

DES GENRES POPULAIRES  
À LA TÉLÉVISION :  
étude d'une transposition

Oscar STEIMBERG

**L**a stabilité d'un certain nombre de traits à travers différents langages ou médias permet de caractériser, à côté des genres, ce qu'on peut appeler des transgenres, tantôt étudiés par la critique et la théorie sous l'angle historique, tantôt sous l'angle des transformations qui se produisent dans le passage d'un média de communication de masse à un autre. Changement de support ou de langage d'une œuvre ou d'un genre, ces passages sont les avatars contemporains de la transposition (1).

Comme on sait, généralement considérée comme un appauvrissement, à l'ère des médias, la transposition a suscité peu d'enthousiasme ou d'intérêt de la part des analystes. En témoigne dans les années 50, l'attitude d'Adorno qui évaluait les modifications rhétoriques occasionnées par la transposition télévisuelle du roman popu-

laire du XIX<sup>e</sup> siècle de la façon suivante (2) : les condensations narratives, de même que l'accentuation des fins de chapitre, principalement par le recours aux dénouements heureux, étaient, pour lui, les signes évidents de la simplification réactionnaire d'une littérature antérieure qui, visant le grand public, n'était déjà ni trop contestataire ni innovatrice. Dans le sillage de cette orientation de l'École de Francfort, s'est développée très largement une vision pessimiste du passage aux médias des genres qui les ont précédés, à tel point qu'on a oublié certaines descriptions euphoriques des capacités du cinéma à adapter, comme celles d'Abel Gance, par exemple, qui imaginait Shakespeare ou Cervantes attendant leur tour pour que leurs œuvres soient filmées et enfin connues (telles quelles ?) par tous les publics. Par la suite, si l'on met de côté les positions des opérateurs eux-mêmes ou de l'industrie, les médias en sont venus à constituer, pour presque toute la critique de la culture, la voix et le regard d'un pouvoir sans limites, paralysant et castrateur ; dans ce contexte, la transposition de genres déjà connus à de nouveaux supports technologiques a pu être conceptualisée comme participant à ce mouvement de déperdition.

A l'opposé a surgi l'enthousiasme mac luhanien, dont l'objet n'était toutefois pas la transposition de l'imprimé ou de l'oral déjà existants aux nouveaux médias, mais la dimension anthropologique des nouveaux prolongements de l'homme. Sur le versant de la sémiologie naissante, enfin, s'amorce sous la houlette de Metz, à partir des années 60, un type de recherche théoriquement fondateur, dépourvu de visée axiologique (3), qui envisage la permanence des genres littéraires prémédiatiques dans la

(NDLR) Cet article est la traduction d'un chapitre de l'ouvrage d'Oscar Steimberg, « Semiotica de medios masivos », Buenos Aires, 1993, Atvel.

(1) Ce terme s'applique ici uniquement aux opérations qui se fondent sur le passage d'un langage à l'autre ou d'un média à l'autre. La précision est nécessaire parce que l'acception en vigueur renvoie à des récits verbaux. Gérard GENETTE, 1982 en incluant la « transposition » dans son cadre général des pratiques hypertextuelles embrasse de sens mais l'incorpore à celui de « toute transformation ou imitation sérieuse » d'un texte, y compris dans le même média ou le même langage. Distinguer cette relation entre textes de celle qui implique des passages intersémiotiques ou intermédiatiques devient nécessaire quand on s'intéresse aux effets de changements de support.

(2) ADORNO, 1966.

communication de masse ; néanmoins la problématique dans son ensemble n'a pas non plus éveillé d'intérêt majeur dans les nouveaux champs d'analyse des langages (je ne parle pas des analyses ponctuelles d'adaptation littéraire au cinéma, dont la bibliographie est foisonnante, mais du thème de la transposition des genres en général). Même Barthes, parti d'un espace sémiotique très ouvert à la recherche sur les langages contemporains, finit par réduire la portée du problème en attribuant à certaines persistances du passé dans les médias un effet de répétition par lequel l'inertie des vieux moules textuels s'imposaient à nouveau après les ruptures séculaires de la littérature (4).

Par ailleurs, le champ privilégié des études sur les phénomènes de transposition aux médias a été la littérature et ce n'est que récemment que l'on s'est tourné vers d'autres types d'objets (5). La plupart du temps l'attention se porte sur le passage des genres littéraires au cinéma, à la télévision, à la radio ou la bande dessinée, bien que la permanence de genres oraux ou non littéraire joue aussi un rôle dans des œuvres majeurs de l'analyse discursive et textuelle.

Cet article prend délibérément pour objet la circulation intermédiatique des genres en

s'appuyant sur les résultats d'une enquête menée sur la réception du genre télévisuel « question-réponse » (6) et sur la relation de ce dernier au transgenre de la devinette. Comme on le verra, les problèmes soulevés par les résultats de ce terrain est bien celui de la définition des différents types de transposition aux médias.

