

ÉTVDES

1969
juin

L'homme et la télévision

Le Cardinalat

Les réfugiés en Afrique Noire

Violences en Irlande

Le testament de Sakharov

JUIN 1969

ÉTVDES

Perspectives sur le monde

- PIERRE CHAULEUR 787 Le problème des réfugiés en Afrique Noire
RENÉ MARICHAL 800 Le testament de Sakharov
* * * 807 Violences en Ulster
JEAN DUFFAR 819 Panorama des forces politiques en Thaïlande

Essai

- DENIS VASSE 832 L'homme interrogé par la télévision

Art, formes et signes

- ANNE-MARIE MOULÈNES 851 Gide et Tagore
JEAN COLLET 864 Choix de films (*La Honte* de Ingmar Bergman, *Model Shop* de Jacques Demy, *Calcutta* de Louis Malle)
ET MICHEL ESTÈVE

La vie de l'Eglise

- JOSEPH LECLER 871 Le Cardinalat de l'Eglise romaine
PHILIBERT ZOBEL 884 Vers l'union des Anglicans et Méthodistes en Angleterre
JACQUES DELANGLADE 894 Nécessité et urgence de la réforme du droit canon
BRUNO RIBES 906 Le cardinal Villot, nouveau secrétaire d'Etat
LOUIS DE VAUCELLES 908 Le Synode de Rouen

-
- 914 Notes bibliographiques : *Du nouveau sur la « Sapinière »* (André Blanchet)
915 Revue des livres et des disques

L'homme interrogé par la télévision

Le petit écran nous gave ou nous dévore. Dans les deux cas, la *chose* — la télévision — prend toute la place. Occupation massive ou distraction subtile, elle absorbe l'intérêt et provoque les réactions personnelles de chacun; en sorte que tous communient dans la même indifférentiation : « J'ai vu... j'ai pas vu... » — « J'ai aimé... pas aimé... » — « Et toi? ». La dernière question n'est d'ailleurs pas toujours posée.

Le fonctionnement de la télévision pose le problème d'un magma d'informations et de représentations à organiser au moyen d'un outil qui se présente au téléspectateur, non comme un instrument, mais comme une fin. Ce qui est l'instrument de l'élaboration de l'image pour le caméraman est vécu, par la médiation du petit écran, comme la réalité représentée. La technique électronique est transparente à elle-même. Elle dispense le récepteur du travail de manipulation qu'elle exige dans sa mise en œuvre. Elle est, pour le téléspectateur, l'instrument qui le dégage — jusqu'à l'oubli — de toute instrumentation : court-circuit de l'outil par lui-même. Il en résulte que l'image que la télévision donne du monde est chaotique¹, en même temps qu'elle est un essai de donner forme à ce monde qui lui échappe de toutes parts. Essai qui, constamment échoue. En une soirée, je vois le monde comme le chante Johnny, comme le raconte Zitrone, à travers la mise en scène d'Averty, de la manière dont le manipule l'équipe de *Panorama* ou celle de *Régie 4*, ou le respecte l'auteur des *Conteurs*, avec la souveraine majesté de

1. Multiplicité des images, divergences des intentions, rapidité de transmission, succession d'un univers à un autre assurée par le visage arbitraire et attendu de la speakerine : c'est elle qui fait le lien dans la discontinuité et donc qui rassure dans cette succession qui est à la limite extrême de la simultanéité.

de Gaulle ou l'ardeur inquiète de J.-J. Servan-Schreiber, etc.

Et moi, je critique — quand du moins je le fais — pour sauvegarder une personnalité douchée par cette pluie d'informations, pour m'assurer de leur « objectivité », pour faire valoir mon souci de l'éducation ou, à tout le moins, éviter les dégâts qu'une telle impossibilité de mettre en forme l'univers fait surgir pour d'autres et en définitive pour moi. On critique alors la *télévision* comme une entité responsable. Mais y a-t-il moyen, finalement, d'analyser un phénomène tel que la télévision autrement qu'en mettant en cause la télévision elle-même (soit l'O.R.T.F., soit les réalisateurs), ou le « ils » des spectateurs éventuels (ceux dont je parle et dont en même temps je me retranche), ou moi... ou les trois en même temps? En fait, c'est seulement lorsque nous connaissons tous les facteurs qui entrent en jeu dans le phénomène télévision, lorsque nous connaissons toutes les lois qui en régissent le manie-ment, que nous saurons nous en servir. Nous en servir... pour quoi?

La question se pose de savoir ce que signifie l'outil qui vient de naître, ou du moins ce qu'il représente. Cette question pourrait se formuler ainsi : de quoi la télévision est-elle tout à la fois l'expression et la conséquence? Quelle modification accompagne-t-elle en l'homme du xx^e siècle?

Le marteau n'est pas qu'un moyen, utilisé pour faire des objets, il n'est pas seulement « employé » dans une ou plusieurs intentions (comme outil ou comme arme). Il est encore l'expression d'une activité, de l'activité transformatrice de l'homme. Qu'en est-il de la télévision? Outil, oui... mais celui-ci n'est-il pas différent du marteau et peut-être de tous les outils qui l'ont précédé? Que représente-t-elle pour l'homme?

L'INTERVIEW COMME MODÈLE D'ÉTUDE

Pour tenter, sinon d'apporter une réponse à cette question, du moins d'en apercevoir les implications, peut-être convient-il de s'attarder quelque peu sur l'interview télévisée. Pourquoi prendre ce « modèle »? Notamment parce qu'il suscite les réactions les plus vives et met en jeu l'intérêt le plus grand, que les réactions soient pour ou contre ².

2. Nous avons étudié ailleurs, et d'une manière moins partielle, le phénomène *Télévision*. Cf. DENIS VASSE, « le Temps du désir, essai sur le corps et la parole », Seuil, Paris, 1969.

La structure de l'interview télévisée

3. Exception faite dans une interview avec des lépreux par exemple, mais l'on peut considérer ici que la situation se renverse et que c'est le journaliste qui est interrogé par la lèpre et les mutilations qu'elle entraîne; de toute façon, l'un des acteurs de la rencontre est caché : ici le lépreux qu'on voit de dos.

