

DOSSIER

LES THÉORIES  
DE LA RÉCEPTION

Ce dossier a été coordonné par Paul BEAUD et Louis QUÉRÉ

© Réseaux n° 68 CNET - 1994

# INNOVATION ET RÉPÉTITION :

Entre esthétique moderne  
et post-moderne

Umberto ECO

Traduit et reproduit avec l'autorisation de *Daedalus*, journal de l'Académie américaine des arts et sciences. Article extrait du numéro intitulé « The moving image », 1987, volume 114, n° 4

© Daedalus pour la version originale

© Réseaux n° 68 CNET - 1994 pour la version française

Ce n'est pas un hasard si l'esthétique moderne et les théories modernes de l'art (j'entends par « modernes » celles qui sont nées avec le Maniérisme, se sont développées avec le Romantisme et ont été reprises de manière provocatrice par les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle) ont fréquemment identifié le message artistique avec la métaphore. La métaphore (celle qui est nouvelle, inventive, et non la catachrèse éculée) est une façon de désigner une chose par le nom d'une autre, et de présenter ainsi la chose en question de manière inattendue. Le critère moderne pour juger de la valeur artistique était la *nouveauté*, un degré d'information élevé. La répétition agréable d'un motif déjà connu était considérée par les théories modernes de l'art comme typique de l'artisanat – non de l'art – et de l'industrie.

Un bon artisan produit, tout comme une fabrique industrielle, de nombreuses occurrences, ou *tokens*, d'un même *type* ou modèle. On apprécie le type, et l'on apprécie la manière dont l'occurrence se plie aux exigences du type, mais l'esthétique moderne ne reconnaissait pas en cela une procédure artistique. C'est la raison pour laquelle l'esthétique romantique a opéré une distinction si soignée entre arts

« majeurs » et « mineurs », entre art et artisanat. Pour faire un parallèle avec les sciences, l'artisanat et l'industrie consistaient à appliquer correctement une loi déjà connue à un cas nouveau. L'art, au contraire (et, par art, j'entends aussi la littérature, la poésie, le cinéma, etc.) correspondait plutôt à une « révolution scientifique » : chaque œuvre d'art moderne établit une nouvelle loi, impose un *nouveau paradigme*, une nouvelle façon de regarder le monde.

L'esthétique moderne a souvent oublié que la théorie classique de l'art, de la Grèce antique au Moyen Âge, ne tenait pas tant à marquer une différence entre art et artisanat. Le même terme (*tekhnê*, *ars*) servait à désigner les prestations d'un coiffeur ou d'un constructeur de bateaux et le travail d'un peintre ou d'un poète. L'esthétique classique n'était pas si soucieuse d'innovation à tout prix : au contraire, elle estimait souvent « belles » les bonnes occurrences d'un type éternel. Même quand la sensibilité moderne goûte la « révolution » accomplie par un artiste classique, ses contemporains appréciaient l'aspect opposé de son œuvre, c'est-à-dire son respect pour des modèles antérieurs (1).

Cela explique que l'esthétique moderne se soit montrée si sévère à l'égard des produits de type industriel des mass media. Une chanson populaire, un spot publicitaire, une bande dessinée, un roman policier, un western, étaient envisagés comme des occurrences plus ou moins réussies d'un modèle ou d'un type donné. En tant que tels, on les trouvait plaisants, mais pas artistiques. De plus, cette pléthore d'agréments, de répétitions, de manques d'innovation, était perçue comme un stratagème commercial (le produit devait satisfaire les attentes de son public), et non comme la mise en avant provocatrice d'une vision du monde nouvelle (et difficile à accepter). Les produits des mass media ont été assimilés à ceux de l'industrie dans la mesure où ils étaient produits en série, ce type de production « sérielle » étant jugée étrangère à l'invention artistique.

(1) Sur l'opposition entre innovation et répétition, voir mes livres *L'œuvre ouverte*, 1965, et *Apocalittici e integrati*, 1964.

## Redondance et répétition dans les mass media

Selon l'esthétique moderne, les principales caractéristiques des produits des mass media étaient la répétition, l'itération, l'obéissance à un schéma préétabli et la redondance (par opposition à l'information) (2)

Le procédé de l'*itération* est typique, par exemple, des publicités télévisées : le spectateur regarde distraitemment le déroulement d'un sketch, puis concentre son attention sur la phrase clé qui revient à la fin de la saynète. C'est précisément sur cette réapparition prévue et attendue que se fonde son plaisir, modeste mais irréfutable.

De même, la lecture d'un roman policier suppose qu'on prenne plaisir à un canevas d'intrigue donné. Ce canevas est si important que les auteurs les plus célèbres ont fondé leur fortune sur son immuabilité.

L'auteur joue en outre sur une série continue de connotations (par exemple, les particularités du détective et de son entourage immédiat), à tel point que leur réapparition dans chaque histoire représente une condition essentielle du plaisir de la lire. Nous avons donc les « tics » désormais historiques de Sherlock Holmes, la vanité pointilleuse d'Hercule Poirot, la pipe et la vie conjugale sans histoires de Maigret, et les célèbres manies des plus intrépides héros du roman noir. Les défauts, les gestes, les habitudes du personnage décrit nous permettent de reconnaître en lui un vieil ami. Ces traits familiers aident à « entrer » dans le récit. Quand notre auteur favori écrit un roman d'où ses personnages habituels sont absents, nous ne voyons même pas que la trame fondamentale de l'histoire reste identique : nous parcourons le livre avec un certain détachement et sommes tout de suite enclins à le considérer comme « mineur ».

Tout cela devient parfaitement clair quand on prend un personnage célèbre comme Nero Wolfe, immortalisé par Rex Stout. Je vais passer en revue les princi-

pales caractéristiques de Nero Wolfe et de ses partenaires, car il est important de constater à quel point elles comptent pour le lecteur de Stout. Nero Wolfe, natif du Montenegro mais naturalisé américain depuis des temps immémoriaux, est si invraisemblablement gros que son fauteuil en cuir doit être conçu exprès pour lui. Il est épouvantablement paresseux. En fait, il ne quitte jamais sa maison et dépend, pour ses enquêtes, de l'astucieux et brillant Archie Goodwin, avec qui il entretient perpétuellement une polémique acerbe et tendue, quelque peu tempérée par leur mutuel sens de l'humour. Nero Wolfe est un véritable goinfre, et son cuisinier, Fritz, la vestale du garde-manger, se tient en permanence au service de ce palais éminemment raffiné et cet estomac non moins éminemment avide. À côté des plaisirs de la table, Wolfe cultive une passion absorbante et exclusive pour les orchidées ; il en possède une collection inestimable dans la serre du dernier étage de la villa où il réside. Passablement obsédé par sa gourmandise et ses fleurs, doté d'une série de manies annexes (goût pour la littérature érudite, misogynie systématique, insatiable soif d'argent), Nero Wolfe mène ses enquêtes – des chefs-d'œuvre de pénétration psychologique – assis à son bureau, en soupesant soigneusement les informations oralement fournies par Archie, en étudiant les protagonistes de chaque événement contraints de lui rendre visite dans son bureau, en discutant avec l'inspecteur Cramer (lequel arbore toujours entre ses lèvres un cigare méthodiquement éteint), en se chamaillant avec l'odieux sergent Purley Stebbins et, enfin, en convoquant, suivant une mise en scène à laquelle il ne déroge jamais, les acteurs de l'affaire à une réunion dans son salon, généralement le soir. Là, par le biais d'adroits subterfuges dialectiques, et presque toujours avant que lui-même découvre la vérité, il accule le coupable à une démonstration publique d'hystérie qui le trahit.