## La devinette à l'écran

Cette enquête a permis de faire l'hypothèse que le public majoritaire des émissions de questions-réponses accordait plus d'importance à la permanence du maintien d'un type d'échange sémiotique et d'une relation interlocutive propre au genre de la devinette qu'à ce mélange propre à la télévision, d'ambiance, de rythme de l'image, de travail de la caméra et autres traits caractéristiques d'un style. Les réponses ont permis de circonscrire le champ d'action d'un tel face à face : l'épreuve, l'examen. Le fait que cette catégorie de spectateurs réagisse à l'opposé de ceux que la segmentation culturelle place dans les couches les plus élevées – non-spectateurs ou spectateurs honteux de ce type de genre télévisuel – incite à s'interroger sur la relation que les diverses couches sociales établissent entre la valorisation de tel aspect des textes

(4) BARTHES, 1970.

(5) Sur le passage des récits d'origine littéraire par des formes successives de spectacle, cf. TRAVERSA, 1984 et 1986. Sur le passage des genres picturaux au cinéma, CARLÓN, 1994 ; SOTO, 1985. J'ai personnellement traité d'autres cas de transferts ; cf. STEIMBERG, 1970, 1980.

(6) Cette recherche a été commencée à l'université de Lomas de Zamora (Argentine) et continuée à la Faculté de sciences sociales de l'Université de Buenos Aires.

Les « programmes de divertissement », avec différents types d'épreuves et de récompenses, ont une longue histoire dans les médias, avec une première étape à la radio qui a défini les caractéristiques du style « classique » encore en vigueur aujourd'hui à la télévision : un animateur interroge (ou ordonnait la réalisation d'actions compétitives) des participants recrutés parmi les couches moyennes mais identifiés individuellement par leur nom, leur lieu de résidence, leur travail, et, en plus de remettre les prix, il commente leur performance, fait des plaisanteries sur la situation tandis que l'atmosphère verbale et sonore construit un espace de l'émission dépouillé et fonctionnel. En Argentine ces programmes continuent à occuper une place à part dans la programmation télévisuelle (approximativement six programmes hebdomadaires sur les canaux de télévision disponibles au printemps 96-97 ; le nombre croît dans la période hors vacances), mais avec à présent les hybridations caractéristiques de l'ensemble de la programmation télévisée des années 80. D'autre part, une nouveauté importante est apparue au cours de la dernière décennie sur la bande FM (à l'audience majoritairement jeune), dans les programmes « omnibus », en général avec une base musicale mais organisés autour d'animateurs omniprésents et avec des créations radiothéâtrales parodiques et des coupures informatives, humoristiques et critiques qui relèguent parfois la composante musicale au second plan. En reprenant dans une certaine mesure un type de contact qui fut caractéristique de programmes de divertissement de la vieille radio (celle des années 30 à 50), mais avec le langage d'aujourd'hui, les choix thématiques et génériques et les modes conversationnels actuels de son public, ces radios incorporent l'ensemble du champ, grâce à des conversations téléphoniques, qui couvre les types d'épreuves qui firent l'histoire des « questions et réponses » médiatiques. Dans ces réponses se révèlent non seulement un savoir ou une adresse mais aussi une démonstration de style, parfois exprimée dans la rhétorique d'un distanciellement d'époque.

médiatiques et la primauté accordée à certains traits du genre. En l'occurrence, ce résultat nous renvoyait directement au problème de savoir ce qu'il advenait d'un jeu comme la devinette, et d'autres semblables, en passant à un média de masse.

Dans ces programmes de divertissement, comme dans les autres types de programmes, les spectateurs de niveau socioculturel élevé appréciaient davantage la diversité et les innovations stylistiques, à l'inverse de la majorité des spectateurs qui souhaite le maintien des traits génériques; et l'on retrouvait la même divergence en ce qui concerne un autre genre ayant le même degré de répétition rhétorique et de permanence transgénérique (c'est-à-dire subissant peu de changements dans la transposition médiatique) comme la blague orale (pivot d'un des programmes avec compétition entre les participants). L'opposition entre privilège accordé au genre et privilège accordé au style apparaissait nettement et permettait d'aller un peu plus loin dans les hypothèses : l'une des raisons de la préférence des programmes de divertissement par une part du public serait due au fait que les transgenres qu'ils mobilisent – devinette ou blague – étaient déjà universels avant leur transposition à la communication de masse et que les médias pouvaient les intégrer sans grande modification. La lecture du genre pourrait trouver sa satisfaction non seulement dans les propriétés des devinettes ou de la blague, mais, plus globalement, dans un effet de permanence de la communication d'un genre déjà connu ou, même, dans la perception d'une opération caractéristique des médias électroniques à forte audience : le sauvetage médiatique d'un type de texte, de jeu ou de dispositifs de communication expulsés des autres espaces d'échange culturel. En l'occurrence, sans doute assistait-on au sauvetage d'un genre interlocutif en conflit avec les modes d'interlocution

contemporain, si l'on en juge par la disparition progressive de la devinette orale comme jeu domestique dans la famille urbaine. Reste à savoir quels sont les caractéristiques et les effets de cette récupération, de ce sauvetage, ou bien, ce qui revient peut-être au même, quel est le degré de résistance, fort ou faible, de certains genres aux modifications engendrées par le changement de contexte médiatique. Certains « classiques » de la théorie des genres et des configurations textuelles nous éclairent sur la valeur des différences qui se manifestent à travers différents types de mutabilité.