Les bonnes interviews, nous disent les techniciens, ne laissent pas (ou peu) voir l'intervieweur : c'est une loi du genre³. Il y a sur le petit écran deux personnages dont l'un est absent de la représentation, mais dont on sait qu'il est là; parce qu'il parle de temps en temps, et surtout parce que c'est à lui que l'on parle. Disparaissant de la représentation d'un discours qui lui est adressé, l'intervieweur laisse libre la place de l'éventuel interlocuteur qu'est le spectateur. *Cette présence réelle, figurée par une absence dans l'image face à quelqu'un qui parle ou qui agit, détermine nécessairement la place d'où le spectateur va à son tour entendre ce qui est dit.* Par la médiation du petit écran, il est — comme l'intervieweur mais à l'inverse — réellement absent et imaginairement présent à l'interviewé.

Caché, dans la pénombre de l'écoute. Caché pour celui qui parle comme pour ceux qui l'entourent. Cette situation réalise au maximum les conditions nécessaires à l'identification spontanée et rapide à celui dont il occupe la place, beaucoup plus qu'à celui qu'il écoute en le regardant. C'est cette possibilité d'identification au troisième terme absent et de l'écran et de la salle qui, en définitive, rend compte de la qualité d'une émission de ce genre. Le spectateur n'a d'autre élément pour en juger que la réaction immédiate et secrète (inconsciente) qui trahit le *point d'impact* précis où ce qui est dit et vu va venir accrocher sa propre histoire, le toucher. Et ceci d'autant plus qu'il n'y est pas obligé, puisque lui, au moins, n'est en présence de personne. Nous reviendrons sur ce point d'impact après avoir analysé plus avant la « structure d'identification ».

Ce qui la rend possible, disions-nous, c'est la présence, absente sur l'écran, de l'interlocuteur. Cette disparition n'est pas chose aisée et met en jeu ce que l'on appelle le « métier » de l'intervieweur et, à la vérité, beaucoup plus. A cet égard, une interview télévisée peut souffrir, croyons-nous de trois plaies : la platitude, l'agression, le voyeurisme.

La platitude vient de ce que, sous le simulacre de la rencontre matérielle, l'interviewé ne « parle » pas vraiment, soit qu'il n'ait rien à dire, soit que l'interlocuteur ne sache pas l'entendre. Rien ne passe.

L'agression est fréquente. Elle est due, le plus souvent, au fait que l'intervieweur tente, plus ou moins consciem-

ment, d'amener le personnage interrogé à ses raisons : ce dernier n'est là — finalement — que pour faire la preuve de ce que l'intervieweur veut démontrer. Il n'y a pas de place vide, donc pas d'espace où l'interviewé puisse se révéler. Quelles que soient ses réactions, le spectateur reste en général mal à l'aise, trouvant que « c'est malhonnête », et éprouvant un vague sentiment de sympathie pour l'interviewé, non à cause de ce qu'il a dit, mais parce qu'il lui semble être victime d'une agression.

Le voyeurisme est peut-être la déviation la plus subtile, la plus inconsciente et la plus difficile à éviter. Il met en œuvre des mécanismes profonds. Il consiste à tirer satisfaction de « voir sans être vu », à amener l'interviewé à se dévoiler pour la seule jouissance qu'il y a à faire voir ou savoir ce que d'autres ignorent. Du strip-tease. Dans une telle relation, l'intervieweur n'est que caché, il n'est pas présent. Caché, il n'est, en outre, préoccupé que par *l'intention de montrer*. Voir et faire voir, sans accepter le risque d'avoir à se révéler soi-même, risque que l'on encourt en toute relation authentique. Et l'intervieweur de faire un clin d'œil au spectateur, en le rendant complice de l'exploitation qu'il fait de l'interviewé. Dans ce cas, la caméra est pour le réalisateur un trou de serrure, tout comme l'est le petit écran pour le spectateur. Il semble que la télévision permette, plus que tout autre moyen, d'apprécier ce degré de complicité ou de complaisance, qui met mal à l'aise ou réjouit selon notre tendance propre à la complicité ou à la complaisance⁴.

Si nous nous sommes attardé sur les trois plaies dont l'interview peut souffrir, c'est pour mieux percevoir le fonctionnement de la structure d'identification qu'une bonne interview met en place (alors que les vices précités en coincent le jeu). La télévision, en tant qu'« outil », signifie ou rend vivante, « concrète », la présence-absence de l'intervieweur. Cette place laissée libre devient celle du spectateur auquel l'interviewé parle déjà, bien qu'il ne soit pas là et à condition que l'intervieweur n'envahisse pas toute la scène (l'hyperprésence de l'agressivité) ou ne se dérobe pas totalement (la distance du voyeur).

L'interview la plus simple sur laquelle nous réfléchissons comporte donc un « outil », la télévision, par la médiation duquel trois personnages sont *imaginaires* mis en présence : en effet le moment où se réalise cette mise en présence se limite au temps de l'émission que le spectateur — pour qui elle est faite — reçoit. Si l'on

4. L'interview bidon de *Ball Trap* joue à plein sur ces mécanismes : ce qui en fait l'humour, c'est qu'il est réalisé pour cela; c'est aussi — presque à s'y méprendre — qu'il en rappelle bien d'autres...

5. On en voit de temps à autre la face postérieure de la tête ou du dos, tronquée par le bord de l'écran.

6. C'est la force de la parole seule que de faire directement appel à notre participation non plus imaginaire mais symbolique.

