

D'UN ÉCRAN À L'AUTRE, LES MUTATIONS DU SPECTATEUR

Jean Châteauvert, Gilles Delavaud (dir.), Paris, INA, L'Harmattan, 2016, 604 p.

[Giuseppina Sapio](#)

NecPlus | « **Communication & langages** »

2017/1 N° 191 | pages 150 à 151

ISSN 0336-1500

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-1-page-150.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour NecPlus.

© NecPlus. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Quant à Benoît Berthou, il propose trois approches possibles de l'adaptation de l'œuvre littéraire en BD. La première consiste à appréhender l'adaptation comme une médiation. La BD est alors conçue comme un outil de transmission qui offre un nouveau public à un roman classique (*Tartarin de Tarascon*, *Madame Bovary*, etc.). La seconde approche fait de la bande dessinée un art de la figuration. Il s'agit non plus de faciliter l'accès du plus grand nombre à une œuvre littéraire, mais d'offrir une représentation de l'œuvre originale : « L'ensemble des procédés graphiques mobilisés relève ainsi d'une tout autre ambition : explorer le potentiel visuel d'une œuvre donnée afin de démontrer que l'écrit ne constitue pas le seul et unique environnement permettant à une fiction donnée de se développer » (p. 67). Enfin, la troisième approche relève de l'art de la traduction. L'auteur de BD transpose un mode de communication dans un autre. Il ne s'agit pas, comme toute traduction, d'un simple « transport » d'une narration écrite à une narration imagée, il s'agit plutôt d'une négociation permanente, d'une série de décisions portant sur les scènes choisies, les mots repris, les décors illustrés, etc. Ce n'est plus la transmission ou la représentation de l'écriture qui est en jeu, affirme Benoît Berthou, mais une réécriture qui vise – comme au théâtre – à mettre un texte en espace. Ainsi, transmission, figuration et traduction illustrent les multiples possibilités qu'offre la BD.

L'ouvrage est donc un livre de qualité combinant réflexions théoriques solides et études de cas fouillées. Cependant, trois reproches peuvent être formulés. Le premier, le plus léger, est l'absence de certaines références dans la bibliographie critique : le n° 54 de la revue *Hermès*, « La bande dessinée : art reconnu, média reconnu » n'est pas signalé, de même que les travaux de Pascal Robert. Le second est plus conséquent : chaque texte est plus une étude personnelle de l'auteur qu'une contribution individuelle à un projet collectif. Enfin, troisième critique, il manque sans doute à cet ouvrage une dimension réflexive : qu'est-ce que cela veut dire de rendre compte de la BD, dans un livre au style académique ? Comment mener une entreprise scientifique entendant valoriser l'originalité de la BD en mettant à plat cette originalité, en écrasant le plaisir de la réception sous la rugueuse rationalité de l'effort de comprendre ? Ce reproche pourrait, bien entendu, être fait à tout écrit scientifique s'intéressant au neuvième art, mais il semble particulièrement fondé lorsque l'écrit scientifique en question s'interroge justement sur la transmission/transformation qui s'opère lorsqu'on adapte la BD dans un autre média.

On l'aura compris, ces trois critiques sont, somme toute, secondaires et ne doivent nullement détourner le lecteur de cet ouvrage qui comblera

tous les chercheurs et étudiants s'intéressant à la BD.

ÉRIC DACHEUX

D'UN ÉCRAN À L'AUTRE, LES MUTATIONS DU SPECTATEUR

Jean Châteauvert, Gilles Delavaud (dir.), Paris, INA, L'Harmattan, 2016, 604 p.

L'ouvrage collectif *D'un écran à l'autre, les mutations du spectateur* est issu du colloque international organisé en 2014 à l'Institut national de l'audiovisuel avec le concours de l'université Paris 8 et de l'université du Québec à Chicoutimi. Dirigé par Jean Châteauvert et Gilles Delavaud, ce volume rassemble un grand nombre de contributions dont la qualité épistémologique l'inscrit parmi les références incontournables dans le domaine des études des expériences spectatorielles.

L'ouvrage tente ambitieusement de répondre à une question essentielle : au vu de la multiplication des écrans, qu'en est-il du spectateur ? La réponse est « polyphonique » car les textes offrent une réflexion hétérogène, en termes d'approches et d'objets, autour des pratiques spectatorielles actuelles. Nous trouvons également des voix discordantes, mais leur agencement assure un dialogue fructueux entre elles.

Tout en étudiant les transformations écraniques, les auteurs échappent à la tentation d'une lecture techno-déterministe des expériences spectatorielles. À cet égard, le choix de débiter le volume par le texte de Bruno Trentini est particulièrement heureux, car il souligne que, dans l'étude du spectateur, l'accent est souvent mis sur l'*objet*, à savoir le dispositif de réception, et prône, pour cela, une valorisation du *sujet*, basée sur la prise en compte de son état émotionnel avant le visionnage d'un film. Selon lui, le spectateur, lorsqu'il regarde un film, tente progressivement de se détacher des émotions et des pensées qui le constituent en tant qu'individu singulier, autrement dit il essaie de se « dé-singulariser ». Dans une autre perspective, François Jost s'intéresse également à la dimension *subjective* de l'activité de visionnage, en analysant le lien que le spectateur établit avec les personnages fictionnels. Questionnant la notion d'identification, il met l'accent sur trois attitudes spectatorielles : l'empathie, fondée sur la compréhension (narrative) ; la sympathie, basée au contraire sur une sorte de « raptus affectif » éprouvé pour le personnage ; et enfin, la « comparaison », à savoir la manière d'accomplir des allers-retours entre la fiction et des expériences personnelles. Nous pourrions alors avancer que, si un effort de dé-singularisation est bien présent chez le spectateur, la fiction possède la capacité de

rediriger ce dernier vers son univers personnel, en (ré)activant des émotions en lui, selon un processus circulaire.

