

Thierry Groensteen

Médiagenie et réflexivité, médiativité et imaginaire : comment s'incarnent les fables

Proposé par Philippe Marion dès 1991, le concept de *médiagenie*, que le chercheur de l'université de Louvain-la-Neuve devait compléter ultérieurement par celui de *médiativité*, est de ceux qui séduisent d'entrée. Forgé sur le modèle de "photogénie", il se laisse aisément décrypter : est médiagénique ce qui "passe bien" dans tel ou tel média, ce qui s'y trouve mis en valeur. Sitôt qu'on veut s'en servir, on doit pourtant constater qu'il soulève beaucoup de questions non résolues et que son opérativité, dans le champ de la recherche, demeure incertaine.

Le thème de notre rencontre étant la matérialité du support, il m'a semblé opportun de partager les quelques réflexions que m'ont inspirées les hypothèses de Marion, à mesure que je tentais de les faire miennes.

Il me faut préciser que mon champ d'investigation n'est pas celui du "récit médiatique" au sens de l'équipe à laquelle appartient Marion, mais celui des arts dits représentatifs (pour reprendre la terminologie de Souriau), et plus particulièrement celui du récit de fiction, sous quelque forme qu'il se présente (roman, film, bande dessinée, etc.).¹ Dans les pages qui suivent, les concepts de médiagenie et de médiativité ne seront examinés que dans leur rapport avec les oeuvres de fiction, sans préjuger de leur signification ou portée éventuelles, s'agissant d'autres types de messages et notamment de ceux qui relèvent des médias d'information.

Définitions liminaires

Je me permettrai d'introduire ma réflexion par un rappel de la communication que j'avais présentée en 1993 en introduction au colloque de Cerisy sur *La Transécriture*². J'y écrivais que les arts narratifs "ont en commun de soumettre leur public à une double exposition, à une expérience clivée. Les lecteurs ou spectateurs sont à la fois impliqués dans une fiction et exposés à tel médium particulier, si bien qu'ils ressentent des émotions participant de deux ordres différents, comme l'ont notamment suggéré les travaux de Daniel Serceau et Jean Louis Schefer. L'attente du public, son désir, peuvent être polarisés par l'un ou l'autre aspect de l'oeuvre : désir de partager une grande histoire d'amour ou de vibrer aux péripéties d'un récit d'aventures, mais tout aussi bien désir plus diffus d' "aller au cinéma" ou de "s'offrir une BD".

"Une fiction se présente donc toujours au public sous la forme d'une fiction *révélée*. On ne peut l'apprécier qu'à travers un corps phénoménologique donné, qui agit de façon particulière sur notre système neurophysiologique."

Tout récit incarné dans un média est ainsi le résultat d'une rencontre et d'une négociation entre les virtualités du sujet traité et les capacités du média choisi. Et la réussite de l'oeuvre apparaît conditionnée, entre autres facteurs, par l'adéquation

plus ou moins grande des unes et des autres.

Les catégories de la médiagenie et de la médiativité visent précisément à interroger cette adéquation. J'en rappellerai ici les définitions qu'en donnait Philippe Marion en 1997, puisque c'est sur la base de cette formulation que je les questionnerai. La *médiagenie* qualifie la capacité d'un sujet, d'un projet narratif, voire d'un genre, à "se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux³". On pourrait dire aussi bien, il me semble, qu'elle désigne leur capacité à trouver leur "bonne forme".

Le concept symétrique de celui de médiagenie est la *médiativité*, définie comme "la capacité propre de représenter (...) qu'un média possède quasi ontologiquement", son "potentiel spécifique⁴".

Ainsi, la médiagenie est une qualité du sujet. En tant que concept, elle relève d'une pensée de la singularité. Elle se situe du côté d'un sujet particulier face à la multiplicité de ses incarnations, illustrations ou adaptations possibles.

La médiativité, elle, est une propriété du média. C'est donc une catégorie générique ; elle définit un champ d'expression comme terrain d'élection de certains sujets plutôt que d'autres. Elle appelle d'ailleurs un horizon de travail élargi, qu'il conviendrait d'appeler la *médiativité comparée*.

Il est important de repérer quels sont, parmi les éléments qui définissent un média, ceux qui contribuent le plus directement à le doter d'un "potentiel spécifique".