7. La brève préparation n'est-elle pas faite pour leur permettre de s'étier?

analyse cette mise en présence par rapport à l'écran, on peut dire : que l'interviewé est présent *en image*, dans l'imaginaire, — que le spectateur est présent *dans le réel*, — que l'intervieweur n'est présent dans la lumière de l'écran que pour en disparaître, rejoignant l'obscurité dans laquelle nous baignons tous hors du champ de la caméra : disons qu'il est présent d'une *présence limite*, que concrétise souvent la place qu'il occupe à la limite de l'écran⁵. Le plus souvent, d'ailleurs, on ne le voit pas; la bande son nous assure qu'il est réellement présent à l'interviewé, c'est-à-dire imaginairement présent au spectateur⁶; plus exactement, pour ce dernier, l'intervieweur est à la limite du réel et de l'imaginaire. Cette limite où l'imaginaire échoue à rendre compte du réel qui lui échappe et que, pourtant, elle indique, ouvre à l'ordre *symbolique*, par où passe, ou qui sous-tend, toute connaissance humaine. Le symbolique est la région où le réel est tout à la fois présent et caché sous la représentation nécessairement imaginaire qu'on en donne. Ici, le réel est aussi bien ce qu'il est impossible d'atteindre de l'interviewé que du spectateur, et qui s'articule au même support imaginaire offert par l'intervieweur. Pour l'interviewé, l'intervieweur est vécu comme une présence imaginaire, non encombrée d'un réel qui ne cherche pas à s'y dire : une présence vide — donc contradictoire et angoissante — qui demande à être réinvestie du réel, lequel seul, donne consistance de présence au spectateur. Le degré de présence d'un individu se mesure au désencombrement de lui-même dont il est capable devant quelqu'un d'autre. L'intervieweur, désencombré de ses propres réactions — du moins sur l'écran — (cela ne veut pas dire qu'il n'en ait pas), *est* le champ libre où celles de l'interviewé aussi bien que celles du spectateur vont venir se précipiter, prendre forme. Le fait que souvent l'interviewé est peu préparé, la rapidité de l'opération, réalisent des conditions qui laissent peu de place au fonctionnement défensif des facultés intellectuelles⁷. De telles conditions, si, répétons-le, elles sont débarrassées de leurs composantes agressives ou voyeuristes, permettent la révélation du sujet; révélation qui a toujours — quand le sujet en est capable — le caractère de fulgurance et de sérénité qui fait dire que quelque chose « se passe » et qui, à un degré de plus, peut concerner jusqu'aux larmes (en dehors, s'entend, de toute démonstration sentimentale). Comme le dit André Voisin,

8. Il y a une différence entre l'interview de l'Alsacienne par Voisin et celle de Mme Nhu par Chalais; dans l'émission sur l'interview, ce dernier s'en explique : « il l'a eue! »

Le point d'impact

l'occasion est offerte à quelqu'un de suspendre ses vêtements à un porte-manteau qui passe... Encore qu'il faille entendre ce dépouillement dans le sens d'une simplicité, toujours cherchée et quelquefois entrevue, plus que dans le sens d'une nudité offerte, où la tendance au voyeurisme retrouverait sa place ⁸.

Quand se passe-t-il quelque chose dans une rencontre de ce genre? Lorsque, à travers la structure que nous avons essayé de décrire, l'interviewé, dans une sorte de jaillissement spontané, laisse surgir la force qui l'habite. C'est comme un accès au double-fond qui constitue chacun d'entre nous, réserve d'où se tirent les énergies les plus vivaces qui sous-tendent de leur logique propre la vie même, logique qui n'est jamais réductible à celle de la seule raison et de la seule conscience qu'on en a : elle est l'enchevêtrement même des fantasmes et des pulsions dans lesquels — tout à la fois — nous puisons ce qui constitue notre continuité, nous nous reconnaissons, et nous avons peur de nous perdre; proximité de cet autre, de cet étranger qu'en nous nous méconnaissons. Ce flot sous-jacent à notre organisation consciente, si nous ne le contrôlons plus, risque de nous submerger. Au contraire, si nous le contrôlons, « trop », il nous prive de la vigueur qui alimente toute vie psychique créatrice, et notre conscience claire, séparée de lui, s'y heurte et l'éprouve comme un « mur », un sombre « chaos » qui échappe aux tentatives renouvelées de l'organiser en un « commencement, un déroulement, une fin ». Flot de la vie, mur de l'incompréhension, chaos du monde. Ce que nous appelons le « point d'impact » est ce moment d'une fraîcheur et d'une force souveraines où le flot devient source: l'incompréhension, perception de l'autre; et le chaos, forme. Ce mouvement est toujours marqué du sceau de l'origine, il évoque la naissance. Mais, comme toute origine, il ne peut jamais être atteint par la représentation que l'on s'en fait en tentant de l'organiser en une forme bien connue qui déjà s'éloigne de la qualité originelle; qualité du surgissement et du jaillissement, celle qui fait avouer en un de ces moments privilégiés : « il s'est passé quelque chose » ⁹. Nous définissons donc le « point d'impact » comme le moment précis (après coup) où, sous la pression de ce qui se passait en nous, une nouvelle forme consciente est apparue, nous invitant, peu ou prou, à nous dépouiller de l'ancienne, parce que nous y reconnaissons mieux la continuité de notre être. Ce dépouillement est vécu comme

9. Aveu toujours formulé après coup, tant il est vrai que, même dans la perpétuelle répétition qu'elle informe, l'origine ne se laisse jamais saisir en tant que telle.

une rupture dans laquelle se libère l'énergie d'une découverte de moi comme d'un autre : je ne savais pas qu'une vieille parlant de Dieu était capable de m'émouvoir à ce point; je ne savais pas la force jubilante qu'on peut mettre à se venger et que j'ai ressentie parce que j'ai partagé l'aigreur de l'homme politique déçu...

Il y a, d'ailleurs, deux manières d'avouer ce « point d'impact »: se l'avouer dans le secret ou sur le forum; ou bien s'enfermer dans une dénégation accusatrice, manifestation d'une résistance qui ne veut pas se laisser entamer et qui fait se passer dans la seule conscience de l'interviewé ce qui, en fait, se passe au-dessous de la nôtre. Si lui est le tout autre, et moi le tout même, voilà le soulagement bienfaisant qui m'autorise à éviter ce mouvement, ce renouvellement dans lequel c'est moi qui, à moi-même, m'apparaît autre.

10. C'est-à-dire que l'intervieweur étant présent caché, sa rencontre a suscité une certaine révélation de l'interviewé plus authentique que si nous l'avions rencontré nous-mêmes « en réalité ».