### **Bakhtine, Jolles et la transposition des genres**

Chez Bakhtine (7), l'opposition entre genres premiers et seconds repose sur le caractère simple ou complexe des uns et des autres, ainsi que sur une différence d'extension, les seconds étant considérés comme jouissant d'une plus grande richesse rhétorique. Dans cette optique, on pourrait délimiter un champ des genres primaires, qui irait du salut à la blague, et un autre, des genres secondaires, qui irait du roman au film d'aventures.

A première vue, la classification des « formes simples » d'André Jolles (8) semble s'appuyer sur une opposition du même ordre, puisqu'il oppose également les genres complexes aux « formes » qui ne le seraient pas, négligées traditionnellement par la poétique, et qui ne constitueraient pas des œuvres, quand bien même elles feraient partie de l'art. Parmi ces formes simples, Jolles incluait la devinette, le proverbe, le cas (9), le trait d'esprit, et aussi des formes qui n'ont pas été considérées par la suite comme si élémentaires, malgré l'argumentation que l'auteur avait déployée pour les y inclure (10) : la légende, la

(7) BAKHTINE, 1984.

(8) JOLLES, 1972.

(9) Jolles désigne par ce terme les cas liés à la législation pénale (NdT)

(10) T. Todorov a signalé le caractère forcé de certaines de ces formes simples dans DUCROT, et TODOROV, 1972.

Geste (11), le mythe, le conte populaire. Quoi qu'il en soit du caractère à la fois obscur et contradictoire des critères d'inclusion, il y a chez Jolles quelque chose d'extrêmement fécond non seulement pour traiter le problème des genres, mais aussi pour aborder des aspects de leurs modes de circulation sociale, comme la transposition. [...] Son geste analytique se situait dans le prolongement de la psychologie de la forme et son intention était d'intégrer la perspective gestaltite aux études littéraires. Il y aurait des « formes fortes » (qui, en outre, seraient simples) dont la persistance à travers l'histoire serait sensible malgré la succession des styles et des genres. Ces formes simples seraient le corrélat de formes linguistiques ou dériveraient d'elles. La pérennité de ces formes mises en évidence par Jolles trouve son origine dans leur connexion avec les situations de base de l'interlocution : interrogation, assertion, silence, impératif. Jolles écrit donc dans un contexte théorique où les références à l'École de la Gestalt sont fortes dans et en dehors du champ de la psychologie de la perception [...].

Les transgenres définis comme primaires par Bakhtine et comme simples par Jolles [...] semblent être ceux qui passent avec le moins de modifications les barrières technologiques et perceptuelles de la médiatisation. La multiplicité de leurs versions n'empêche pas que, à travers chacune d'elle, un type de genre pré- ou extramédiatique s'y reconnaît dans le nouveau support.

Ces types de genres semblent être prédominants dans l'ensemble des produits culturels que les catégories populaires consomment et reproduisent (notre enquête rejoint ici celles d'autres chercheurs concernant les choix et les attentes quant aux médias dans d'autres espaces culturels et, notamment, de Pierre Bourdieu sur les choix des spectacles chez les ouvriers parisiens et sur leurs options en ce qui concerne les genres) (12).

Revenons à notre enquête, justement. On a vu comment ceux des téléspectateurs de Buenos Aires qui étaient étrangers à la consommation des nouveautés artistiques et culturelles valorisaient le respect des genres forts dans des émissions où on décelait la présence, sans grands changements, de transgenres comme la devinette. Les catégories sociales plus instruites, en raison de leur marge de manœuvre culturelle plus grande, appréciaient plutôt, en revanche, les variations stylistiques et les déviations par rapport aux lois du genre, dans la mesure où elles témoigneraient de la singularité de la version médiatique, allant jusqu'à manifester une « demande d'écriture » (celle d'un texte qui se singulariserait par rapport au moule du genre) ou, à l'inverse, une condamnation morale [...] Répétition générique vs différenciation scripturale : le spectateur des catégories culturellement privilégiées ne cherche pas la confirmation du genre (qui m'indique que je possède quelque chose de la culture existante), mais celle du style (qui différencie mon appropriation, ou celles des miens, de celle des autres).