A ce propos, Marion fait sienne la définition d'Eliseo Veron, pour qui chaque média est "un ensemble constitué par une technologie *plus* les pratiques sociales de production et d'appropriation de cette technologie⁵". Je me permettrai d'observer que le mot technologie me paraît peu approprié lorsqu'il s'agit notamment de mots ou de dessins, lesquels ne mobilisent, au stade de la *création*, aucun appareillage technique (il en va autrement de leur *reproduction*). Plus fondamentalement, il me semble que, si d'autres facteurs peuvent entrer en ligne de compte (j'y reviendrai), la médiativité concerne au premier chef la nature des signes mobilisés par chaque média, sa configuration sémiotique.

Il est non moins nécessaire d'isoler ce qui, dans l'oeuvre réalisée, peut être appréhendé en terme de médiagenie : c'est le sujet, autrement dit ce qui, en elle, relève de l'*inventio* et la définit comme une production de l'imaginaire. (Il faut prendre le mot "Imaginaire" au sens large, comme recouvrant tous les sujets de fiction, que ceux-ci présentent les apparences du réel ou de l'irréel - pour introduire ici la distinction que faisaient les Anciens entre *Mimesis* et *Phantasia*.)

Ainsi, dans le domaine de la fiction, le problème auquel nous nous intéressons peut être précisément circonscrit : c'est celui de l'adéquation entre l'imaginaire et les possibilités expressives des médias, considérés dans leur *physicité* propre (le terme est de Luigi Pareyson).

La mesure et le degré

L'une des questions que soulève la notion de médiagenie est celle-ci : cette notion

concerne-t-elle tous les sujets, ou la médiagenie serait-elle une qualité propre à certains d'entre eux, les autres se réalisant indifféremment dans n'importe quel média ? Autrement dit, la médiagenie permet-elle de discriminer des sujets appelant, par nature, un traitement spécifique, et d'autres, plus malléables, disponibles pour toutes les incarnations ? A ce stade de la recherche, je ne peux que laisser la question ouverte.

Les propriétés jumelles que sont la médiagenie et la médiativité soulèvent encore bien d'autres difficultés. Et cela principalement parce qu'elles sont

- 1° difficiles à mesurer ;
- 2° toujours relatives, au sens où elles connaissent des degrés différents mais aucune forme absolue.

Ce sont des concepts qui relèvent, par excellence, d'une pensée *graduelle*.

Existe-t-il une méthode tant soit peu scientifique permettant de mesurer l'adéquation entre tel sujet et tel média ? J'ai déjà cité ailleurs l'article de Guy Gauthier où ce dernier affirmait : "Corto Maltese a quelque peine à trouver une identité dès qu'il émigre de son genre originel. De tous les héros modernes, Corto Maltese est le plus graphique, James Bond le plus cinématographique (malgré son origine littéraire), et Maigret le plus littéraire⁶." Et Gauthier de noter : "Nous touchons ici à un phénomène qui a été peu étudié : l'affinité qu'il y a entre un personnage et l'écriture à travers laquelle il prend vie".

Convenons que ce qui était questionné là du personnage pourrait tout aussi bien l'être du sujet en général. L'exemple de James Bond suggère qu'un sujet ne trouve pas forcément dans son média originel son véritable terrain d'élection, qui, dans certains cas, ne lui serait révélé qu'à la faveur d'une adaptation forcément postérieure, d'une deuxième ou énième incarnation.

Mais qu'est-ce qui permet d'affirmer que Maigret est intrinsèquement un héros littéraire, et que l'incarnation qu'en donne Bruno Cremer à la télévision est inférieure, non pas aux romans de Simenon, mais inférieure au potentiel du personnage ? N'est-on pas dans le domaine de la subjectivité et de l'arbitraire ? Les opinions que l'on peut émettre ne sont-elles pas forcément révocables, dès lors qu'une nouvelle incarnation du même sujet dans un autre média peut toujours apporter la preuve d'une adéquation insoupçonnée⁷ ?

Encore une question qu'il me faut laisser ouverte, et soumettre à votre sagacité.

Mais celle-là est déterminante : s'il était confirmé que la médiagenie est une qualité dont on ne peut parler qu'en termes intuitifs, parce qu'elle n'est ni vérifiable ni quantifiable, il faudrait admettre que c'est une notion inopérante pour la recherche scientifique.