La palette est bien plus étendue. L'arrestation presque canonique d'Archie, sus-

(2) Je reprends ici certaines de mes anciennes remarques de « The myth of Superman » (1962, 1993)

pect de rétention d'informations et de faux témoignage, les diatribes juridiques au sujet des conditions auxquelles Wolfe va accepter un client, le recours à des agents à temps partiel comme Saul Panzer ou Orrie Carther, le tableau, dans le salon, derrière lequel Wolfe ou Archie peuvent observer, à travers un trou, le comportement et les réactions d'un individu mis à l'épreuve dans le bureau, les scènes entre Wolfe et un client de mauvaise foi. Telle est l'« éternelle » histoire que le fidèle lecteur apprécie dans les romans de Stout. Pour la rendre plaisante, l'auteur doit chaque fois inventer un « nouveau » crime et de « nouveaux » personnages secondaires, mais ces détails ne servent qu'à confirmer la permanence d'un répertoire fixe de *topoi*.

Ignorer l'identité du coupable devient un élément annexe, presque un prétexte. Il s'agit moins de découvrir qui a commis le crime que de suivre les faits et gestes « topiques » de personnages « topiques », présentant des comportements stéréotypés que le lecteur adore. Peu intéressé par les « nouvelles » motivations psychologiques ou économiques du « nouveau » crime, celui-ci se délecte en réalité des moments où Wolfe réitère ses actes habituels et monte pour la énième fois s'occuper de ses orchidées pendant que l'intensité dramatique atteint son point culminant, et où l'inspecteur Cramer coince son pied dans l'embrasure de la porte en repoussant Goodwin d'un air menaçant puis, l'index brandi, prévient Wolfe que, cette fois, les choses ne se passeront pas comme ça. L'attrait du livre, le sentiment d'apaisement, d'ampleur psychologique qu'il est capable de conférer, provient du fait que les lecteurs, affalés dans un bon fauteuil ou dans un compartiment de train, retrouvent continuellement, point par point, ce qu'ils connaissent déjà et veulent savoir de nouveau. C'est pour cela qu'ils ont acheté le livre. Ils tirent plaisir de l'absence d'histoire (si une histoire est bien une succession d'événements censés nous amener d'un point de départ à un point d'arrivée auquel nous n'aurions jamais songé), la distraction consiste en cette réfutation de l'existence d'une succession d'événements, dans le retrait de la tension du

passé-présent-futur au profit de la concentration sur un *instant*, qu'on aime précisément parce qu'il est récurrent.

Il semble que ce genre de mécanismes prolifère plus largement dans les récits populaires d'aujourd'hui que dans le *feuilleton* romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, où l'événement reposait sur un *développement* et où l'on attendait des personnages qu'ils s'acheminent vers leur mort au fil d'aventures inattendues et « incroyables ».

Si tel était le cas, ce serait que le *feuilleton*, fondé sur le triomphe de l'information, constituait l'aliment de prédilection d'une société vivant au milieu de messages chargés de redondance. Le sens de la tradition, les normes de la vie sociale, les principes moraux, les règles d'une conduite convenable dans le cadre d'une société bourgeoise, dessinaient un réseau de messages prévisibles que le système social fournissait à ses membres et qui permettait à la vie de s'écouler sans heurts. Dans ce contexte, le choc « informationnel » d'une nouvelle de Poe ou un *coup de théâtre* à la Ponson du Terrail procuraient le plaisir de la « rupture ». Dans une société industrielle contemporaine, en revanche, le changement social, le surgissement perpétuel de nouveaux codes de conduite, la dissolution de la tradition, appellent des récits basés sur la redondance. Dans un tel panorama, les structures narratives redondantes représenteraient une invitation complaisante à se reposer, une occasion de se détendre.

Mais en réalité, le roman du XIX<sup>e</sup> siècle aussi était répétitif. Ses structures fondamentales restaient toujours les mêmes et il n'était guère difficile au lecteur averti de savoir avant la fin de l'histoire si mademoiselle Untel était ou non la fille disparue du Duc de X. Tout ce qu'on peut dire, c'est que le *feuilleton* du XIX<sup>e</sup> siècle et les mass media contemporains recourent à des procédés *différents* pour donner au prévu l'apparence de l'inattendu. Archie Goodwin s'attend explicitement, avec les lecteurs, à ce que Nero Wolfe se comporte d'une certaine manière, tandis qu'Eugène Sue faisait semblant de ne pas savoir à l'avance ce que ses lecteurs soupçon-

naient, à savoir que Fleur-de-Marie était la fille de Rodolphe de Gerolstein. Le principe formel ne change pas.

Un des premiers personnages inépuisables de la période du déclin du feuilleton, assurant la jonction entre les deux siècles, vers la fin de la Belle Époque, est probablement Fantômas. Chaque épisode de Fantômas s'achève sur une sorte de « catharsis ratée », Juve et Fandor vont enfin mettre la main sur l'insaisissable personnage quand celui-ci, par une manœuvre imprévisible, déjoue l'arrestation. Autre fait singulier : au début de chaque histoire, Fantômas, coupable de chantage et d'enlèvements sensationnels, se retrouve toujours inexplicablement désargenté et a donc besoin, pour se refaire, de nouvelles « aventures ». Le cycle est ainsi constamment relancé.

### L'ère de la répétition

Je voudrais maintenant examiner le cas d'une période historique (la nôtre) où l'itération et la répétition semblent dominer tout l'univers de la créativité artistique, et où il devient difficile de distinguer entre la répétition des media et celle des arts dits majeurs. Nous assistons actuellement à des débats autour d'une nouvelle théorie de l'art que j'appellerais *esthétique post-moderne* et qui est en train de revoir les concepts mêmes de répétition et d'itération sous un angle différent. En Italie, récemment, cette discussion a fait florès sous l'étendard d'une « nouvelle esthétique de la sérialité ». Je recommande au lecteur de prendre, en l'occurrence, « sérialité » comme une catégorie très large ou, si l'on veut, un autre terme pour art répétitif.

Les concepts de sérialité et de répétition possèdent des acceptions extrêmement étendues. La philosophie de l'histoire de l'art nous a habitués à quelques significations techniques de ces termes qu'il serait bon d'écarter : je ne parlerai donc pas de répétition au sens de Kierkegaard, ni de « répétition différente » au sens de Deleuze. Et dans l'histoire de la musique contemporaine, les séries et la sérialité ont été comprises dans une perspective plus ou moins opposée à celle qui nous occupe ici.

Les « séries » dodécaphoniques sont le contraire de la sérialité répétitive typique de tous les media puisque, dans ce cas, chaque suite de douze sons n'est utilisée qu'une seule et unique fois au sein d'une même composition.

Lorsqu'on ouvre un dictionnaire courant, on trouve à « répéter » « dire ou faire quelque chose pour la deuxième fois, ou bien plusieurs fois de suite, itération du même mot, du même acte ou de la même idée ». Pour « série », le sens est « suite continue de choses similaires ». Le tout est d'établir ce que veut dire « plusieurs fois », « le même » ou « des choses similaires ».