Ce terrain met donc en évidence ce que peut être la permanence des genres, appréciée par les uns, rejetée par les autres. Mais il importe aussi de déterminer, dans ces transpositions, les espaces de fracture. Si les genres incluent les œuvres particulières sans rendre compte du sens de leurs différences, on peut en dire autant des transpositions médiatiques des genres, considérées comme des œuvres d'une culture. Dans le cas des programmes de questions-réponses, on doit ajouter à la recherche de permanence de la part du public populaire une autre attente, plus générale, et dépendant d'une dimension historique plus vaste : les programmes de questions-réponses, d'abord à la radio et ensuite à la télévision, n'ont pas seulement convoqué la devinette orale ; ils ont en outre remplacé l'espace matériel et social de sa circulation. Comme on l'a vu, dans la cité médiatique la devi-

(11) En allemand *Sage*. Le traducteur de la version française de ce livre propose de regrouper sous ce terme les légendes païennes sur le thème d'une filiation familiale. (NdT)

(12) BOURDIEU, 1979.

nette orale extramédiatique est en général à peine plus qu'un vestige archéologique et il convient donc d'analyser plus en détail les effets historiques d'une transposition de genre qui, de même que d'autres, semble sans retour.

## Le moment de la médiatisation

Notre enquête montre aussi que, parmi les traits de la devinette traditionnelle que le public fidèle aux émissions de questions-réponses s'attendait à retrouver dans la transposition, il y avait tous ceux qui sont liés à la dimension énonciative. Par exemple, les effets de confirmation sociale du candidat interrogé, ceux, en particulier, qui permettent de placer la devinette parmi les échanges discursifs, comme l'énigme (définie aussi en rapport avec ces effets de confirmation sociale par Jolles) (13). Il est probable que l'accentuation de la dimension énonciative est un trait général de la réception de l'ensemble des programmes de divertissement ; ce caractère l'oppose aux autres types de programmes populaires fondés sur des composantes narratives, comme la dramatique, qui ont recours à une division organisatrice bipartite (José Luis Fernandez) (14), à d'autres encore comme les programmes « omnibus » qui, au lieu d'être régis par l'ordre du récit, obéissent à une configuration de divers sous-genres aux caractéristiques diverses – relevant du journalisme comme du divertissement – en fonction de l'universalisation du principe des juxtapositions multiples que l'on trouve à l'œuvre aussi bien dans les programmes de divertissement que dans le Journal télévisé. Nous pouvons formuler l'hypothèse que les genres médiatiques

populaires majoritairement narratifs privilégient des régularités d'ordre rhétoriques et thématiques, liés à quelques grands récits sociaux par des attributions de sens partagé, alors que dans les genres de divertissement, comme je l'ai dit, on hiérarchise des redondances de caractère énonciatif, dans lesquels l'imaginaire social retrouve des mécanismes interlocutifs de confirmation sociale.

On ne peut pas postuler pour autant, bien entendu, l'immuabilité du genre : le changement de média détermine un changement d'opération, même pour la production de sens situés dans un même champ sémiotique (celui de l'énonciation dans le cas des émissions de questions-réponses) (15). Et notamment pour l'effet de confirmation sociale. Voyons ce qui, en l'occurrence, change dans le passage à la télévision : sa force subsiste, tout en faisant surgir, cependant, comme on va le voir, un répertoire rénové d'attributs chez les interlocuteurs ou, même, de nouvelles nuances – historiques – dans la définition du type de lien social confirmé par le genre.

Au niveau thématique, on a enregistré d'autre part, chez le public socioculturellement défavorisé, la valorisation du caractère générique des savoirs convoqués par chaque question. A l'opposé, les interviewés des couches privilégiées pensaient qu'une sélection thématique plus large, plus « cultivée », et même plus polémique, politiquement ou idéologiquement, améliorerait ces émissions qu'ils refusaient en général. Si l'on examine les textes théoriques et historiques sur la devinette on constate, comme on va le voir, que la demande de spécification thématique de la part des plus instruits ne pouvait pas ne pas impliquer aussi un refus du genre traditionnel de la

(13) « Le devineur, pour sa part, n'est pas un individu qui répondrait à la question d'un autre, mais celui qui cherche à accéder à ce savoir, à être admis dans ce groupe, et qui prouve par sa réponse qu'il est mûr pour cette admission », JOLLES, *op. cit.*, p. 110. (NdT)

(14) FERNANDEZ, 1987. Ce travail, un des seuls à traiter la sémiotique des langages de la radio, porte sur les genres radiophoniques comme les programmes « omnibus », qui privilégient l'inclusion, au cours d'un même programme, de genres différents.

(15) Dans TASSARA, 1990 et DEL COTO, 1990, on trouvera des argumentations diverses et convergentes sur la nécessité de circonscrire dans la transposition les effets trouvant leur origine dans les conditions du « texte récepteur » (l'actualité du cinéma fantastique pour étudier la transformation filmique d'une bande dessinée, celle de la bande dessinée pour étudier le passage à ce médium d'une œuvre littéraire).

devinette dans son ensemble.

Au niveau rhétorique ceux qui étaient favorables à ces émissions de questions-réponses ne paraissaient pas valoriser spécialement, comme je l'ai dit, les innovations scénographiques, chorégraphiques ou autres changements stylistiques, que l'autre groupe appréciait justement. Les fidèles du genre se contentaient d'un contexte fonctionnel ou percevaient les échanges question-réponse comme fonction de certains contextes (espace aléatoire de la rue, espace virtuel de la conversation téléphonique, espace restreint et institutionnel du studio de télévision).