C'est ainsi qu'une émission répondant aux conditions d'identification que nous avons décrites¹⁰, fait vibrer les spectateurs à des niveaux très différents, chacun des niveaux étant celui du spectateur et non pas, comme celui-ci le croit souvent, celui de l'interviewé. Au prix de ce leurre, il va laisser libre cours à une réaction qu'il croit être celle de l'autre, alors qu'elle n'est que celle de l'autre qu'il est pour lui-même. Dans le clair-obscur d'une conscience qui n'est pas forcée de se dévoiler, ce que l'on retient de l'interview d'un individu, ce peut être une idée qu'il a exprimée ou une idée qu'il n'a pas « voulu » dire, la manière dont il tenait sa cigarette, un silence ou le clignement de ses yeux, la forme de son nez ou l'écartement de ses jambes... Idée, image ou son, c'est à partir d'un élément de ce genre qui nous a frappé, que l'ensemble de l'interview s'articule pour nous. Ce point de détail (la plupart du temps) est *le point d'impact* où s'accroche à notre propre histoire ce qui est dit et vu de l'interviewé, ce que nous percevons de son histoire. Ce point d'impact, où quelque chose de nous nous apparaît (parce que quelque chose de l'autre nous touche), ne peut pas être l'œuvre de la conscience : celle-ci, au contraire, se montre toujours surprise, jubilante ou offensée, d'avoir à se découvrir meilleure ou pire qu'elle ne se croyait... Ce qui apparaît dans la conscience et qui la surprend ou l'offense, manifeste toujours une ouverture sur le flot inorganisé de ce qui lui échappe et qu'on nomme *l'inconscient*.

A cause des conditions où elle se trouve devant l'écran, à cause du travail de dépouillement qui est celui de l'intervieweur — et que la conscience de chacun refuse dans un premier temps lorsqu'il se situe *réellement* en face de quelqu'un (dépouillement qui a appelé l'interviewé à se révéler autrement qu'en se défendant contre lui-même) — la conscience du téléspectateur ne se défend pas et, dans le secret ou la naïve explosion, elle est livrée à ce qui constamment, par elle, tente de se dire aussi : l'inconscient qui la fonde et le flot d'informations qui lui arrive. Elle a pour fonction d'organiser le second en un message compréhensible sous peine de se voir submerger par le premier.

LES « VARIÉTÉS »

Pour que l'on puisse considérer comme fondée la possibilité de réfléchir sur la structure de l'interview télévisée étendue à toute émission télévisée, l'analyse des « variétés » ou de « l'information télévisée » devrait nous faire retrouver les éléments qui caractérisent cette structure. Dans leur rapport à l'écran, ces éléments sont, nous l'avons vu, au nombre de trois : l'un dans l'image et, donc, du côté de l'*imaginaire* — l'autre, hors de l'écran, du côté du *réel* — et le troisième à la *limite* de ce qui est imaginairement présent dans l'écran et de ce qui est réellement présent hors de lui. Ces conditions sont ordonnées à la reconnaissance et à la provocation d'un *point d'impact* au niveau de l'élément *réel*, le spectateur, caractérisé par la libre communication, avouée ou déniée, reconnue ou non, avec son propre inconscient¹¹. Ce point d'impact est lié, peu ou prou, avec le *moment originel de la mise en œuvre de l'inconscient* apparu dans la conscience même comme l'autre d'elle-même et l'obligeant, avec le *risque* de s'y perdre, à une *nouvelle* mise en forme qui tient compte de ce surgissement. Cette nouveauté et ce risque évoquent, à des degrés divers, la naissance et la mort. Ce qui nous entraîne à conclure, si cette structure est vraie, que la spécificité de la TV n'est plus simplement celle d'un « outil », mais celle de l'homme dont elle rend présente à tout moment le drame. L'immédiateté de cette présentification est rendue possible par le fait que, pour la première fois, l'homme peut se rendre imaginairement mais totalement présent à lui-même, sans avoir à *manipuler l'outil*

11. Ce phénomène lui permet de s'éprouver dans la réalité de son *corps*, en conférant, dans le même temps, cette réalité à l'image qu'il voit et qui, comme on dit, « *troue* » l'écran et donne le sentiment d'une présence inscrite dans la réalité née, pour nous, de cette libre communication du réel et de l'imaginaire.

dont il se sert. C'est ce que nous avons appelé le *court-circuit de l'outil*.

Comment lire cette structure dans les « variétés » ou le « journal », et quelle différence y a-t-il entre toutes ces émissions?

Le style *Palmarès des chansons*. L'une des raisons pour lesquelles cette émission frisait constamment la platitude (et y tombait souvent), c'est que les conditions de l'identification spontanée y sont perturbées par la présence du présentateur. Ce dernier occupe *apparemment* la place de l'élément présent-absent (intervieweur), que nous appellerons désormais l'élément *tiers*. « Apparemment », parce qu'en fait il se donne tout autant en spectacle que les vedettes qu'il présente. Il *présente*, il ne *représente* rien. Cependant, l'élément tiers est toujours représenté, dans ces émissions, par le public, celui du studio 102 par exemple : public dont la caméra nous atteste, de temps en temps, la présence attentive, mais qui ne se trouve pas habituellement dans l'écran ¹². On voit qu'ici, le public est présent-caché et qu'il offre les caractéristiques que nous reconnaissons au tiers pour que la structure « fonctionne ».

12. Sauf, parfois, s'il a à faire à la complaisance trop envahissante du présentateur.

Dans ces conditions, est préservée, pour le téléspectateur, une possibilité de fuite toute tracée. Devant la révélation de la vedette (si toutefois il y a révélation...), le téléspectateur, peut à tout moment éviter d'être confronté à son propre inconscient, de s'apparaître à lui-même, en s'abritant derrière le jugement ou la complicité du présentateur lui-même. Cette fuite de nous-même, qui consiste à *imiter* l'autre pour ne pas avoir à se laisser découvrir à nos propres yeux, est fréquente : elle est le premier stade de l'identification infantile que notre société s'entend, avec beaucoup de sûreté, à perpétuer.