Fabriquer en série signifie, d'une certaine manière, répéter. Par conséquent, il nous faudra définir un premier sens de « répéter » consistant à faire une *réplique* du même *type abstrait*. Deux feuilles de papier pour machine à écrire sont deux *répliques* du même *type commercial*. En ce sens, une chose est la même qu'une autre quand elle présente les mêmes propriétés que la première, du moins sous un certain aspect : deux feuilles de papier machine sont identiques du point de vue de nos besoins pratiques, même si elles diffèrent pour un physicien intéressé par la structure moléculaire des objets. Du point de vue de la production industrielle en série, deux « occurrences » peuvent être considérées comme des « répliques » du même « type » quand, en l'absence de défauts flagrants, un individu normal, avec des besoins normaux, choisira indifféremment l'une ou l'autre. Deux copies d'un film, deux exemplaires d'un livre, sont des répliques d'un même type.

La répétitivité et la sérialité qui nous intéressent ici concernent en revanche des choses qui, à première vue, ne semblent pas identiques (égales) à d'autres.

Voyons maintenant le cas où (a) on nous présente quelque chose comme étant original et différent (conformément aux exigences de l'esthétique moderne), (b) nous savons que cette chose en répète une autre que nous connaissons déjà, et (c) malgré cela – mieux, précisément à cause de cela – elle nous plaît (et nous l'achetons).

### **Le retake**

Le premier type de répétition est le *retake*. Dans ce cas, on recycle les personnages d'une histoire à succès dans un autre récit, en racontant ce qui leur est arrivé après la fin de leur première aventure. L'exemple le plus célèbre de *retake* est *Vingt ans après* d'Alexandre Dumas, les plus récents sont les versions « à suivre » de *La guerre des étoiles* ou de *Superman*. Le *retake* est tributaire d'une décision commerciale. Il n'existe aucune règle pour savoir si le deuxième épisode doit reproduire le premier, à de légères variations près, ou constituer une histoire complètement différente autour des mêmes personnages. Le *retake* n'est pas rigoureusement condamné à la répétition. On en trouve un exemple illustre dans les multiples récits du cycle arthurien, qui dépeignent inlassablement les tribulations de Lancelot ou de Perceval.

### **Le remake**

Le *remake* consiste à raconter de nouveau une histoire qui a eu du succès. Voyez les innombrables versions du *Dr Jekyll* ou des *Révoltés du Bounty*. L'histoire de l'art et de la littérature regorge de pseudo-remakes qui sont parvenus chaque fois à dire quelque chose de différent. Toute l'œuvre de Shakespeare est un remake d'histoires antérieures. Certains remakes « intéressants » peuvent donc échapper à la répétition.

### **La série**

La *série* fonctionne sur une situation fixe et un nombre restreint de personnages centraux immuables, autour desquels gravitent des personnages secondaires qui varient. Ces personnages secondaires doivent donner l'impression que la nouvelle histoire diffère des précédentes, alors qu'en fait, la trame narrative ne change pas. J'ai évoqué plus haut la structure des romans de Rex Stout.

C'est à ce type qu'appartiennent les séries télévisées comme *All in the family*, *Starsky et Hutch*, *Columbo*, etc. (je regroupe ici des genres différents qui vont du mélo à épisodes à la comédie de situation et à la série policière).

Avec une série, on croit jouir de la nouveauté de l'histoire (qui est toujours la même) alors qu'en réalité, on apprécie la récurrence d'une trame narrative qui reste constante. En ce sens, la série répond au besoin infantile d'entendre encore et toujours la même histoire, d'être consolé par le « retour de l'identique », sous des déguisements superficiels.

La série nous reconforte (nous autres consommateurs), parce qu'elle récompense notre aptitude à deviner ce qui va se produire. Nous sommes ravis de découvrir une fois de plus ce à quoi nous nous attendions, mais loin d'attribuer cet heureux résultat à l'évidence de la structure narrative, nous l'imputons à nos prétendues aptitudes au pronostic. Nous ne songeons pas, « L'auteur a construit son histoire de manière à ce que je puisse deviner la fin », mais plutôt, « J'ai été assez malin pour deviner la fin malgré les efforts de l'auteur pour m'égarer ».

On trouve une variation de la série dans la formule du flashback dans certaines bandes dessinées par exemple (comme *Superman*), le personnage n'est pas suivi linéairement tout au long de son existence mais constamment redécouvert à différents moments de sa vie, réexplorée de manière obsessionnelle pour y chercher matière à de nouveaux récits. C'est un peu comme si le narrateur avait oublié certains épisodes par distraction, mais leur redécouverte ne change rien au profil psychologique du personnage, déjà fixé une fois pour toutes. En termes topologiques, cette sous-catégorie de la série peut être définie comme une *boucle*.

Habituellement, on conçoit une série en boucle pour des raisons commerciales : il s'agit de trouver un moyen de maintenir la série en vie, de parer au problème naturel du vieillissement du héros. Au lieu de lancer les personnages dans de nouvelles aventures (qui impliqueraient leur marche inexorable vers la mort), on leur fait perpétuellement revivre leur passé. La solution de la boucle produit des paradoxes qui ont déjà suscité d'innombrables parodies. Les personnages ont un petit avenir mais un énorme passé et, en tout état de cause, rien de ce passé n'aura jamais à altérer le pré-

sent mythologique dans lequel ils ont été d'emblée présentés au lecteur. Dix vies successives ne suffiraient pas pour faire subir à Annie, la petite orpheline, ce par quoi elle est passée durant les dix premières (et seules) années de son existence.

La spirale est une autre variation de la série. Dans les histoires de Charlie Brown, apparemment rien ne se passe et chaque personnage répète obsessionnellement son rôle habituel. Et pourtant, dans chaque bande, le caractère de Charlie Brown ou de Snoopy s'enrichit et s'approfondit. Ce phénomène ne se produit ni avec Nero Wolfe, ni avec Starsky et Hutch. Le public s'intéresse toujours à leurs nouvelles aventures, mais sait déjà tout ce qu'il a besoin de savoir sur leur psychologie, leurs habitudes, leurs capacités, leurs points de vue éthiques.

J'ajouterai enfin cette forme de sérialité qui, au cinéma et à la télévision, provient moins de la structure narrative que de la personnalité de l'acteur. La simple présence de John Wayne ou de Jerry Lewis (quand ils ne sont pas dirigés par un grand metteur en scène, et souvent même alors) parvient à produire, chaque fois, le même film. L'auteur essaie bien d'inventer des scénarios différents, mais le public reconnaît (avec satisfaction) encore et toujours la même histoire, superficiellement camouflée.

### **La saga**

La *saga* diffère de la série en ce qu'elle retrace l'évolution d'une famille et s'intéresse à un intervalle de temps « historique ». Elle est généalogique. Dans la *saga*, les acteurs vieillissent, c'est l'histoire du vieillissement d'individus, de familles, de peuples, de groupes.

La *saga* peut s'occuper d'une seule lignée (un personnage est suivi de sa naissance à sa mort, puis c'est le tour de son fils, son petit-fils et ainsi de suite, potentiellement à l'infini), ou elle peut prendre la forme d'un arbre (il y a un patriarche, puis les différentes branches de l'histoire, qui ne concernent pas seulement les descendants directs mais aussi les lignées collatérales et leurs familles, chaque branche se ramifiant toujours davantage).

L'exemple le plus familier (et récent) de *saga* est certainement *Dallas*.