### **Les persistances du transgenre**

En examinant à présent les opérations à travers lesquelles se manifeste cet ensemble de traits énonciatifs, thématiques et rhétoriques définissant ce genre pour le public, on peut risquer une comparaison entre ses versions orales et médiatiques. On peut commencer par signaler au moins deux traits permanents dans les composantes nucléaires de la devinette traditionnelle, qui subsistent dans leur transposition aux programmes de question-réponse : l'exclusion d'un savoir individuel ou sectoriel ; la récompense et la punition.

#### ***L'exclusion d'un savoir individuel ou sectoriel***

La devinette (en tant que jeu avec réponse cachée) partage ce caractère d'exclusion avec l'énigme (dont le point de départ est similaire, mais dans laquelle on accentue le rôle du destin, de la divinité ou des grands déterminismes sociaux dans une réponse aux dimensions tragiques). Le succès du concurrent interrogé devra être entiè-

rement générique : à cette seule condition il remportera un succès social, sur ses semblables ou en leur nom. Le contenu habituel des questions dans des émissions télévisuelles du secteur respecte cette délimitation (16). Les réponses des enquêtés indiquent la vigueur sociale de ce trait dans l'étape de la transposition médiatique. Le caractère génériquement universel de la question et de la réponse dans la devinette et l'énigme a été signalé par Jolles et par Lehman-Nitsche (17) pour ce qui concerne le cadre argentin.

#### ***Récompense et punition***

Sur le maintien de la fonction de la récompense, clairement privilégiée dans la devinette télévisuelle, on doit signaler qu'elle ne consiste pas seulement en gratification en argent, objets ou services, mais, comme la devinette orale, en gratifications symboliques plus globales de reconnaissance : possibilité sociale d'inclusion du concurrent déjà au moment de la question, reconnaissance finale des capacités et des connaissances dans l'acceptation de la réponse. L'importance de cette reconnaissance, signalée entre autres par Jolles, est soulignée par divers travaux sur le bénéfice symbolique de la devinette et des jeux voisins, et elle contribue à délimiter son champ d'exercice sémiotique et à différencier ses composantes énonciatives. « La devinette fortifiée, dit W. H. Jansen, l'ego de celui qui la pose, de son opposant et de ceux qui sont présents au concours ou au divertissement (18) ». Ce qui est difficile à admettre par les antispectateurs qui attribuent (dans l'espace social du refus) des raisons uniquement économiques à la participation sur scène de la devinette télévisuelle... et à son choix comme spectacle télévisuel.

(16) « La devinette est donc déterminée de deux côtés à la fois ; le questionneur doit veiller dans le chiffrement à ce que le devineur montre, dans le déchiffrement, sa dignité et son égalité de valeur [...] Du côté du questionneur, la devinette a pour but et pour fonction d'éprouver si l'interrogé est mûr pour cette initiation, et de lui donner en même temps accès à ce domaine clos; du côté du questionné, il s'agit de montrer qu'on est digne de cette initiation », Jolles, *op. cit.*, p. 110, NdT.

(17) LEHMAN-NITSCHKE, Robert, 1915.

(18) JANSEN, 1972.

En ce qui concerne le maintien des mécanismes de pénalisation des mauvaises réponses (la *quirinquiada* ou moquerie associée aux pratiques folkloriques locales de la devinette) (19), il suffit de signaler la coutume des plaisanteries plus ou moins sarcastiques des animateurs après les échecs, des cadeaux grotesques jusqu'à l'agression physique à peine atténuée (les bourrades ou les tartes à la crème sur la figure).

A ces contraintes s'ajoutent des similarités en ce qui concerne la rhétorique verbale qui contribueraient à elles seules à accréditer l'hypothèse de la permanence d'un genre dans la transposition médiatique. Mais les genres, comme les mythes, subsistent tout en se transformant. Voyons donc ce qui change au cours de la transposition télévisuelle.

## Les changements médiatiques

L'énigme comme la devinette impliquent une relation interlocutive déséquilibrée. Le moule tragique de l'énigme en vient à définir ce déséquilibre en termes de droit de vie et de mort sur le héros ; dans la devinette traditionnelle, sauf exceptions qui ne définissent pas une situation typique d'interlocution, une relation paternaliste installe l'interrogateur dans un lieu de savoir qui s'exprime à partir d'une simple différenciation sociale (oppositions de rôles familiaux, d'âge, de hiérarchie dans les institutions communautaires ou religieuses). Dans les programmes télévisuels dans lesquels ce genre a migré, la distance sociale définie est différente de celle qui s'établirait en un corrélat actuel de la situation interlocutive traditionnelle de la devinette. Ce sur quoi ils mettent l'accent n'est pas la hiérarchie (un père paysan ou doyen d'un village peuvent occuper des positions comparativement plus élevées que celle du locuteur télévisuel dans leur espace de pouvoir respectif), mais mais plutôt une distance fondée sur des différences sociales qui, dans toute autre cir-