Enfin, il conviendrait de préciser par rapport à quoi ou à qui la forme que prend un sujet peut être qualifiée de bonne ou même d'optimale. Sera-ce par rapport au sujet même, auquel elle offrirait son plus grand déploiement, ses plus riches résonances, ou par rapport au public, auquel elle procurerait la satisfaction la plus vive ?

La médiagenie, disais-je, ne peut être que graduelle, relative. En effet, postuler qu'il existe, pour certains sujets au moins, une "manière optimale" de se réaliser,

cela signifie que d'autres manières lui sont également ouvertes, mais que leur degré d'adéquation est plus faible.

De même, il est aisé de distinguer au moins deux degrés dans la médiativité d'un média déterminé:

- d'une part, ce qu'il *autorise* ou rend possible : l'*éventuel* ;
- d'autre part, ce qu'il *favorise*, c'est-à-dire appelle ou suscite préférentiellement : le *virtuel* au sens fort du terme⁸.

On pourrait penser qu'il existe aussi un degré absolu de la médiativité, qui serait le degré zéro : ce que le média exclut absolument. Mais je pense, pour ma part, qu'il n'existe pas d'exclusion de cet ordre, sinon dogmatique et a priori. Comme j'ai déjà eu l'occasion de l'écrire, "la conviction de Christian Metz (...) me paraît la seule défendable d'un point de vue esthétique et même éthique : "Chaque moyen d'expression permet de tout dire ; 'tout' : entendons par là un nombre indéfini de 'choses' (?), en très large recouvrement d'un langage à l'autre."⁹

Renversant le plus célèbre axiome de Wittgenstein ("Ce dont on ne peut parler, il faut le taire"), l'écrivain Valère Novarina a donné pour titre à l'un de ses textes : *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*¹⁰. Cette phrase programmatique s'applique parfaitement au sujet qui nous occupe. Pour un artiste, en effet, c'est forcément un défi intéressant à relever que de s'emparer d'un sujet réputé peu médiagénique, relativement au mode d'expression concerné.

Ainsi, par exemple, de la transposition à l'écran de livres réputés inadaptables. Il n'est pas rare qu'en son principe même, l'adaptation d'une fiction à un nouveau média, sa *transécriture* (à propos de laquelle pourrait être introduite la notion de *transmédiagénie*) "relève d'un semblable acte de foi, assimilant la création à une conquête de l'esprit : ce que telle forme d'art ne paraît pas capable d'exprimer, c'est précisément cela *aussi* qu'il faut tenter de lui faire dire¹¹."

Médiagénie et réflexivité

Concernant la médiagénie, je me hasarderai à former l'hypothèse suivante: lorsqu'un sujet "se réalise de manière optimale" dans tel média particulier, ne serait-ce pas parce que, d'une manière ou d'une autre, il permet à ce média de mettre en scène ses propres codes, sur un mode métadiscursif ?

Je pense qu'il existe probablement un lien entre la médiagénie et ce que j'appelle la réflexivité - terme qui désigne l'opération par laquelle un média, par le truchement d'un sujet donné, exhibe ou interroge ses propres mécanismes langagiers, ses codes sémiotiques ou les propriétés de son support (d'autres désignent ce processus sous les noms d'autoréférentialité, d'autoreprésentation ou de spécularisation). La rencontre entre un sujet et un média serait donc *optimale* si, en s'emparant de ce sujet, le média peut se décrire lui-même.

De même que la question se posait tout à l'heure de savoir si la médiagénie caractérise tous les sujets de fiction, nous pouvons aussi nous demander si les médias sont tous également portés à la réflexivité. S'il existe, à cet égard, des degrés différents, peut-être caractérisent-ils plutôt les genres ?...

Harry Morgan donne l'exemple probant des comédies musicales, qui "racontent souvent comment on monte un spectacle, ou bien elles décrivent la percée d'un artiste, la carrière d'un compositeur¹²". L'auto-référentialité n'est peut-être pas, comme il le suggère, la "condition de l'existence" d'une comédie musicale (on ne la voit pas agissante dans *My Fair Lady* ou *West Side Story...*), mais elle est assurément un procédé commode de crédibilisation du numéro chanté¹³.

Dans une étude détaillée des procédures de la réflexivité s'appliquant à la bande dessinée¹⁴, j'avais distingué cinq grandes procédures, respectivement caractérisées par l'objectivation, le travestissement, la dénudation, la métaphorisation et l'égoinspection du code ou, si l'on préfère, du média.