La *saga* est une série déguisée. Elle diffère de cette dernière dans la mesure où les personnages changent (y compris parce que les acteurs vieillissent). Mais en fait, malgré sa forme historicisée qui célèbre, en apparence, le passage du temps, la *saga* répète la même histoire. Comme dans les anciennes sagas nordiques, les hauts faits des valeureux ancêtres sont les mêmes que ceux de leurs descendants. Dans *Dallas*, grands-parents et petits-enfants passent sensiblement par les mêmes épreuves : lutte pour la richesse et le pouvoir, vie, mort, défaite, victoire, adultère, amour, haine, jalousie, illusions, déceptions.

### **Dialogue intertextuel**

J'entends par dialogue intertextuel le phénomène par lequel un texte donné fait écho à des textes antérieurs. Bien des formes d'intertextualité ne nous concernent pas dans l'immédiat. Je ne m'occuperai pas, par exemple, de citations stylistiques – de ces cas où un texte cite, plus ou moins explicitement, un trait de style, une façon de raconter typique d'un autre auteur, soit à titre de parodie, soit pour rendre hommage à un grand maître reconnu. Il existe des citations imperceptibles, dont l'auteur lui-même n'est pas conscient, qui sont l'effet normal du jeu des influences artistiques. Il existe aussi des citations dont l'auteur est parfaitement conscient mais que le consommateur n'est pas censé remarquer, on se trouve alors généralement en présence d'œuvres banales et de plagiat.

Ce qui m'intéresse davantage, ce sont les citations explicites et identifiables, comme on en rencontre dans l'art post-moderne ou la littérature, qui jouent de manière flagrante et ironique sur l'intertextualité (romans sur la technique de la narration, poésie sur la poésie, art sur l'art).

Un procédé typique de la narration post-moderne a récemment été très utilisé dans le domaine de la communication de masse : il s'agit de la citation ironique d'un lieu commun (*topos*). Rappelons-nous la mort du géant arabe dans *Les aven-*



*turiers de l'arche perdue* et l'escalier d'Odessa dans *Bananas*, de Woody Allen. Quel est le rapport entre ces deux citations ? Dans un cas comme dans l'autre, le spectateur doit, pour goûter l'allusion, connaître les *topoi* d'origine. Avec le géant, on a affaire à une situation typique du genre, avec *Bananas* au contraire, le topos apparaît pour la première et unique fois dans une seule œuvre, et ce n'est qu'à la suite de cette citation qu'il se transforme en véritable mot de passe pour les critiques de cinéma et les cinéphiles.

Dans les deux cas, les topoi sont enregistrés dans « l'encyclopédie » du spectateur, ils font partie du trésor de l'imagination collective, et c'est à ce titre qu'on fait appel à eux. Avec cette différence que, dans *Les aventuriers de l'arche perdue*, on cite le topos pour le contredire (ce à quoi le spectateur s'attend, sur la base de son expérience, ne va pas se produire), tandis que dans *Bananas*, le topos n'est introduit qu'à cause de son incongruité (l'escalier n'a rien à voir avec le reste de l'histoire).

Le premier cas rappelle la série de dessins publiée il y a des années dans *Mad* sous la rubrique « un film que nous aimerions voir ». Par exemple, dans le Far West, une héroïne ligotée par des bandits sur des rails de chemin de fer. Les plans montrent alternativement le train qui approche et, de l'autre côté, la folle cavalcade des sauveteurs qui tentent d'arriver avant la locomotive. À la fin (contrairement à toutes les attentes suggérées par le topos évoqué), la fille est écrasée par le train. Il s'agit d'un procédé comique qui exploite la présupposition (exacte) que le public reconnaîtra le topos originel, appliquera à la citation le système d'attentes « normal » (c'est-à-dire les prévisions que ce fragment d'information encyclopédique est censé susciter), et s'amusera ensuite de la façon dont ses attentes ont été déçues. À ce stade, le spectateur ingénu, d'abord frustré, dépasse sa déception pour se transformer en un spectateur critique qui apprécie la manière dont il s'est fait attraper.

Le cas de *Bananas* se situe à un niveau différent. Le spectateur avec lequel le texte établit un pacte implicite (ceci est une blague) n'est pas le spectateur ingénu (qui

peut tout au plus être frappé par l'apparition d'un événement incongru) mais le spectateur critique qui apprécie le truc ironique de la citation et goûte son incongruité délibérée. Dans les deux cas, cependant, un effet secondaire critique intervient. Conscient de la citation, le spectateur est amené à réfléchir ironiquement sur la nature du procédé et à constater qu'il a été invité à jouer sur sa compétence encyclopédique.

Le jeu se complique dans le « *retake* » des *Aventuriers* qu'est *Indiana Jones et le temple maudit*. Cette fois, le héros ne rencontre pas un, mais deux ennemis géants. Dans le premier cas, on s'attend à ce que, suivant le schéma classique du film d'aventures, le héros soit désarmé, et on rit en découvrant qu'au contraire, il a un revolver et tue facilement son adversaire. Dans le deuxième cas, le metteur en scène sait que les spectateurs (ayant déjà vu le film précédent), s'attendront à ce que le héros soit armé et, de fait, Indiana Jones cherche d'abord son revolver. Or il ne le trouve pas, et les spectateurs rient car c'est l'attente créée par le premier film qui est cette fois trompée.

Tous ces cas mettent en jeu une encyclopédie intertextuelle. Nous sommes face à des textes qui constituent des citations d'autres textes, et la connaissance des textes antérieurs – censée aller de soi – est supposée nécessaire à l'appréciation du nouveau texte.

Un exemple plus intéressant pour l'analyse de la nouvelle intertextualité dans les media est celui d'*E.T.*, dans la scène où la créature extra-terrestre (une invention de Spielberg), promenée dans une ville le soir d'Halloween, croise un personnage déguisé comme le gnome de *L'empire contre-attaque* (une invention de Lucas). Stupéfait, E.T. tente de se jeter sur le gnome pour l'embrasser, comme s'il avait rencontré un vieil ami. Cette fois, les spectateurs sont censés savoir beaucoup de choses. Ils doivent bien évidemment connaître l'existence d'un autre film (connaissance intertextuelle), mais ils doivent aussi savoir que les deux monstres ont été créés par Rambaldi et que les metteurs en scène des deux films sont liés.

pour diverses raisons (en particulier parce qu'ils sont les deux réalisateurs les plus célèbres de la décennie), bref, ils doivent non seulement posséder une connaissance des textes mais aussi une connaissance du monde, de circonstances extérieures aux textes. On notera, naturellement, que connaissance des textes et connaissance du monde ne sont que deux des chapitres possibles de la connaissance encyclopédique et que, par conséquent, le texte fait, dans une certaine mesure, toujours référence au même patrimoine culturel.

Ces phénomènes de « dialogue intertextuel » étaient autrefois typiques de l'art expérimental et présupposaient un lecteur modèle, culturellement très raffiné (3). Le fait que des procédés similaires se soient désormais répandus dans l'univers des media nous amène à constater que les media entretiennent – et présupposent – la possession d'informations déjà transmises par d'autres media.