constances, auraient empêché la rencontre des protagonistes. Par ailleurs, le fonctionnement du jeu n'a rien à voir avec le contexte de l'ancienne famille paysanne ; dans notre monde contemporain, la hiérarchisation des savoirs ne correspond plus à la figure de l'interrogateur-père. Le rôle préalablement spécifié de l'animateur actualise et renforce le caractère de représentant générique de la culture de l'interrogateur : l'organisation sociale (médiatique) interroge à travers lui. A preuve la possibilité d'interlocution de tout participant avec l'interrogateur et son contexte (un canal de communication fondée sur l'ostension de l'acte même de communiquer, comme le téléphone, montre, dans les programmes qui l'utilisent, que le triomphe de celui qui appelle réside plus dans le fait d'être parvenu à établir le contact que dans le résultat de cette participation au jeu).

Dans la devinette traditionnelle, la solution ou la réponse correspondent à un moment d'épiphanie du connu. La solution doit apparaître comme irréfutable, et même comme évidente. T. Todorov a signalé le caractère de truisme sous-jacent de la rhétorique divinatoire (20) ; une transparence cachée doit se manifester pour la gloire du gagant et pour la honte du perdant. Dans la transposition télévisuelle, la composante d'irréfutabilité ou d'évidence est manifestement renforcée par l'explicitation du caractère légitime de chaque question : le professionnel pèse de tout son professionnalisme par la valorisation ou la gratification redondante et formalisée des énoncés de conclusion, de même que les juges externes, qui dédoublent la figure de l'autorité qu'est le présentateur au moment de la récompense, en réitérant, à la demande, l'explication de la solution. Évidemment, il résulte de tout cela une consolidation sociale des dispositifs métadiscursifs du genre.

Les divertissements télévisuels ont très fréquemment installé dans un même espace d'échange différents jeux question-réponse : la devinette qui met à l'épreuve la

(19) VILLAFUERTE, 1975.

(20) TODOROV, 1978.

possession d'un savoir commun, socialement probable, et l'habileté à pratiquer les jeux de mots, le casse-tête, qui suppose une capacité à faire des opérations logiques et systématiques, l'énigme, qui donne une dimension existentielle au jeu. S'agissant des jeux télévisés, on entendra par énigme les questions qui sont formulées hors plateau dans des lieux de rencontre aléatoires (la rue et les lieux de loisir), et qui, du même coup, comportent un haut degré de surprise, rendant impossible les stratégies de raisonnement ou de discussion habituelles, et exposant la personne interrogée à la honte publique en cas d'ignorance, lenteur ou expression irrépressible d'affects.

Repris par les médias, ces trois jeux interlocutifs forment un sous-système, qui les rattache clairement, au champ générique de l'examen, et qui donne lieu à une représentation largement englobante de divers positionnements du sujet dans les relations sociales.

## **Conclusion. Les modifications du jeu**

Une conclusion provisoire sur les effets de la transposition de la devinette au médium télévisuel doit rendre compte des constantes et des variations. Ce qui implique qu'elle contribue à préciser le sens du passage, étant entendu que la transposition d'un genre, loin d'être un effet mécanique du développement d'une technologie, est un mouvement complexe et culturellement signifiant. L'examen des traits de la transposition médiatique de la devinette et des points de fractures internes de son public semble devoir privilégier l'étude de nouveaux savoirs ou de nouveaux jeux de savoirs (même si cela va contre notre penchant naturel de spectateurs cultivés). Nous avons signalé l'attachement que le public fidèle des programmes de question-réponse porte à la permanence du genre, à l'opposé du public cultivé qui recherche des déviations. L'examen des dispositifs qui assu-

rent cette permanence au cours de la transposition télévisuelle nous permet maintenant d'affirmer qu'ils constituent une nouvelle version de l'érudition distraite dont parlait Benjamin à propos du spectateur de cinéma (même si, en l'occurrence, elle s'applique à de vieux thèmes de l'interaction sociale). Version nouvelle aussi, parce qu'elle s'articule par ailleurs à des formes nouvelles du camouflage du lien social dans lequel s'installe le genre (21). A l'encontre des textes apocalyptiques comme de ceux qui sont fascinés par les nouveautés discursives des nouveaux médias, on devrait énoncer des nouveaux équilibres du sens, mettant à distance l'espérance comme l'horreur, à l'instar de Benjamin qui sans doute visait le même but, même si ce fut en pure perte.

Dans le jeu de question-réponse télévisé est explicite le caractère de représentation qu'assume, quant à certaines relations sociales globales, le lien réglé par le genre. Reste à creuser la possibilité que la vigueur actuelle du transgenre de la devinette s'appuie autant sur cet effet dans sa nouvelle version médiatique que dans les sens déjà connus de l'épreuve, de l'examen et de la confirmation sociale de sa version traditionnelle en face à face [...]