Si elles contournent le techno-déterminisme, les contributions ne négligent pas pour autant la matérialité des supports et les inscrivent dans leur contexte historique et social. Les transformations écraniques sont souvent analysées à partir de l'*idée*, voire de l'imaginaire, qui généralement les accompagne. À cet égard, André Gaudreault précise comment la « mort du cinéma », redoutée par certains au moment de l'avènement du numérique, serait la mort d'une « certaine idée du cinéma » (p. 321). En écho, le texte de G. Delavaud nous offre une étude éclairante sur la manière dont Alfred Hitchcock jouait ironiquement avec une certaine « idée de télévision » (p. 55) dans les émissions qu'il animait. Ainsi, on souligne l'importance d'une historicisation des mutations du spectateur, permettant, entre autres, de démythifier certains discours apocalyptiques et de révéler les trépas et résurrections traversés par les médias au fil du temps (voir à ce propos le texte de Géraldine Poels).

Certes, les nouveaux dispositifs peuvent affecter l'expérience spectatorielle de manière radicale, ce que les contributions tâchent de montrer : l'écran numérique sollicite des compétences à la fois optiques, haptiques et proxémiques (Dominique Château), et favorise une double posture esthétique et pratique, autrement dit une attitude de contemplation et d'usage (Marie-Dominique Popelard) ; avec les tablettes, le spectateur n'est plus forcément face à l'écran, il peut le surplomber ou l'incliner, ce qui est intéressant dans la réception de contenus pornographiques (Chloé Delaporte) ; le vidéocinéma encourage des visionnages non continus et non linéaires (André Gaudreault) et les terminaux mobiles « biomorphisent » la télévision (Laurence Allard, p. 507).

Dans ces analyses des supports technologiques, plusieurs auteurs mobilisent la notion foucauldienne de « dispositif », renvoyant à son pouvoir subjectivant par rapport à l'individu. Dans son étude des webdocumentaires interactifs, Beate Ochsner la couple à celle d'« interpellation » d'Althusser (le participant serait alors « fabriqué » par l'assemblage socio-technique constitué par le webdocumentaire qui l'interpelle), tandis que Matteo Treleani lie les notions de « dispositif » de Foucault et d'Agamben afin de distinguer le « spectateur/spectre » propre au dispositif cinématographique (p. 150) du « spectateur/automate » propre au dispositif numérique (p. 153). Nous interprétons cette mobilisation générale du concept foucauldien comme la volonté de mitiger un certain enthousiasme à propos de la notion d'interactivité que le numérique a tendance à susciter. Les auteurs font preuve d'esprit critique par rapport aux

visions utopiques de participation démocratique, en nous invitant à ne pas négliger les contraintes structurales (les algorithmes, dans le cas du texte de Jan Distelmeyer) des dispositifs connectés. C'est pourquoi le concept de « lecteur modèle » d'Umberto Eco revient aussi à plusieurs reprises. À titre d'exemple, le texte de Samuel Gantier identifie un « utilisateur modèle » : un spectateur dont le webdocumentaire fait l'hypothèse et qui est ensuite validé ou invalidé par un « internaute empirique ». Certaines contributions portent également sur la création de liens sociaux (Jean Châteauevert, Virginie Spies), sur le processus de co-construction identitaire (Julien Pequignot) et sur l'accès à des pratiques artistiques (Marie Auburtin, Lucie Alexis, Jieun Park) permis par les expériences de visionnage transmédiatiques.

L'opposition dialectique entre les contraintes imposées par le dispositif et la marge de liberté dont le spectateur disposerait est résolue par de nombreux auteurs à travers la notion de jeu, qui permet une négociation entre le caractère prédéterminé de certains dispositifs et la possibilité d'improvisation des sujets. Ainsi, Amanda Rueda introduit un *mode ludicisant* à propos de la réception de webdocumentaires ; Loïg Le Bihan associe la relation ludique à d'autres types de relations spectatorielles (pathétique, esthétique et attractionnelle) ; Anna Wiehl identifie un mode « jeu de rôle » de l'interactivité ; enfin, Barbara Laborde double la dimension ludique des retransmissions sportives, en considérant à la fois le sport et le genre télévisé comme des jeux. Pour terminer, le présent ouvrage est l'occasion de réfléchir aux outils scientifiques les plus appropriés pour étudier la figure du spectateur et, à cet égard, notons la récurrence de contributions mobilisant la notion d'« espace de communication ». Élaboré par Roger Odin dans le cadre d'une approche sémio-pragmatique, ce modèle heuristique offre une grille de réflexion assez souple mais rigoureuse pour l'analyse de situations communicationnelles impliquant des transformations écraniques. Nous signalons le texte de R. Odin à propos de la distinction entre espaces de communication physiques et mentaux, mais aussi la contribution de Marida Di Crosta ayant montré que l'interface d'un webdocumentaire peut être considérée comme une instance énonciative à part entière. Marianne Charbonnier et Jean-Michel Denizart s'inspirent de cette proposition dans l'élaboration du *mode webdocumentarisant*, qui caractériserait l'espace de communication propre à la réception de webdocumentaires. Ainsi, si cet ouvrage analyse de manière approfondie les mutations du spectateur, il témoigne également, à travers ce bouillonnement scientifique, des mutations des chercheurs.

GIUSEPPINA SAPIO