Le texte d'*ET* « sait » que le public a appris, par les journaux ou la télévision, toutes sortes de choses sur Rambaldi, Lucas et Spielberg. Dans ce jeu de citations extra-textuelles, les media semblent faire référence au monde mais, en réalité, ils se réfèrent au contenu d'autres messages envoyés par d'autres media. Le jeu se joue, pour ainsi dire, sur une intertextualité « élargie ». Toute différence entre la connaissance du monde (naïvement comprise comme une connaissance tirée d'une expérience extra-textuelle) et la connaissance intertextuelle a pratiquement disparu. Nos réflexions futures ne devront donc pas seulement porter sur le phénomène de répétition au sein d'une œuvre ou d'une série d'œuvres, mais sur tous les phénomènes qui rendent différentes stratégies de répétition réalisables, compréhensibles et commercialement envisageables. Autrement dit, la répétition et la sérialité dans les media posent de nouveaux problèmes à la sociologie de la culture.

Une autre forme d'intertextualité réside dans l'emboîtement de genre, aujourd'hui très courant dans les mass media. Ainsi,

les comédies musicales de Broadway (au théâtre ou au cinéma) ne sont plus, en général, que des récits sur la manière dont on monte une comédie musicale à Broadway. Le genre « Broadway » semble exiger (postuler) un vaste savoir intertextuel. En fait, il crée et instaure la compétence nécessaire et les présupposés indispensables à sa compréhension. Chacun de ces spectacles ou films racontant comment on monte une comédie musicale pour Broadway fournit, en pratique, toutes les informations sur le genre auquel il appartient. Le spectacle donne au public l'impression de savoir d'avance ce qu'il ignore encore, et n'apprendra que le moment voulu. On se trouve cette fois dans le cas d'une gigantesque prétérition (ou « omission »). En ce sens, la comédie musicale est une œuvre didactique qui rend compte des règles (idéalisées) de sa propre production.

Enfin, nous avons l'œuvre qui parle d'elle-même, non plus du genre auquel elle appartient, mais de sa propre structure, et de la façon dont elle a été élaborée. Les critiques et les esthéticiens étaient enclins à penser que ce procédé caractérisait exclusivement les travaux de l'avant-garde et était étranger à la communication de masse. L'esthétique connaît bien cette question, elle lui a d'ailleurs donné un nom depuis longtemps : il s'agit du problème hégélien de la mort de l'art. Mais ces derniers temps, il y a eu dans les mass media des cas de productions capables d'auto-dérision, et certains des exemples mentionnés plus haut me semblent d'un grand intérêt à cet égard. Là encore, la ligne de démarcation entre art « intellectuel » et art « populaire » semble s'être considérablement estompée.

### Une solution esthétique modérée ou « moderne »

Essayons maintenant de reprendre les phénomènes listés plus haut du point de vue d'une conception « moderne » de la valeur esthétique, selon laquelle toute œuvre esthétiquement « bien faite » est dotée de deux caractéristiques

(3) Sur l'idée de « lecteur modèle », voir mon *Role of the reader*, 1979.

(a) elle doit parvenir à une dialectique entre ordre et nouveauté – autrement dit, entre procédé et innovation ,

(b) cette dialectique doit être perçue par le consommateur, qui ne doit pas seulement saisir le contenu du message, mais aussi la manière dont le message transmet ce contenu

Cela étant posé, rien n'empêche les types de répétition que nous avons énumérés de réunir les conditions nécessaires à la concrétisation d'une valeur esthétique, et l'histoire des arts est prête à nous fournir des exemples satisfaisants pour chacune des catégories de notre classification

**Retake.** Le *Roland furieux* de l'Arioste n'est autre qu'un *retake* du *Roland amoureux* de Boiardo, précisément à cause du succès du premier, qui était lui-même un *retake* des thèmes du cycle breton. Boiardo et l'Arioste ont ajouté une bonne dose d'ironie à des matériaux fort « sérieux » à l'origine, et « pris très au sérieux » par les lecteurs précédents. Mais même le troisième *Superman* est ironique par rapport au premier (mystique et très, très sérieux). Il se présente comme le *retake* d'un archétype inspiré par l'évangile et tourné avec des clin d'œil aux films de Frank Tashlin.

**Remake.** J'ai déjà indiqué que Shakespeare a repris bon nombre d'histoires extrêmement connues des siècles précédents.

**Série.** Tout texte présuppose, et construit toujours, un double lecteur modèle (disons, un lecteur naïf et un lecteur « averti »). Le premier se sert de l'œuvre comme d'une machine sémantique et est victime des stratégies de l'auteur, qui va le conduire petit à petit à travers une suite de prévisions et d'attentes ; le second évalue l'œuvre en tant que produit esthétique et apprécie les stratégies mises en œuvre pour produire un lecteur modèle du premier degré. Ce lecteur du second degré est celui qui aime la sérialité des séries non pas tant à cause du retour de la même chose (que le lecteur naïf croyait différente) qu'à cause de la stratégie des variations ; autrement dit, il apprécie la manière

dont une même histoire est retravaillée pour avoir l'air différente.

Cette appréciation des variations est manifestement encouragée par les séries les plus sophistiquées. De fait, nous pouvons classer les produits de la narration en série le long d'un continuum qui prend en compte les différentes gradations du pacte de lecture entre le texte et le lecteur « averti » (par opposition au lecteur naïf). De toute évidence, même le plus banal des produits narratifs permet au lecteur de devenir, par une décision autonome, un lecteur critique, capable de reconnaître les stratégies innovatives (s'il y en a). Mais certaines œuvres sérielles établissent avec le lecteur critique un accord explicite, le mettant, de ce fait, en quelque sorte au défi de repérer les aspects novateurs du texte.

C'est à cette catégorie qu'appartiennent les aventures télévisées du lieutenant Columbo. Il est bon de noter que, dans cette série, les auteurs révèlent dès le début l'identité du meurtrier. Le spectateur est moins invité à jouer au jeu naïf de la devinette (qui est le coupable ?) qu'à (a) apprécier la technique d'enquête de Columbo, envisagée comme une sorte de bis d'un morceau de bravoure qu'on connaît par cœur (et, en ce sens, le plaisir procuré par Columbo n'est guère différent de celui qu'offre Nero Wolfe), (b) découvrir comment l'auteur va réussir son pari, qui consiste à faire faire à Columbo la même chose que d'habitude, mais d'une manière qui ne soit pas banalement répétitive. Toutes les histoires de Nero Wolfe ont été écrites par Rex Stout, mais chaque épisode de Columbo est réalisé par un metteur en scène différent. Le destinataire critique est invité à prononcer un jugement sur la meilleure variation.

J'emploie le terme « variation » en songeant aux variations de la musique classique. Elles aussi étaient des « productions en série » qui ne visaient que très peu l'auditeur naïf et misaient tout sur un pacte avec l'auditeur critique. Le compositeur recherchait essentiellement les applaudissements d'un destinataire critique, censé apprécier l'imagination qu'il avait déployée dans ses innovations sur un vieux thème.

En ce sens, la sérialité et la répétition ne s'opposent pas à l'innovation. Il n'y a rien de plus « sériel » qu'un motif de cravate et pourtant, rien ne peut être plus personnalisé qu'une cravate. L'exemple a beau être primaire, il n'en est pas moins instructif. Entre l'esthétique élémentaire de la cravate et la « grande » valeur artistique reconnue aux Variations Goldberg, il existe un continuum gradué de stratégies répétitives, visant à faire réagir le destinataire « averti ».