Y a-t-il plus de vérité dans la devinette médiatique que dans la devinette traditionnelle ? Impression que l'on pourrait avoir en raison du fait qu'aujourd'hui, à travers l'explicitation de la représentation institutionnelle de l'interrogateur, fait irruption, au-delà des évidences référentielles couvertes et découvertes par le jeu des questions, la possibilité d'un savoir sur la production sociale du lien.

Sûrement pas. On peut affirmer qu'il y a autant de vérité dans ces deux types de devinettes, même si elle prend des formes différentes, voire opposées, dans chacune d'elles. L'une et l'autre mettent en jeu des dispositifs de camouflage fort différents, mais complémentaires.

Dans l'ancienne devinette, ce qui était

(21) Un genre, *horizon d'attente* dans l'échange discursif, peut rendre compte, de même que le dispositif social de chaque inscription médiatique, d'une demande de savoir, mais aussi, dans tous les cas, de la quête de répétition et d'oubli de chaque imaginaire social.

occulté, c'était le caractère de représentant social de l'interrogateur. Cette occultation se fondait primitivement sur le lien avec le devineur. A l'opposé, ce qu'occulte la version médiatique, c'est le caractère généralisant de la définition sociale du concurrent. A première vue, les participants répondent en tant qu'individus appartenant à une catégorie sociale (il y a des émissions pour les ménagères, pour les lycéens, pour les familles types, pour les couples et, quelle que soit l'émission, on pose toujours au candidat des questions sur son âge, sa situation familiale ou professionnelle). Pourtant ces appartenances sont suffisamment universelles pour ne pas remettre en cause la condition générique, presque anonyme du concurrent (quand bien même il donne son nom). La rapide conversion du participant individu en participant générique s'opère à travers des mécanismes de détermination du personnage assez proches de ceux signalés par Christian Metz à propos de l'affinité du cinéma grand public avec le roman : ce type de cinéma romanesque soustrait son public de l'attente propre au groupe pour convoquer l'affectivité, générique, de l'homme privé (22). Le programme de divertissement crée aussi un individu générique, une généralité individuelle, si l'on peut dire, mais dans l'espace de la représentation de cette forme simple qu'est l'épreuve sociale et dialogique.

Ici intervient une façon de faire reposant sur une stratégie inconsciente, partagée par les genres connexes que sont le casse-tête et l'énigme. L'enchaînement microbiographique, la blague de circonstances intégrés l'un et l'autre formellement à la rhétorique du portrait individuel finissent par restituer chaque identité à l'espace de l'anonymat pour l'installer dans l'énoncé dramatique d'un personnage défini par des caractères apparemment individuels. Et cet individu générique s'exhibe dans un moment lumineux d'apparition dans l'écran médiatique sous les traits d'un participant-exemple : typique, compréhensible et oubliable.

Deux mythes opposés sont à l'arrière-plan des jeux de question-réponse en face à face et à la télévision. Le face à face repose sur le mythe de la reconnaissance (qui promet d'être permanent) d'un attribut (l'intelligence, l'habileté), permanence qui atteint des dimensions tragiques dans l'énigme et plus modestes, mais non dépourvues de potentialités sur la constitution de la mémoire du groupe, pour la devinette. Les jeux télévisuels, au contraire, sont ritualisés par le mythe de la participation, momentanée ou conjoncturelle. Quand on m'invite, quand on m'exhibe, quand on me demande de décliner ma biographie, quand on publie ma voix en me prenant au téléphone, on m'associe à un ensemble labile : aucune possibilité alors de m'installer dans une succession ouverte de succès (à l'inverse de ce qui se passait dans le lignage mémoriel du groupe primaire), même si mon intervention dans le jeu se prolonge des jours ou des semaines : ce n'est ni ma capacité ni mon aptitude à tenir mon rôle qui a été avérée, mais seulement mon aptitude à la participation et à la communion qui a été vérifiée. Néanmoins celle-ci peut être tout autant objet de désir que la reconnaissance essentielle promise par d'autres genres. Ou même faire partie du type de la confirmation symbolique privilégiée par l'imaginaire contemporain.

Le sens profond de chaque genre, et de chaque version du genre, participe de celui de ses opposés dans l'ensemble d'axes virtuels à travers lesquels il fait système et qui le constituent comme horizon d'attente du divertissement, entre la connaissance et l'action. Les genres forment en effet système et leur différenciation par opposition est inhérente à leur structure même. Si l'on suit la stimulante interprétation par Jolles au sujet de ce que la devinette et le mythe symbolisent, réciproquement, quant à l'intégration individu-société (dans la devinette la culture interroge l'homme; dans le mythe l'homme interroge la culture), on peut conclure qu'au fond de la devinette se

(22) METZ, 1979. Dans cet article, Metz montre que le cinéma joue le rôle du roman au XIX<sup>e</sup> siècle : initiation à la vie privée, apprentissage d'un itinéraire biographique personnel, « école de la vie » (NdT).

trouve le mythe ou plutôt le mouvement du mythe. Mais ce qui se dévoile dans le moment de la désarticulation de la devinette (c'est-à-dire au moment de sa transposition médiatique), c'est le caractère intrinsèquement délimité de cette interrogation réciproque. Comment me verra-t-on ? telle est la question sans grand espoir de réponse, qui complète cette autre, superficielle, que pose l'interrogeur. Le mythe convoqué est celui d'une inclusion, plus provisoire encore que celle circonscrite par le premier Barthes (celui des Mythologies) dans la stratégie latente de la mythification quotidienne de la classe moyenne urbaine.