A ce sujet, les petits villages de campagnes représentent des champs d'observation presque expérimentaux. On y sait tout des présentateurs de la télévision qui y sont personnifiés au même titre que les chats qui font partie de la vie familiale : on les appelle par leur prénom; on critique ou approuve leur manière de s'habiller; on regrette qu'ils aient ou non des « poches sous les yeux »; on admire leur courage quand ils sourient, alors qu'ils viennent de perdre l'un des leurs; leur permanente réapparition rassure en assurant une sorte de lien ou de continuité au travers de la diversité des images et des messages reçus. Rien n'est apprécié comme leurs drôleries ou leurs mots d'esprit, rejeté comme leur laideur ou leur agressivité... bref, ils sont le lieu de toutes les projections que l'on voudra et qui jamais ne seront démenties... tout comme les sentiments de douceur ou de méchanceté que l'on prête aux chats

du quartier. Dans les deux cas, chacun peut, en les dénonçant, continuer d'ignorer que ses jugements viennent de son propre fonds et que c'est de lui qu'avant tout il parle.

Ainsi, les variétés présentent une structure moins serrée dans laquelle on retrouve bien la précédente, modifiée par l'adjonction d'un quatrième élément que nous pourrions dénommer « *complice* », le présentateur. Si le processus d'identification passe par lui, il n'y a pas de point d'impact, et le téléspectateur tout autant que la vedette sont à l'abri d'eux-mêmes.

A côté de ce style de variétés, il en existe un autre beaucoup plus intéressant pour notre propos : celui que constituent les réalisations d'Averty, par exemple, ou encore une émission comme « *Ball-Trap* ».

Ici, il semble que l'absence évidente de tout *tiers* nous condamne à l'abandon de la structure dégagée. En fait, l'élément tiers existe : sous la forme, non plus d'une personne présente et cachée, mais sous celle d'un *registre*. Pour qu'une émission de ce type ait du succès, il faut, d'une certaine manière, qu'elle puisse être « lue » à deux niveaux différents. Derrière le sens immédiat de la représentation, il s'en trouve un autre, dont la valeur propre est, non de s'imposer, mais de se laisser découvrir à travers l'autre, sens *présent* et *caché* qui fait toute l'épaisseur et toute la transparence d'une image. Ce sens est plus ou moins consciemment proposé par le réalisateur au spectateur : à ce dernier de trouver, *en lui*, la clé qui le lui délivrera. Cette clé ne se fabrique que si l'impact de la représentation évoque la propre histoire du spectateur sur un autre registre, et une fois surmontée la pudeur des sentiments avec laquelle elle joue.

Après l'émission de *Ball Trap*, un groupe d'étudiants se réunissait en se demandant ce qui avait suscité l'intérêt devant un tel spectacle. On en vint à parler de la gêne et du malaise qu'avait *suscités* la séquence des « poissons », dont on ne comprenait pas très bien le sens. Ce malaise illustre bien ce que nous appelons le point d'impact. Associant librement sur ces poissons qui n'avaient pas de nageoires, qu'une grue « inexplicée » (selon le commentaire même) permettait de soulever, qu'un sabre tranchait etc., il est venu à l'un d'entre nous d'en découvrir l'éventuelle signification sexuelle. Après un moment de dénégation (reconfirmation du point d'impact) et d'hésitation, chacun faisant retour aux résonances que réveillait en lui cette évocation, il s'est produit une joyeuse libération d'énergie, mêlée d'ailleurs à la contestation, qui, au fur et à mesure qu'elle se développait, nous assurait que le malaise éprouvé n'était pas sans rapport avec le refus d'entrevoir en nous ce à quoi, manifestement, les poissons faisaient allusion ? A une nouvelle vision, plus aucun doute n'était possible pour personne. La clé était trouvée...

Ce mouvement de pudeur, que ne manque jamais d'accompagner un sentiment de surprise secrètement désirée, est, peut-être, ce qui caractérise le mieux le genre « variétés » et ce qui permet au réalisateur d'introduire le spectateur à sa vision du monde sans le contraindre. L'agencement d'images et de formes, de mouvements et de sons veut dire quelque chose d'autre que lui-même. Il y a, dessous, un réseau multiple et secret qui n'a pas nécessairement besoin de s'exprimer consciemment, mais dont les harmoniques et les lignes de forces déterminent, en définitive, ce qu'il faut bien appeler la rigueur de la représentation chez un Averty, par exemple. A la réception, le même processus mettra en branle le double registre du spectateur. Les « variétés » autorisent à traiter de tous les problèmes de la vie sous une modalité qui n'est pas celle qu'ils revêtent dans la réalité : le sérieux peut y apparaître plaisant, la mort humoristique et l'amour sans intérêt... mais personne ne s'y trompe. Chacun laisse, au contraire, d'autant plus libre cours aux harmoniques qui sont les siennes, non préoccupé qu'il est par l'étreinte d'un sens qui serait à saisir au seul niveau de la représentation... C'est cette liberté que la pudeur entrave et avoue. Les « variétés » permettent d'associer ce que la saine raison, la conscience, soucieuse de sa cohérence, tient séparé, étranger. La « raison » contrôle, en effet, tous les liens des éléments qu'elle articule ensemble et elle entend rendre compte de ce lien en le reconnaissant dans l'objectivité des faits dont elle parle. Elle prétend être le reflet de l'organisation naturelle du monde... Une émission comme Ball-Trap l'autorise, comme dans le rêve, à prendre en défaut le carcan d'une telle conformité aux « lois objectives » qui lui viendraient uniquement de l'extérieur.

LES « INFORMATIONS »

Que se passe-t-il à propos des « informations télévisées » qui tiennent tant de place dans la vie de millions de télé-spectateurs et à propos desquelles s'engagent les discussions les plus passionnées? On réclame des informations « objectives »; on en veut à celui qui les présente, ou, au contraire, on l'approuve; à leurs propos, on met en cause l'O.R.T.F.

et le gouvernement, on s'inquiète pour la moralité des gens et on cherche à leur éviter le traumatisme qui risque d'en résulter. Bref aucun genre n'est plus malaisé que celui-là qui donne bien du fil à retordre aux plus consciencieux des techniciens.