Le problème est qu'il n'y a pas, d'un côté, une esthétique du « grand » art (original et non sériel), et de l'autre une pure sociologie de la série. Il y aurait plutôt une esthétique des formes sérielles, qui exige une étude historique et anthropologique des manières dont, à différentes époques et en différents lieux, la dialectique entre répétition et innovation s'est trouvée illustrée. Lorsque nous n'arrivons pas à découvrir d'innovations dans une série, ce peut être moins l'effet des structures du texte que de notre « horizon d'attentes » et de nos habitudes culturelles. On sait que dans certains exemples d'art non occidental, où nous autres voyons toujours la même chose, les indigènes éprouvent le frisson de l'innovation en repérant des variations infinitésimales. Et là où nous percevons une innovation dans les formes sérielles du passé occidental, les destinataires initiaux se désintéressaient totalement de cet aspect et goûtaient, à l'inverse, les récurrences d'un même schème.

**Saga.** Toute la *Comédie humaine* de Balzac constitue un excellent exemple de saga en arbre, à l'instar de *Dallas*. Balzac est plus intéressant que *Dallas* car chacun de ses romans accroît notre connaissance de la société de son époque tandis que chaque épisode de *Dallas* nous raconte la même chose sur la société américaine – mais les deux emploient la même procédure narrative.

**Intertextualité.** La notion même d'intertextualité a été élaborée dans le cadre d'une réflexion sur le « grand » art. Néan-

moins, les exemples fournis plus haut ont été tirés de manière provocatrice de l'univers de la communication de masse pour montrer que même ces formes de dialogue intertextuel se sont désormais transférées dans le domaine de la production populaire.

Il est typique de la littérature et de l'art dits post-modernes (mais n'était-ce pas déjà le cas de la musique de Stravinski ?) de citer en utilisant (parfois sous divers déguisements stylistiques) des formes de *guillemets*, afin que le lecteur ne s'occupe pas du contenu de la citation mais de la manière dont cet extrait d'un premier texte a été introduit dans la trame d'un deuxième. Renato Barilli a noté qu'un des risques de ce système est d'échouer à rendre les guillemets patents, de sorte que le lecteur naïf prend la citation pour une invention originale et non pour une référence ironique (4).

Nous avons jusqu'ici avancé trois exemples de citations d'un topos antérieur. *Les aventuriers de l'arche perdue*, *Bananas*, et *E.T.* Observons la troisième séquence de plus près : le spectateur qui ignore tout de la production des deux films (dont l'un cite l'autre) ne peut comprendre la raison de ce qui se passe. Avec ce gag, le film se concentre simultanément sur les films et sur l'univers des médias. La compréhension du procédé est une condition de son appréciation esthétique. L'épisode ne fonctionne que si le spectateur s'aperçoit qu'il y a des guillemets quelque part. Or ces guillemets ne peuvent être perçus que sur la base d'une connaissance extratextuelle. Rien dans le film n'aide le spectateur à comprendre à quel moment il devrait y avoir des guillemets. Le film présuppose, de la part du spectateur, une connaissance préalable du monde. Et si le spectateur ne possède pas cette connaissance ? Tant pis pour lui. L'effet sera perdu, mais le film ne manque pas d'autres moyens de gagner l'approbation du public.

Ces imperceptibles guillemets sont, plus qu'un procédé esthétique, un artifice social ; ils sélectionnent les *happy few*, les heureux élus (et les mass media espèrent

(4) BARILLI, 1984

généralement produire des millions de *happy few* ) Au spectateur naïf du premier degré, le film a déjà presque trop accordé ce plaisir secret est réservé, pour une fois, au spectateur critique du second degré

Le cas des *Aventuriers de l'arche perdue* est différent. Là, si le spectateur critique échoue – s'il ne reconnaît pas la citation – il reste une foule de possibilités au spectateur naïf qui, au moins, peut toujours se réjouir que le héros l'emporte sur son adversaire. Ici, nous avons affaire à une stratégie moins subtile que dans l'exemple précédent, à une méthode tendant à satisfaire les priorités du producteur qui doit, de toute façon, vendre son produit au plus vaste public possible. S'il est difficile d'imaginer que les *Aventuriers* soient vus et appréciés par des spectateurs à qui ses jeux de citations échappent, il reste concevable que cela arrive, et le film est clairement ouvert à cette possibilité-là aussi.

Je n'ai guère envie de décider lequel de ces deux textes poursuit les objectifs « les plus nobles » du point de vue esthétique. Il me suffit pour l'heure (peut-être me suis-je déjà trouvé assez de sujets de réflexion) de souligner une différence (pertinente du point de vue critique) dans le fonctionnement et l'usage de leur stratégie textuelle.

Venons-en maintenant au cas de *Bananas*. Sur ce fameux escalier, on voit descendre non seulement un landeau mais aussi une armada de rabbins et quantité d'autres choses. Qu'advient-il du spectateur qui n'a pas saisi la citation du *Cuirassé Potemkine* mêlée à de vagues réminiscences d'*Un violon sur le toit* ? Du fait de l'énergie dionysiaque avec laquelle la scène – l'escalier et sa population incongrue – est tournée, je pense que même le plus naïf des spectateurs est susceptible de saisir le tumulte symphonique de cette kermesse à la Bruegel. Même le spectateur le plus ingénu « perçoit » un rythme, une invention, et ne peut s'empêcher d'être attentif à la manière dont tout cela est combiné.

A l'autre pôle des intérêts esthétiques, j'aimerais mentionner une œuvre dont je n'ai pu trouver l'équivalent dans les mass media contemporains, il s'agit d'un chef-

d'œuvre d'intertextualité, mais aussi d'un exemple majeur de métalangage narratif, qui évoque sa propre formation et les règles du genre narratif – je veux parler de *Tristram Shandy*.

Il est impossible de lire et d'apprécier ce roman anti-roman de Sterne sans se rendre compte qu'il traite ironiquement la forme du roman. *Tristram Shandy* est si conscient de sa propre nature qu'il est impossible d'y trouver une seule affirmation ironique dont les guillemets ne soient pas flagrants. Il porte à un haut degré de réalisation artistique le procédé rhétorique appelé *pronuntiatio* (c'est-à-dire, la façon de souligner imperceptiblement l'ironie).

Je crois avoir discerné une typologie de la « mise entre guillemets » qui doit, d'une façon ou d'une autre, pouvoir être utile aux fins d'une phénoménologie de la valeur esthétique et du plaisir qui en découle. Je crois en outre que les stratégies pour concilier la surprise et la nouveauté avec la répétition peuvent, même si elles constituent en elles-mêmes des procédés sémiotiques esthétiquement neutres, donner lieu à des résultats différents sur le plan esthétique.

Quelques conclusions s'ensuivent.

Chacun des types de répétition que nous avons examinés ne se limite pas aux mass media, mais appartient de droit à toute l'histoire de la création artistique. Le plagiat, la citation, la parodie, la reprise ironique, le jeu de mot intertextuel, sont caractéristiques de toute la tradition artistico-littéraire.

Une bonne partie de l'art a été et reste répétitive. Le concept d'originalité absolue est une notion contemporaine, née avec le Romantisme, l'art classique était dans une large mesure sériel et l'avant-garde « moderne » (au début de ce siècle) a remis en cause l'idée romantique de « création à partir de rien » avec ses techniques de collage, ses moustaches sur la Joconde, son art sur l'art, etc.