A la limite tous ceux auxquels on pose une devinette sont Turandot ou l'amant de Turandot. Tous se soumettent à l'interrogatoire ; tous répondent pour savoir ce que l'on veut d'eux, tous répondent en questionnant. Mais dans l'aboutissement historique de la devinette face à face, dans cette étape de disparition sociale d'une forme parmi d'autres du folklore prémédiatique, cette condition semble avoir changé d'axe. Une nouvelle façon, fugitive et secondarisée, d'obtenir la confirmation symbolique

des genres de l'épreuve remplace l'ancienne, tout en mettant en œuvre un nouveau savoir et en recouvrant leurs utopies d'intégration sociale avec de nouveaux masques. Le caractère sommaire et répétitif des moyens audiovisuels mobilisés par le genre rend patente la permanence de la structure de base des jeux et de leurs mécanismes confirmants; l'importance des effets surgis de cette situation médiatique risque de passer inaperçue. La compréhension du sens des divers jugements sur la qualité des programmes de divertissement n'est, en effet, pas simple : on a du mal à cerner, dans le conformisme de ceux qui adhèrent à un divertissement reposant simplement sur le dialogue, l'acceptation d'une mise à l'épreuve avec des moyens entièrement médiatiques Et dans le malaise de ceux qui s'en prennent au genre en raison de sa pauvreté textuelle et audiovisuelle, dans le refus de ces nouveautés, c'est moins le simplisme de ces jeux qui est en cause, car, après tout, ils n'étaient pas plus complexes ou plus exigeants auparavant, que le fait qu'ils avaient une autre vie sociale avant d'être portés à l'écran.

*Traduit de l'espagnol  
par Marguerite VASEN  
et François JOST*

---

## RÉFÉRENCES

---

ADORNO T. (1965). *Critique de la culture et Société* [1955], Payot.

BAKHTINE M. (1984). *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

BARTHES R. (1970). L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire, *Communications* n° 16.

BOURDIEU P. (1979). *La distinction*, Minuit, Paris.

CARLÓN M. (1994). Images de arte/images de información. Buenos Aires, Actuel.

DEL COTO M. (1990). Troisième rencontre d'écrivains Robert Noble sur « Literatura y medios masivos », Buenos Aires.

DUCROT O. et TODOROV T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Le Seuil.

FERNANDEZ M.L. (1987). *Géneros de la radioemisión*. 2<sup>e</sup> congrès national de sémiotique, San Juan, Argentine.

GENETTE G. (1982). *Palimpsestes*, Le Seuil.

JANSEN W.H. (1972). Adinanzas : oraculo de Hadalgo usted mismo en Coffin Tp : El retorno de los jugadores, trad. esp. Mexico, Ed. et sociado.

LEHMAN-NITSCHKE M. (1915). « Adinanzas rioplatenses », in *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de Cordoba*, Tome XX, Buenos Aires, Coni Haos.

METZ C. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.

(1971), *Langage et cinéma*, Larousse, repris par Éd. Albatros.

(1979). « Le cinéma classique dans le théâtre, le roman et le poème », *Videoform* n° 4, Caracas.

SOTO M. (1985). Tres casos de naturaliza muerta médica, 4<sup>e</sup> Congrès Internal de Sémiologie, Cordove.

STEIMBERG O. (1970). *Publicidad y literatura : examen de un mimesis* (en collaboration). 1<sup>er</sup> symposium argentin de sémiologie, Buenos Aires.

(1980/1993). « Producción de sentido en los medios masivos : las transposiciones de la literatura », in *Lenguajes*, n° 4, Tierra Baldía, Buenos Aires, reproduit dans « Libros y transposición ». *Semiotica de los medios masivos*, Buenos Aires, Actuel.

TASSAMA M. (1990). « Dick Tracy : una imagen de papel », in *Medios, comunicación y cultura* n° 23, Buenos Aires.

TODOROV T. (1978). « La devinette », in « *Les genres du discours* », Le Seuil, Paris.

TRAVERSA O. (1984). *Cine, el significante negado*, Buenos Aires, Hachette.

(1986) Carmen, la de las transposiciones, 1<sup>er</sup> Congrès national de sémiologie, La Plata.

VILLAFUERTE (1975). « Advianzas recogidas en la provincia de Catamarca », Académie argentine des lettres, Buenos Aires.