Constatons, dès l'abord, que les « informations » évoquent, pour beaucoup, le sentiment d'une douche ou d'une pluie d'informations, voire l'image d'un bombardement de messages, dont l'ensemble n'est assuré par la cohérence d'aucun lien : péle-mêle, nous tombent dessus les nouvelles concernant la guerre au Vietnam, le drame de Cestas les inondations, le vol de *Concorde*, l'affaire Markovic, les tensions franco-britanniques, etc. Le tout, en l'espace de quinze à trente minutes. Les mots de « douche » et de « bombardement » évoquent — à des degrés divers — l'impossibilité d'y échapper et, par contrecoup, la nécessité de se protéger contre une telle avalanche. C'est pourtant nous qui, volontairement, nous exposons sous ce feu roulant que, d'un terme pudique et neutre, nous appelons les « nouvelles ». Il semble que cette première constatation soit riche de signification : c'est comme si nous reconnaissons que nous ne pouvons pas échapper à ce bombardement; et comme si, jour après jour, nous venions vérifier que nous y échappons tout de même. L'*ambivalence* de cette attitude ressort constamment dans nos conversations et explique, pour ma part, les propos contradictoires que nous tenons.

Comment s'articulent ici les trois éléments de la grille qui nous a permis d'analyser les autres émissions? Ils nous semblent y être : le monde, le speaker et moi. Le speaker et moi. Le speaker est dans l'*image*, moi dans le *réel*. Et le monde? Il est, d'une certaine manière, présent-caché¹³. Or, si notre analyse a quelque justesse, le monde représente ici l'élément auquel le téléspectateur ne peut manquer de s'identifier puisqu'il répond aux conditions nécessaires pour qu'un tel processus ait lieu. Or, l'homme peut-il s'identifier au monde ou, en d'autres termes, le monde est-il l'autre de l'homme? Nous sommes parvenus ici à un point crucial de notre cheminement. L'homme a contraint le monde à occuper la place à laquelle notre identification avec lui devient possible — seul moyen que nous ayons d'y reconnaître une « présence » et, selon que le fonctionnement de cette structure d'identification sera rendu possible ou impossible, il nous sera permis de reconnaître une « présence » du monde¹⁴ ou, au contraire, de décou-

13. Cette présence est souvent matérialisée par le téléscripneur, le téléphone, la script-girl ou un autre écran de télévision apparaissant disparaissant dans le champ de la caméra.

14. Ce que nous exprimons encore sous une forme inversée en disant que nous sommes des « microcosmes ».

vrir que la « présence » du monde dont nous voulions nous assurer n'est rien d'autre que la nôtre, celle de l'homme, projetée et organisée à travers l'écran de nos perceptions.

Les informations du monde entier parviennent au speaker qui les organise hâtivement, débordé qu'il est par le flot. L'afflux d'événements extérieurs que l'homme ne parvient plus à intégrer dans la vision du monde, le dérouté : dans cette multiplicité presque pure il ne retrouve plus la présence, c'est-à-dire l'unité qu'il cherche hors de lui. La peur du bombardement, de la multiplicité des chocs extérieurs correspond à la mise en cause de ses entrailles, la panique : si la certitude de l'unité qui atteste de la réalité de sa présence ne lui vient pas du dehors, du monde, elle ne peut provenir que de lui. Or, la conscience de l'homme (le domaine de l'organisé, de l'unité) sait d'une science certaine bien que non avouée (elle avoue toujours le contraire...) qu'elle trouve sa source dans cet inconscient qui la fonde, flot tumultueux, réservoir de requins, contre lequel elle se défend pourtant constamment de peur de se voir un jour envahie, débordée par les pulsions mêmes qu'elle a à organiser. La panique et l'angoisse de l'homme ne sont possibles que lorsqu'il réalise en un flash fulgurant que la force incohérente et submergeante du monde est la sienne : il porte en lui la mort. Pour éviter ce risque, ou plus exactement, pour y parer, il lui reste alors une ressource : celle de renforcer et d'épaissir sa surface consciente, en rationalisant ce qu'il perçoit, mais en s'interdisant de laisser résonner en lui ces perceptions. Il peut ainsi parvenir à établir entre les différents messages reçus par ses sens des liens plus ou moins logiques. Chacun de ces messages se trouve enserré dans un réseau très dense et compact. Mais aucun des éléments ainsi contraints ne peut s'en séparer et se transformer en une sorte de projectile libre qui, profitant de la force de l'ensemble, à la manière d'un électron subitement détaché de son orbite nucléaire, viendrait percer le point faible de la surface mise en place. S'il en était ainsi il prendrait en défaut la conscience délicate qu'il a de lui-même à la jointure de deux forces mystérieuses et terrifiantes parce qu'inconnues : celle de son inconscient et celle du monde et de la matière. La brèche, et une seule brèche ouverte, entraînerait la panique d'une conscience prise entre deux feux. Dans la situation où nous risquons le plus d'être atteint, le seul moyen

de *résister* consiste à éviter tout *point d'impact*. Ainsi, plus un speaker possède la possibilité de parler de tout avec aisance et humour, parce que rien ne l'engage vraiment... plus il va plaire à la majorité des spectateurs : s'il n'a pas peur, moi non plus, Après tout, ni lui, ni moi ne savons tout. Voilà laissée ouverte la possibilité qu'ailleurs, quelqu'un d'autre sache cela et contemple avec sérénité l'unité du monde dont, par le fait même, il se trouverait être le garant : le gouvernement, l'O.R.T.F., de Gaulle ou les cervaux électroniques des Américains... Voilà une assurance d'un homme qui est véritablement de son siècle, qui ne refuse rien du monde, lucide comme il se doit de l'être, et qui n'a pas besoin de recourir aux sornettes de la religion — décidément non, parce qu'il se contente de la magie qui enferme dans une représentation du monde, un objet ou une personne, la maîtrise d'une toute-puissance menaçante.

Pour nous résumer, nous pourrions dire que le « journal télévisé », quelle qu'en soit la forme techniquement plus ou moins heureuse, réalise la structure d'une *impossible identification* au monde comme au tout que nous aspirons à être. Jusqu'à présent, l'impossibilité de cette identification était attribuée à un vice de structure, à un défaut de la connaissance elle-même. Avec la télévision apparaît la *possibilité* de rendre le monde présent-caché dans une structure d'identification opératoire parfaite, et l'*impossibilité* de cette identification qui nous réduirait à néant. Le « monde » n'est « présence » qu'en nous. Il n'a pas de consistance propre.