Un même type de procédure répétitive peut produire l'excellence ou la banalité, il peut mettre les destinataires en conflit avec eux-mêmes et avec la tradition intertextuelle dans son ensemble, il peut de ce

fait leur fournir des consolations, des projections et des identifications faciles il peut passer des pactes exclusifs avec le destinataire naïf ou avec le destinataire averti, ou encore avec les deux à la fois, à des niveaux différents et le long d'un continuum de solutions qui ne saurait être réduit à une typologie rudimentaire

Cependant, une typologie de la répétition ne peut fournir les critères permettant d'établir des différences de valeur esthétique

Néanmoins, les différents types de répétition étant présents dans l'ensemble de l'histoire artistique et littéraire, ils peuvent être pris en compte lors de l'établissement de critères de valeur artistique Une esthétique de la répétition requiert comme prémisses une sémiotique des procédures textuelles de répétition

### **Une solution esthétique radicale ou « post-moderne »**

Je me rend bien compte que ce que j'ai énoncé jusqu'ici constitue encore une tentative de réexamen des différentes formes de répétition dans les media en fonction d'une dialectique « moderne » entre ordre et innovation Or le fait est que lorsqu'on parle aujourd'hui d'esthétique de la sérialité, on fait allusion à quelque chose de plus radical, à savoir une notion de la valeur esthétique qui échappe totalement à l'idée « moderne » de l'art et de la littérature (5)

Il a été observé qu'avec le phénomène des séries télévisées, un nouveau concept d'« infinité du texte » apparaît, le texte s'approprie les rythmes de cette régularité quotidienne avec laquelle il est produit et qu'il reflète La question n'est pas de constater que le texte sériel varie indéfiniment sur un schéma de base (et peut, en ce sens, être jugé du point de vue de l'esthétique « moderne ») Le vrai problème, c'est que l'aspect le plus intéressant réside moins dans les variations isolées que dans la « variabilité » en tant que principe for-

mel, dans le fait qu'on puisse produire des variations à l'infini Cette variabilité à l'infini possède toutes les caractéristiques de la répétition, et très peu de celles de l'innovation Mais c'est l'aspect « infini » du processus qui donne un sens nouveau au procédé de variation Ce qui doit être apprécié – suggère l'esthétique post-moderne – c'est le fait qu'une série de variations possibles est potentiellement infinie Ce qui se trouve ici glorifié est une sorte de victoire de la vie sur l'art, avec le résultat paradoxal que l'ère de l'électronique – au lieu d'insister sur les phénomènes de choc, d'interruption, de nouveauté et de frustration des attentes – finit par produire un retour au continuum, au cyclique, au périodique, au régulier

Omar Calabrese a soigneusement étudié ce phénomène (6) du point de vue de la dialectique « moderne » entre répétition et innovation, on peut facilement voir que, dans la série *Columbo* par exemple, quelques-uns des meilleurs noms du cinéma américain ont travaillé à partir d'un canevas de base sous forme de variations Il serait donc difficile de parler, en l'occurrence, de répétition pure si le canevas de l'enquête et la psychologie des personnages restent identiques, le style du récit change à chaque fois Ce n'est pas rien, surtout du point de vue de l'esthétique « moderne » Mais c'est sur une toute autre idée du style que l'article de Calabrese est centré Dans ces formes de répétition, « nous ne nous intéressons pas tant à ce qui est répété qu'à la manière dont les éléments du texte sont segmentés, puis dont ces segments sont codifiés en vue d'établir un système d'invariants tout élément qui n'appartient pas au système peut être défini comme une variable *indépendante* » Dans les cas les plus typiques et apparemment « dégénérés » de sérialité, les variables indépendantes ne sont pas, en définitive, les plus visibles, mais les plus microscopiques, comme dans une solution homéopathique où la potion est d'autant plus puissante que, du fait de

(5) Le « manifeste » de cette nouvelle esthétique de la sérialité est le numéro spécial de la revue *Cinema & Cinema* 35-36, 1983, pp 20-24

(6) CALABRESE, 1983, pp 25-39

« dilutions » successives, les particules originelles de la substance médicinale ont quasiment disparu. C'est ce qui permet à Calabrese de parler de la série *Columbo* comme d'un « exercice de style » à la Queneau. Nous nous trouvons, dit-il, face à une « esthétique néo-baroque » dont on a des illustrations non seulement dans les produits « cultivés », mais aussi, et surtout, dans les plus abâtardis. A propos de *Dallas*, on peut dire que « l'opposition sémantique et l'articulation des structures narratives élémentaires peuvent migrer dans des combinaisons de la plus haute improbabilité autour des différents personnages »

Différenciations organisées, polycentrisme, irrégularité régulée – tels seraient les aspects fondamentaux de cette esthétique néo-baroque, dont les principaux exemples sont les variations musicales à la Bach. Puisque, à l'ère de la communication de masse, « la condition de l'écoute est celle pour laquelle tout a déjà été dit et écrit – il se peut que, comme dans le théâtre Kabuki, ce soit la variante la plus minuscule qui produise du plaisir dans le texte, ou cette forme de répétition explicite que l'on connaît déjà »

Les implications de ces réflexions sont claires. Le point de mire de l'étude théorique s'est déplacé. Auparavant, les théoriciens des mass media tentaient de sauver la dignité de la répétition en reconnaissant en elle la possibilité d'une dialectique traditionnelle entre modèle et innovation (mais c'était encore l'innovation la responsable de la valeur, elle qui sauvait le produit de la dégradation et lui donnait un prix). A présent, l'accent doit être mis sur l'indissociable nœud schème-variation, où la variation a cessé de présenter plus d'intérêt que le schème. Le terme « néo-baroque » ne doit pas nous abuser – nous assistons à la naissance d'une nouvelle sensibilité esthétique beaucoup plus archaïque, et véritablement post-post-moderne.

Comme l'observe Giovanna Grignaffini, « l'esthétique néo-baroque a transformé une contrainte commerciale en

“principe formel” » De ce fait, « toute idée d'unicité se trouve détruite à sa racine même » (7). Comme ce fut le cas pour la musique baroque et comme cela se produit (selon Walter Benjamin) en notre ère de « reproduction technologique », les messages des mass media peuvent, et doivent, être reçus et compris dans un « état d'inattention »

Il va sans dire que les auteurs que j'ai cités voient très clairement quel réconfort commercial et « gastronomique » il peut y avoir à proposer des histoires qui disent toujours la même chose et se referment toujours sur elles-mêmes de façon circulaire. Mais loin de se borner à appliquer à ce genre de produits un critère rigide formaliste, ils suggèrent aussi qu'il faudrait concevoir un nouveau public, qui se sente parfaitement à l'aise avec ce critère. Ce n'est qu'en présupposant un tel accord qu'on peut parler d'une nouvelle esthétique de la série. Et c'est seulement par l'effet de cet accord que la série cesse d'être le parent pauvre des arts pour devenir la forme artistique capable de satisfaire la nouvelle sensibilité esthétique – une sorte de tragédie grecque post-post-moderne.

Il n'y aurait rien de scandaleux à appliquer ce genre de critères (comme ils ont été appliqués) à l'art abstrait. Et de fait, nous sommes maintenant sur le point d'esquisser une nouvelle esthétique de l'« abstrait » appliquée aux produits de la communication de masse.

Mais cela exige que le destinataire naïf du premier degré disparaisse, laissant exclusivement la place au lecteur critique du deuxième degré. En effet, on ne saurait concevoir de destinataire naïf pour une peinture ou une sculpture abstraite. Si – devant elles – quelqu'un demande, « Mais qu'est-ce que cela veut dire ? », cette personne n'est ni un destinataire du premier degré, ni un destinataire du deuxième, elle est exclue de toute forme d'expérience artistique. De l'art abstrait, il n'est qu'une « lecture », critique – ce qui est fabriqué n'a aucun intérêt, seule compte la manière de le faire.