Laissons de côté toutes les bandes dessinées, nombreuses, qui mettent en scène le "milieu" même de la bande dessinée, avec les divers emplois qui le caractérisent : l'auteur, l'éditeur, le collectionneur, ou encore le "héros" (envisagé comme métier). Elles relèvent des deux premières procédures citées. Ce sont plutôt les deux suivantes, la *dénudation* et la *métaphorisation*, qui sont concernées par mon propos d'aujourd'hui.

Il y a dénudation du média, écrivais-je, quand une BD se désigne *explicitement* comme telle, et métaphorisation lorsque cette désignation s'opère sur le mode *implicite* de l'analogie. Cet "exhibitionnisme" du média peut se manifester de diverses façons. Certaines procédures aident le lecteur à prendre conscience de la matérialité de l'image et la certifient comme *dessinée*. Les ruptures de style sans motivation diégétique, ou la dénonciation de l'illusion perspectiviste, font partie de cet arsenal. Une autre forme de métareprésentation joue de la contiguïté des cadres, soit qu'un personnage s'avise de ce qui passe dans les images voisines de la sienne, soit que, "conscient" de sa propre localisation dans la planche, il se déplace explicitement dans cet espace compartimenté et à deux dimensions. L'intertextualité est une troisième procédure de dénudation ; elle exerce ses effets en appelant à la mémoire du média, en convoquant le souvenir d'autres bandes dessinées supposées connues, par le biais d'une citation ou d'un détournement parodique.

Des bandes dessinées qui usent de l'une ou l'autre de ces procédures, le sujet peut sans doute être dit médiagénique, en effet, au sens où on l'imagine mal s'incarnant dans un autre média.

L'imaginaire graphique

Sur l'autre versant de la rencontre entre la fable et le média, il nous faut chercher ce qui, dans les textes produits, procède de la médiativité et manifeste le "potentiel spécifique" de la forme et de son support.

La médiativité peut être vérifiée par l'exemple, à travers la capacité que manifestera le média de s'emparer de sujets ou de thèmes "allogènes", empruntés à d'autres sources (le cinéma s'appropriant James Bond).

Mais si le concept a un intérêt heuristique, c'est en tant qu'il nous invite à qualifier la puissance propre de chaque média a priori, à définir son "domaine de compétence" ou d'excellence, à établir qu'il manifeste une propension à générer un

imaginaire spécifique, à favoriser l'émergence de sujets relevant de catégories particulières, de paradigmes thématiques déterminés. A cet égard, on ne voit pas quel outil pourrait venir corroborer les intuitions du chercheur sinon celui, statistique, des corrélations, capable de faire apparaître que tel système sémiotique "attire à lui" certains contenus avec une fréquence remarquable.

Le média qui m'est le plus familier, la bande dessinée, procède de la rencontre entre un instrument léger, le dessin, et une ambition narrative. L'imaginaire spécifique de la BD est un *imaginaire graphique*. Mais il faut postuler que chaque média a le sien et qu'il existe par conséquent aussi un imaginaire filmique, un imaginaire littéraire, etc.

Je m'en tiendrai, pour cette fois, à quelques réflexions sur ce qu'il en serait d'un imaginaire graphique. S'agissant précisément de la bande dessinée, il faut entendre, non pas seulement un imaginaire d'essence visuelle, mais un imaginaire fécondé, voire suscité, par les propriétés du dessin, et plus particulièrement du dessin narratif ; déterminé, aussi, par le dispositif vignettal (le multcadre). Harry Morgan est d'avis que ce dernier explique "l'obsession de la BD pour les questions physiques, notamment celles de l'espace et du temps".

Parmi les tendances récurrentes de l'imaginaire graphique, il est aisé de citer l'animation d'objets inanimés, l'anthropomorphisation de toute forme vivante, la distorsion ou le devenir-monstrueux des corps, les processus de métamorphose en général, la tentation de se faire démiurge et de créer des univers différents.

La bande dessinée a engendré de nombreux mondes imaginaires. Pour un dessinateur, en effet, quelle tentation que de se faire démiurge et de donner forme à un monde cohérent, inventant tout à la fois des lieux géographiques, des organisations sociales, des décors, des costumes, des moyens de locomotion, etc., sans contrainte technique ou financière, sans autres limitations que celles du talent !