Nous reviendrons sur cette affirmation. Pour en comprendre la portée, telle qu'elle se dévoile dans le phénomène « télévision », il nous faut encore aller plus avant dans l'analyse de ce qui en constitue la spécificité.

SPÉCIFICITÉ DE LA TÉLÉVISION

Il est évident que la mise en œuvre de l'inconscient ne suffit pas à spécifier la télévision : ce qui est spécifique, par contre, c'est qu'elle rend toute sa force au moment originel de cette mise en œuvre, moment toujours secret que, dans le même temps, elle rend présent au monde entier. Ceci n'est pas sans conséquence.

En disant que l'objet spécifique de la télévision est *le moment originel de la mise en œuvre* de l'inconscient

ou le moment de refus (lui-même inconscient) de cette mise en œuvre — du moins dans le modèle d'étude proposé — nous voulons dire, d'une part, que ce surgissement est rendu possible par la structure de l'émission et que, d'autre part, ce qui est filmé (surtout dans l'interview), c'est le lieu où il se déroule : c'est-à-dire la relation à un autre. C'est toujours à cette occasion — bien que nous la manquions souvent — que se réalise le renouvellement de nous-mêmes par cet autre en nous que nous ignorons.

S'il en est ainsi, l'on devine que la télévision est bien différente de tous les autres outils que l'homme a connus. Ce qui est pressenti ici est difficile à expliciter. Disons que jusqu'à la télévision, c'est dans l'objet fabriqué, créé, que l'homme avait tâche de se reconnaître. Liberté lui était donnée de le faire ou non, de remonter ou non jusqu'à son auteur. Avec la télévision, l'homme ne se trouve plus mis en présence de l'œuvre, mais en présence de l'ouvrier. Parce qu'aucune œuvre n'est étrangère au champ de la télévision, celle-ci en les « comprenant » toutes, les dépasse pour indiquer le mouvement même qui leur donne naissance, c'est-à-dire l'activité même de l'homme. L'œuvre et l'ouvrier n'y sont plus distincts : ce qui juge la première, c'est la qualité du second; cet ouvrier que je reconnais en l'identifiant à l'homme que je suis et non plus en portant, de l'extérieur, un jugement sur son œuvre. Faire appréhender, à la télévision, ce qu'est la science, la littérature, l'art, c'est équivalamment nous mettre en présence de savants, d'auteurs et d'artistes. Nous sommes « en direct », au contact de l'origine de l'œuvre.

Ce que nous croyons, c'est que, si la télévision est un outil du même ordre que la pointe *Bic*, elle est par ailleurs le terme d'un outillage de ce genre : elle marque la fin d'une série, parce qu'elle indique un seuil. Nous pouvons l'affirmer, car, récapitulant tous les outils, elle est le premier qui réalise ce qui était inscrit dans l'intention du premier homme maniant son premier outil : rendre présent, par le résultat de son activité, au monde et à lui-même, sa propre activité créatrice, l'homme créant un monde dont il fait partie. L'homme se créant le monde au moment même où il l'éprouve comme donné, inaccessible.

Dans un même mouvement, en effet, la télévision supprime le temps et l'espace, et, virtuellement, rien de ce que fait, dit ou écrit l'homme ne lui échappe. Virtuellement, mais

réellement. Bien mieux, rien de ce que pense un homme, c'est-à-dire la manière dont il « est » quand il dit, fait ou écrit sous le regard de la caméra ne lui échappe. André Voisin affirme : « la télévision, c'est un outil avec lequel on ne peut pas mentir. » Il a raison en ce sens, non pas que cet outil empêcherait de mentir, mais qu'il est un *obstacle à la distance que tout mensonge suppose*. L'homme peut prendre une distance vis-à-vis de l'objet qu'il a fabriqué, non pas vis-à-vis de l'activité qui fabrique. Jusqu'à présent, il disposait d'outils qui étaient, tout à la fois, ce qui lui permettait de se dire dans une œuvre et ce qui réalisait une certaine distance entre lui et cette œuvre. La télévision est un outil qui, se court-circuitant lui-même, révèle l'homme-et-le-monde-se-transformant et non plus le résultat de cette transformation. Elle est le lieu de l'ultime contradiction de l'homme créateur et créature, ou — comme l'on voudra — créature et créateur. Son objet propre, c'est l'homme se découvrant constamment autre qu'il n'est, et c'est le dévoilement, toujours à refaire, que la télévision rend présent à tous et à chacun. Toutes les activités de l'homme tombent dans son champ, y compris celles qu'elle nécessite en tant qu'outil (l'interview télévisée). L'exceptionnel y devient familier. Ce qui y reste étrange et ramène l'homme à l'altérité que jadis il situait hors de lui, c'est l'origine même de son activité psychique dont le nécessaire support et le premier outil sont son *corps*. Mais qui dissociera jamais cet outil de l'activité à laquelle il donne forme, à laquelle il donne *corps*? Le phénomène de la télévision fait retrouver à la pensée créatrice le chemin de son origine, le corps, qui, en tant qu'origine garde son secret. On ne rend jamais compte de l'origine, et à vouloir en rendre compte — ce qui serait le dernier mot de l'homme s'il pouvait le dire — l'homme s'affronte à la mort. A vouloir transgresser son origine, l'homme est attelé au carcan (ou à la joie) d'une existence s'interrogeant sur la possibilité de sa non-existence antérieure. Il ne peut le faire qu'à l'ombre de sa prochaine disparition.

Pour illustrer ce que nous venons de dire, il n'est que d'observer que les émissions télévisées les plus remarquées et, peut-être, les plus réussies sont justement celles qui ont trait à la *manière dont naît* un art, un produit, un spectacle, un enfant... ou, dans l'interview télévisée que nous avons prise pour modèle, la parole. Avec le risque et les avatars de toute naissance. Le risque : possibilité de la mort; les avatars : possibilité d'échec. Qu'on se souvienne à ce propos,

non seulement des interviews, mais encore de l'intérêt pris à la genèse d'un tableau ou d'une musique (*Momenté*); du succès des émissions de sport où l'on partage moins la joie du score définitif que la possibilité de la victoire ou de la défaite; de l'émotion que suscitent les reportages sur la chirurgie où — quoi qu'on en ait — ce qui est en cause n'est autre que la vie ou la mort; de l'attention portée à tout ce qui concerne les sciences où l'intérêt se centre moins sur les résultats qu'elles obtiennent que sur le cheminement parcouru pour qu'elles s'élaborent, moins sur la science en tant que telle, que sur le savant lui-même, etc.