(7) GRIGNAFFINI, 1983, pp. 46-51.

Peut-on s'attendre à la même chose pour les produits en série de la télévision ? Que faut-il penser de la naissance d'un nouveau public qui, indifférent aux histoires racontées (que de toute façon il connaît déjà), se délecterait uniquement de leur répétition et de ses variations microscopiques ? Bien que le spectateur d'aujourd'hui persiste à verser des larmes sur les malheurs des familles texanes, doit-on s'attendre dans un proche avenir à une véritable mutation génétique ?

Dans le cas contraire, la proposition radicale de l'esthétique post-moderne apparaîtrait singulièrement snob comme dans une sorte de monde néo-Orwellien, les joies de la lecture avertie seraient réservées aux membres du Parti, et celles de la lecture naïve laissées aux prolétaires. Toute l'industrie de la série n'existerait, comme dans le monde de Mallarmé (fait pour s'achever dans un Livre), que pour procurer un plaisir néo-baroque aux rares privilégiés, ne réservant que terreur et misère aux infortunées multitudes restantes.

### **Quelques questions en guise de conclusions**

Dans cette hypothèse, nous devrions donc envisager un univers de nouveaux consommateurs se désintéressant de ce qui arrive réellement à J R pour ne songer qu'à profiter du plaisir néo-baroque fourni par la forme de ses aventures. Il est néanmoins permis de se demander si une telle perspective peut (même si elle justifie une *nouvelle* esthétique) recevoir l'aval d'une vieille sémiotique.

La musique baroque, tout comme l'art abstrait, est « a-sémantique ». On peut discuter, et je suis le premier à le faire, pour savoir s'il est possible d'instaurer une discrimination si tranchée entre arts « sémantiques » et arts purement « syntaxiques ». Mais peut-on du moins admettre qu'il y a des arts figuratifs et des arts abstraits ? La musique baroque et la peinture abstraite ne sont pas figuratives, les séries télévisées le sont.

Jusqu'à quel point serons-nous capables de goûter comme purement musicales ces variations qui jouent sur des « ressem-

blances » ? Peut-on échapper à la fascination des mondes possibles que ces « ressemblances » esquissent ?

Peut-être allons-nous devoir essayer une autre hypothèse.

Nous pourrions alors dire que la série néo-baroque amène à son premier niveau de jouissance (impossible à éliminer) le mythe pur et simple. Le mythe n'a rien à voir avec l'art. C'est une histoire, toujours la même. Si ce n'est pas celle d'Atrée, ce peut être celle de J R. Pourquoi pas ? Chaque époque a ses faiseurs de mythes, son propre sens du sacré. Considérons comme acquis cette représentation « figurative » et ce plaisir « orgiaque » du mythe. Considérons comme acquis la participation émotionnelle intense, le plaisir de la réitération d'une vérité unique et constante, et les larmes, et les rires – et enfin la *catharsis*. Nous pouvons alors concevoir un public également capable de passer à un niveau esthétique et de juger de l'art des variations sur un thème mythique – tout comme on peut apprécier un « bel enterrement », même quand c'est celui d'une personne chère.

Sommes-nous certains qu'il n'en était pas de même pour la tragédie classique ?

Quand on lit la *Poétique* d'Aristote, on constate qu'il était possible de décrire le modèle de la tragédie grecque comme quelque chose de *sériel*. Il ressort des citations du Stagirite que les tragédies qu'il connaissait étaient bien plus nombreuses que celles qui sont parvenues jusqu'à nous, et qu'elles suivaient toutes (en le faisant varier) un schème fixe. On peut supposer que les œuvres qui furent sauvées étaient celles qui correspondaient le mieux aux canons de la sensibilité esthétique des anciens. Mais on pourrait aussi imaginer que le tri s'est opéré sur la base de critères politico-culturels, et nul ne peut nous interdire de penser que Sophocle n'a peut-être survécu que grâce à des manœuvres politiques, au prix du sacrifice de meilleurs auteurs (mais « meilleurs » d'après quel critère ?)

S'il existait beaucoup plus de tragédies que celles que nous connaissons, et si elles suivaient toutes (avec des variations) un même schème, que se passerait-il si nous



pouvions aujourd'hui les voir et les lire toutes ensemble ? Nos estimations sur l'originalité de Sophocle ou d'Eschyle resteraient-elles les mêmes ? Découvririons-nous chez ces auteurs des variations sur des sujets d'actualité là où nous percevons aujourd'hui confusément une manière unique (et sublime) d'aborder les problèmes de la condition humaine ? Il se peut que là où nous voyons une invention absolue, les anciens Grecs ne regardaient que la variation « correcte » sur une trame donnée, et que ce qui leur semblait sublime n'était pas l'œuvre, mais précisément cette trame. Ce n'est pas un hasard si, en parlant de l'art de la poésie, Aristote s'est surtout occupé de structures, et n'a mentionné d'œuvres précises qu'à titre d'exemples.

Puisqu'à ce stade, je me livre à ce que Peirce a appelé « the play of musement » en multipliant les hypothèses – afin de découvrir, plus tard peut-être, ne serait-ce qu'une seule idée fructueuse –, inversons maintenant l'expérience et considérons une série télévisée contemporaine du point de vue d'une future esthétique néo-romantique qui, aurait, mettons, décidé de nouveau que « la beauté c'est l'originalité ». Imaginons une société de l'an 3000 dans laquelle quatre-vingt-dix pour cent de

notre production culturelle actuelle aurait été détruite et où, de toutes nos séries télévisées, un seul épisode de *Columbo* aurait survécu.

Comment « lirions »-nous cette œuvre ? Serions-nous émus par cette peinture si originale d'un petit homme en guerre contre les forces du mal et du capital, contre une société de consommation raciste dominée par les WASPs ? Goûterions-nous cette représentation efficace, concise et forte du paysage urbain d'une Amérique industrielle ?

Là où, – dans un unique épisode d'une série – quelque chose est simplement *présupposé* par le public qui connaît la totalité de la série, parlerions-nous d'art de la synthèse, d'aptitude sublime à raconter au travers d'allusions essentielles ?

Autrement dit, comment lirions-nous un « morceau » d'une série si le reste de cette série nous était inconnu ?

On pourrait continuer indéfiniment. J'ai simplement commencé à formuler ces questions car je pense que nous savons encore très peu de choses sur le rôle de la répétition dans l'univers de l'art et dans celui des mass media.

*Traduit de l'américain  
par Marie-Christine GAMBERINI*

---

## RÉFÉRENCES

---

- BARILLI R , « Dal leggibile all'illeggibile » in Luigi Russo éd , *Letteratura tra consumo e ricerca*, Bologne, Mulino, 1984
- CALABRESE O , « I replicanti » in *Cinema & Cinema*, 1983
- ECO U , *L'œuvre ouverte*, Le Seuil, 1965  
– *Apocalittici e integrati*, Milan, Bompiani, 1964 (Traductions partielles en anglais in *The role of the reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979)  
– *De Superman au Superhomme*, Paris, Grasset, (1962) 1993
- GRIGNAFFINI G , « JR vi presento il racconto » in *Cinema & Cinema*, 1983
- RUSSO L (éd), *Letteratura tra consumo e ricerca*, 1984