Toujours selon Harry Morgan, cet imaginaire spécifique se manifesterait par excellence "dans des genres qui n'existent qu'en bande dessinée (les superhéros) ou qui y trouvent une terre d'élection (les bandes comiques, le *funny animal*)"¹⁵. Le même auteur dit aussi que les "aborigènes" de la bande dessinée (comprendre : les trois catégories de personnages les plus spécifiques à ce média) sont les enfants, les animaux et les chimères (êtres relevant du Merveilleux). Il a enfin cette formule heureuse : "Grâce au dessin, rêve et réalité se retrouvent à égalité".

En effet, les images dessinées n'engagent pas le témoignage de la vue, au contraire de ce que faisaient les empreintes photographiques avant que la numérisation ne vienne brouiller cette frontière. Elles ne sont pas frappées de l'irrécusabilité du fameux "ça a été". Aussi la bande dessinée suppose-t-elle d'emblée l'abandon du lecteur à la fameuse *willing suspension of disbelief* de Coleridge : nous sommes, dès l'abord, disposés à reconnaître que les images dessinées sont des transcriptions d'images mentales, sans plus de réalité que celles de nos rêves.

A mon avis, les genres où le génie propre de la bande dessinée s'exprime superlativement sont au nombre de deux, les animaux parlants (que Morgan désignait sous leur appellation américaine, comme *funny animals*) et les superhéros.

Krazy Kat, *Pogo*, *Maus*, le Mickey Mouse de Gottfredson et le Donald Duck de Barks, les oeuvres de Calvo, Macherot ou Trondheim : l'histoire du Neuvième Art est suffisamment riche en créations animalières de premier plan pour que l'on soupçonne une adéquation entre les règles du genre et les propriétés du média. La fortune des animaux dans le cinéma d'animation confirme que le dessin n'a pas son pareil pour humaniser les bêtes et crédibiliser leur accès au langage - qui relève du Merveilleux.

Certes, la littérature héberge aussi des animaux parlants. On les trouve dans les fables, dans certaines oeuvres satiriques et dans la littérature enfantine. Autant de textes qui ne se conçoivent que sous une forme illustrée et qui, même dans les éditions les plus anciennes, ont toujours été accompagnées d'images, comme si, en pareil cas, l'image légitimait le texte et lui conférait sa crédibilité.

Henri Van Lier¹⁶ a suggéré une autre raison à la faveur du genre animalier dans la bande dessinée, en remarquant que "le dessin BD est évolutionniste" ; il prolifère de cadre en cadre en étant porté par un processus de "variation-sélection" analogue à celui de l'évolution au sens darwinien.

Les superhéros, pour leur part, n'ont guère d'existence en dehors des *comics*. Leurs incarnations à l'écran ont toujours frôlé le ridicule. Ces justiciers vêtus en hercules de foire et doués de pouvoirs surhumains représentent la synthèse entre deux domaines d'expression que la bande dessinée a toujours privilégiés : l'aventure, d'une part (le superhéros flatte le fantasme de puissance de l'adolescent et ancre la fiction comme lieu de réalisation illusoire du désir), et d'autre part, une fois encore, le Merveilleux.

Les limites d'une recherche

Il est peut-être vrai que les oeuvres médiagéniques caractérisées par leur dimension réflexive, et les oeuvres s'inscrivant dans l'imaginaire spécifique où s'exprime la médiativité d'un mode d'expression donné, arrivent, les unes et les autres, à s'incarner dans leur "forme optimale", par des voies et selon des logiques différentes. Mais il faut convenir que les observations contenues dans les pages qui précèdent restent, sinon intuitives, du moins empiriques, et difficiles à fonder sur des bases scientifiques irrécusables.

Au reste, ces observations ne sont pas nouvelles. Mon étude sur la réflexivité, ou les réflexions d'Harry Morgan sur les genres dans lesquels s'incarne le mieux l'imaginaire spécifique à la bande dessinée, ont été conduites sans référence aux concepts de médiagénie et de médiativité. Ces notions ont-elles une autre vertu que de nous faire retrouver des évidences somme toute relativement triviales ? Leur usage conduira-t-il à "découvrir" que la littérature est un média privilégié pour le monologue intérieur ?

Médiagénie et *médiativité* ne sont peut-être, à tout prendre, que des termes nouveaux mis sur des phénomènes anciens et repérés de longue date. Soit, par exemple, quelques lignes de Jan Baetens. Prenant le contre-pied de la thèse désormais répandue selon laquelle les médias ne fonctionnent désormais plus qu'en réseau, Baetens s'est demandé s'il n'y aurait "rien à gagner en revenant à la notion de spécificité médiatique" et en entamant "aussi une réflexion sur les contenus et

l'interaction des contenus avec les formes".