La télévision est l'outil qui apparaît dans le monde à l'ère de la « pilule » et de la bombe atomique, au moment où, comme jamais auparavant, l'homme est suspendu au problème de son origine et de sa fin. Nous pensons que ce n'est pas simple hasard, mais que, d'une certaine manière, il ne pouvait pas en être autrement. Le problème que se pose l'homme depuis le commencement, le problème de son existence, qui engage à chacun de ses moments sa vie et sa mort, le problème que l'homme se posait à titre individuel — et que, pour cela, il pouvait éviter de se poser, feignant de croire qu'il se trouvait « ailleurs » — c'est le problème même du monde : guerre ou paix? Naissance ou mort? Et ce monde qu'il transforme sans cesse pour qu'il donne une réponse à sa question se laisse découvrir comme l'inorganisation même, comme le chaos, la douche, le bombardement d'informations jusqu'à l'incohérence, un pur système d'énergie que — on le pressent, mais on tente tout de même de croire le contraire — le super-cerveau électronique de toutes les Amériques, interrogeable à souhait, ne pourra jamais totalement maîtriser. Totale-ment, c'est-à-dire qu'il ne pourra jamais répondre à la question de savoir pourquoi nous sommes nés et comment il se fait que, nés, nous devons mourir... Le monde n'a pas de réponse, il n'est que le support de la question de l'homme.

Le monde est le corps
de l'homme

La question de son origine (comme celle de la mort) est une des premières que l'enfant pose au monde, c'est-à-dire à ses parents. On sait assez ce que valent les réponses toutes faites; elles ne sont données que pour servir de rempart à l'angoisse des adultes qui se posent les mêmes questions. On sait aussi — pour en avoir beaucoup trop

écrit — que la non-réponse à ces questions vitales suscite l'angoisse et que, pourtant, la non-réponse est la seule réponse que nous pouvons offrir : elle permet le déroulement de la vie à la découverte, toujours émerveillée ou amère, de son sens ou de son non-sens.

La télévision est l'outil avec lequel l'homme s'interroge et plus rien ni personne ne peut échapper à cette interrogation dans le monde. Parce qu'elle est cet outil « terrible et fascinant », la télévision peut être aussi le lieu de toutes les « distractions », de toutes les « déviations », magasin de toutes les bricoles qui font nos vies — elle n'y manque heureusement pas — et qui sont faites, elles aussi, à l'échelle du monde, pour nous rassurer en évitant que la question se pose : « Maman, comment elle est venue la petite sœur? — Allons, tu me déranges, *va jouer.* » Ou bien : « Papa, comment il est pépé maintenant qu'il est mort? — Je suis pressé, je t'expliquerai plus tard, laisse-moi *travailler.* » Mensonge et dérobade, tourbillon de la vie.

A y réfléchir, la télévision nous fait peur et, plutôt que de la laisser nous interroger par la question que nous lui posons, encombrons-la de nos réponses. — « Monsieur, c'est quoi la vie »? dit l'élève. « La chimie, la physique, la géologie, la paléontologie, la linguistique... Comment? Vous ne le saviez pas? »

Une émission de télévision sur le tiers monde : bien sûr, « ils » ne s'en sortiront pas (M. J.-J. Servan Schreiber et le *Défi américain* le prouvent bien, à leur manière, tous les deux, mais ils disent la même chose!) tant qu'ils n'auront pas accédé à l'âge industriel. Les Bédouins auront-ils plus ou moins de difficultés à sortir du désert que nous n'en aurons à nous dépêtrer des pattes du nouveau démiurge électronique? Je n'en sais rien et peu importe ici, mais je crois que sous les deux questions, il ne s'en cache qu'une seule et toujours la même, celle de l'homme. Nous ne pouvons éviter ni le désert ni la machine — et nous n'avons pas à le faire, quoiqu'en pense l'âme pieuse de bien des éducateurs. Mais pouvons-nous, dans ce monde incohérent mis plus ou moins maladroitement en forme sur quelques centimètres carrés par une armée de techniciens, pouvons-nous encore longtemps éviter de poser, pour notre temps, la question de l'homme?

On croit que la télévision nous met en présence du monde, ou du moins, c'est ce que nous lui demandons... et nous découvrons que le monde n'a pas de présence, si

ce n'est celle de l'homme. Le plus loin, le plus avant, le plus fort, le plus savant... ne possède pas plus que moi la réponse à la question qui me fait vivre et tourner le bouton de mon poste : « Qu'y a-t-il dans le monde? » Rien, moi... d'autres que je ne saisis qu'en référence à moi.

Le monde, qu'est-ce sinon *moi faisant le monde?*

Par l'essai qu'elle fait de mettre en forme le monde sans jamais y réussir une fois pour toutes, la télévision tout à la fois reflète le monde et le fait. Tout comme moi. Elle doit à cet effet de prisme et de miroir l'étrange fascination qu'elle exerce sur tous. Le reproche qu'on lui fait de rendre passifs « les gens » exprime un refus de la vérité : elle est l'expression même du travail de l'homme qui n'a d'autre raison dans son origine, son déroulement et sa fin que de rendre l'homme présent à lui-même. Il ne peut le faire que dans la relation à un autre lui-même qui lui révèle le sens d'un monde qui, en soi, n'en a pas.

Denis VASSE

Lecteurs des Études

**dont l'abonnement se renouvelle fin juin
vous avez reçu ce numéro sous étiquette
rose.**

**Voulez-vous nous rendre un service
appréciable et nous éviter des frais im-
portants?**

**Sans attendre une carte de rappel, faites-
nous parvenir le montant de votre réabon-
nement.**

Merci d'avance!

Si vous avez *déjà* réglé votre abonnement, veuillez
simplement *négliger* cet avis!