attentats new-yorkais sont construits sous forme narrative par les médias, en privilégiant l'émotion, et en donnant toute sa dimension humaine à l'événement par l'attention privilégiée apportée aux témoignages.

Le modèle du récit est également retenu dans cette analyse centrée sur la presse écrite (au départ d'un corpus tiré des quotidiens *France-Soir*, *Libération* et *Le Monde*). Deux types de violence sont pris en compte, l'une exogène, et l'autre endogène, puisque dans un premier cas, c'est la mouvance islamiste étrangère qui est en cause pour l'attentat dans le RER à la station Port-Royal en décembre 1996, pendant que l'autre cas, lié à l'assassinat du préfet Erignac, implique les indépendantistes corses. Dans les deux cas, l'État est mis en cause, dans une confrontation à des terroristes, qui seront désignés sous des termes différents. Cet affrontement relève aussi, de manière ontologique, du domaine de la communication, puisque les actions violentes ont pour fonction de faire entendre des revendications au sein de l'espace public. Dès lors, la violence physique engendre une guerre des discours, de la part des hommes politiques comme des experts et des commentateurs médiatiques et médiatisés.

Isabelle Garcin-Marrrou construit une méthodologie largement appuyée sur l'ouvrage de M. Mouillaud et J.-F. Tétu, *Le journal quotidien*, en analysant plus spécialement la titraille, les photos et les schémas narratifs. Elle peut ainsi distinguer différentes stratégies rédactionnelles. Là où *Le Monde* construit une interprétation de l'événement ouverte vers le futur, *Libération* privilégie l'histoire présente, tandis que *France-Soir* reste pris dans un événementiel cauchemardesque. Cette première approche de la titraille est confortée par l'analyse des photos. Leur absence dans *Le Monde* évite à ce quotidien de céder à l'émotion, laquelle est omniprésente dans *France-Soir*, tout attaché à participer à la douleur des victimes et de leur famille. Quant à *Libération*, il occuperait une position médiane, le choc des photos n'y occultant pas l'analyse politique engagée.

L'analyse des structures narratives confirme cette différenciation des choix rédactionnels. Pour l'attentat attribué à des islamistes, là où *Libération* et *Le Monde* développent des analyses sur les auteurs des attentats, *France-Soir* ne peut que les construire en étrangers irréductibles à l'univers des lecteurs rassemblés dans une sorte d'union nationale. Aucune dialectique n'est possible face à l'ennemi. Et pour le contexte corse, puisqu'il n'y a pas d'ennemi extérieur, c'est l'émotionnel qui assurera la cohérence d'un discours nationaliste très engagé. Par contre, *Libération* cherche à construire un discours raisonné, sans a priori idéologique, là où *Le Monde* semble être plus hésitant dans le choix d'une position claire.

Globalement, on constate néanmoins que chaque journal se positionne en fonction d'implicites idéologiques, qui l'emportent davantage qu'une approche neutralisée de semblables événements. Pour l'auteur, l'idée de la complicité avec les terroristes est cependant exclue. Que ce soit par intérêt commercial ou par simple effet de résonance, les médias ne tombent pas dans

ce piège de la complaisance ou de la compromission ; pas plus qu'ils ne jouent le rôle de relais d'un État amené à utiliser toutes les armes pour combattre un ennemi masqué. En fait, les difficultés se situent ailleurs. Il y a d'abord la contrainte temporelle : l'urgence amène à privilégier l'émotionnel au détriment du rationnel, le manque de recul favorise le recours aux stéréotypes dépourvus de nuances. La spatialité est aussi contraignante, quand l'attentat se passe au loin. L'espace rédactionnel consacré à l'événement sera parfois réduit, l'envoyé spécial dépêché sur les lieux n'est pas un spécialiste de ce pays. Autant de risques de réductionnisme, de simplifications. Par ailleurs, même pour un événement proche, les limites d'accès au périmètre touché, ainsi qu'à des sources proches des terroristes, les jeux d'intimidation et d'intoxication multiplient les risques de produire une information biaisée ou erronée. L'équilibre entre les parties est toujours impossible, entre des terroristes qu'il faut condamner, des victimes avec lesquelles il faut compatir, un État qui veut apparaître comme maître de la situation. L'emploi même des termes est significatif de ces hésitations. Alors que le terme de terroriste est unanimement utilisé pour désigner les auteurs de l'attentat du RER, il est beaucoup moins usité dans le cas des nationalistes corses. Un crime ne vaudrait donc pas l'autre ?

Ces questions sont pourtant essentielles, car les médias continuent à construire l'opinion publique, que ce soit en termes d'agenda ou dans la fixation des cadres de référence d'un discours dominant. Et c'est particulièrement vrai dans des situations de violence extrême. Ils ne peuvent pas ne pas en parler, mais leur couverture déterminera un certain rapport au monde de leurs lecteurs. I. Garcin-Marrou montre bien, en finale, que différents choix sont possibles : la tradition informative qui présente les faits bruts sans interprétation, l'approche sensationnaliste qui exacerbe les réactions émotionnelles, la dimension narrative qui se situe dans le champ symbolique et l'imaginaire collectif, le modèle didactique qui cherche à expliquer le comment et le pourquoi. Chaque rédaction se doit de définir ses choix en la matière, pour ne pas être surprise au moment où l'événement demande une réaction urgente, et soumet les journalistes à de nombreuses pressions, de l'opinion, des protagonistes, comme de l'État qui voudrait toujours contrôler ce qui se passe et se dit en semblables circonstances.

Si l'actualité récente ramène ces questions essentielles au premier plan, en termes de pratiques journalistiques, mais aussi dans ses enjeux démocratiques de construction d'une opinion publique, il faut reconnaître à l'auteur la qualité d'à la fois proposer une analyse empirique rigoureusement conduite et un recadrage de celle-ci dans une réflexion plus large sur le rôle des médias face à des crises politiques et idéologiques graves, qui sont sans doute amenées à se répéter. En ce sens, si son livre peut se lire comme un manuel d'analyse de presse (ce qui est déjà un précieux acquis dans un secteur où la rigueur méthodologique fait trop souvent défaut), il vaut surtout par les réflexions stimulantes qu'il entraîne en termes de communication politique et médiatique dans nos sociétés en reconstruction identitaire.