"Il faut qu'une forme spécifique se combine "automatiquement" avec un contenu spécifique, et vice versa, pour que le média puisse apparaître comme un véritable tout. Comment définir une telle connexion spécifique" ? On pourrait le faire en ayant recours au concept d'interaction, mais seulement à condition de comprendre cette interaction non pas de manière *rhétorique* (dans cette hypothèse, un contenu se cherche la forme la plus adéquate possible) mais de manière véritablement *productrice* et d'inverser en quelque sorte les relations (dans cette hypothèse, le surgissement d'une forme s'accompagne de l'essor d'un nouveau contenu, exactement comme Valéry disait d'une grande oeuvre qu'elle est "fille de sa forme")¹⁷."

Il me semble que l'on peut reconnaître sans peine que le concept de médiagenie correspond à la vision rhétorique de l'interaction forme/contenu, et que celui de médiativité répond à une conception productrice du même phénomène. A cette réserve près qu'ils n'engagent pas l'idée d'automaticité, mais plutôt celle d'une rencontre préférentielle qui a ou n'a pas lieu, d'une configuration optimale qui se produit ou pas.

Il n'est pas douteux que les révolutions technologiques de ces dernières décennies obligent à poser la question de la spécificité des médias à nouveaux frais. Mais souvenons-nous que dans le domaine des formes artistiques mieux établies, comme la peinture, la musique, la littérature ou le cinéma, c'est déjà autour de cette même question que s'est cristallisée, à la fin du XIXe et durant toute la première moitié du XXe, l'idée de modernité - telle que Clement Greenberg, en particulier, l'a formulée -, fondée sur l'ancrage de chaque discipline dans son domaine de compétence propre et la recherche d'une "pureté" ontologique. A l'époque, on ne se représentait pas encore le genre narratif comme une réalité autonome, transversale par rapport au système des médias (aux "espèces narratives", comme dit Ricoeur). Il fallait ce déplacement du point de vue pour que le débat puisse être posé dans les termes suggérés par Marion et que j'ai faits miens ici.

J'ai usé à l'instant de l'épithète "ontologique". C'est probablement une autre critique que l'on peut adresser au couple notionnel *médiagenie* / *médiativité*, que de relever d'une conception essentialiste ou immanentiste, tant en ce qui concerne le sujet de fiction (la *fabula*) que le média. En posant la question de leur rencontre à partir d'une tentative de définition a priori de leurs potentiels respectifs, des qualités de l'un et des propriétés de l'autre, le risque est grand de sacrifier ce qui, dans l'élaboration concrète de l'oeuvre, relève d'une négociation permanente, non seulement entre les deux "partenaires" mais aussi avec les interventions et pressions extérieures, en provenance des éditeurs, producteurs, metteurs en page et imprimeurs, du marché, des forces sociales et de l'institution (ce qu'en termes péjoratifs on pourrait désigner notamment comme les lois du *packaging*, du *marketing* et de l'*audimat*).

Il existe donc un moment de la recherche où il convient de revenir à une définition plus large du média, faisant réintervenir ce qu'Eliseo Veron nommait "les pratiques sociales de production et d'appropriation de [la] technologie". La prise en compte de ces déterminations, marchandes et institutionnelles notamment, est essentielle ;

cependant cette considération ne saurait, à mon sens, relever d'un questionnement sur la médiativité comme telle, parce qu'elle concerne des forces par nature fluctuantes et contrastées, en permanente redéfinition.


Le dernier piège que réserve la voie que Marion nous invite à explorer est celui de la normativité. Il faut garder à l'esprit que l'emploi de catégories comme la médiagénie et la médiativité ne relève aucunement d'une axiologie. Décréter que les oeuvres reconnues comme médiagéniques seraient intrinsèquement meilleures que d'autres serait arbitraire. Cela reviendrait en outre, si l'on se range à l'hypothèse que j'ai formulée plus haut, à encourager les créateurs à privilégier les sujets à dimension réflexive sous prétexte qu'ils seraient porteurs ou garant de médiagénie, et donc à prôner une canalisation, sinon une uniformisation, de l'imaginaire. On a assez vu, sous le règne du structuralisme, de ces oeuvres formalistes qui n'étaient guère plus que le "reflet-de-leur-structure" ou la "métaphore-de-leur-fonctionnement".


Au terme de la déconstruction à laquelle je me suis livré des concepts de médiagénie et de médiativité, il ne me semble pas que leur utilité ait été démontrée. Peut-être ont-ils le tort de vouloir dissocier les deux faces d'un problème qui ne peut être abordé que dans son entier, en terme d'interaction. Les questions qu'ils soulèvent l'emportant en tout cas de beaucoup sur les résultats auxquels ils semblent pouvoir conduire, je serais tenté de conclure à leur insuffisance théorique.

Pourtant le problème qu'ils prétendaient éclairer, celui de l'adéquation entre l'imaginaire et les possibilités expressives des médias, demeure un véritable enjeu pour la recherche, et continue de m'apparaître intellectuellement très stimulant. Il débouche sur des interrogations d'ordre esthétique très larges, portant sur la spécificité des arts et des médias, la pureté des formes et leur métissage, la séparation ou le recouvrement au moins partiel des imaginaires médiatiques - dans le détail desquelles ce n'était pas le lieu d'entrer ici.

Médiagénie et médiativité apportent des réponses trop vagues à de bonnes questions. Elles nomment des phénomènes diffus mais ne proposent pas d'outils permettant d'entrer dans le détail des opérations, des procédures et des mécanismes qui sont à l'oeuvre dans les productions artistiques ou médiatiques. Elles échoueront probablement au musée des concepts abandonnés, où nous irons les visiter quelquefois, avec la révérence due aux idées qui nous ont fait rêver.

Notes

¹  Dans ce contexte, convenons tout de suite que nous appellerons ici *sujet* le contenu événementiel qui se trouve développé à travers une forme narrative donnée : le "quoi" du récit.


²  "Fictions sans frontières", in André Gaudreault & Thierry Groensteen (éd.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Montréal/Angoulême, Nota Bene/CNBDI, 1998, p. 28.


³  Philippe Marion, "Narratologie médiatique et médiagénie des récits",


Recherches en communication, n° 7, 1997: *Le récit médiatique*, Université catholique de Louvain, Département de communication, p. 61-87. Citation p. 86.


4  *Idem*, p. 79.


5  *Ibid.*

6  Guy Gauthier, "Origines du Feuilleton", *CinémAction* hors série : *Cinéma et bande dessinée*, Corlet-Télérama, été 1990, p. 213. Cité in "Fictions sans frontières", *op. cit.*, p. 27.

7  Rappelons que l'une des catégories du possible, pour Henri Van Lier, est "l'ayant-manqué-de-ses-conditions". Cf. *Anthropogénie*, chapitre 6C, sur le site www.ping.be/anthropogenie/


8  Je reprends ici la distinction opérée par Marc Avelot dans "L'encre blanche", in Thierry Groensteen (éd.) *Bande dessinée, récit et modernité*, Actes du colloque de Cerisy, Paris-Angoulême, Futuropolis/CNBDI, 1988, p. 170.


9  *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 52. Cité in "Fictions sans frontières", *op. cit.*, p. 29.




10  Texte publié dans "Connaissance et réciprocité", Transcultura, 1988. Repris dans Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., 1989.

11  "Fictions sans frontières", *id.*

12  Je cite d'après le manuscrit, communiqué par l'auteur, de *Principes des littératures dessinées*, à paraître chez PLG éditeur, à Montrouge.

13  Il n'est pas sans intérêt de rappeler que Gilles Ciment a montré, de son côté, que le genre de la comédie musicale offrait une médiation efficace pour la transposition de bandes dessinées à l'écran (cf. le *Popeye* de Robert Altman ou *Annie*, de John Huston, d'après *Little Orphan Annie*, et dans une moindre mesure le *Dick Tracy* de Warren Beatty). La comédie musicale partage avec la BD l'irréalisme, sa stylisation est équivalente à la stylisation graphique, notamment pour ce qui concerne les décors et la couleur, voire le jeu des acteurs, et elle donne l'avantage au spectaculaire sur le narratif. Ciment conclut que la comédie musicale serait, à la manière de la bande dessinée elle-même, un "sur-genre" susceptible d'assimiler le mélodrame social (*Annie*) comme les aventures comiques (*Popeye*) ou policières (*Dick Tracy*). Pour ne pas échouer dans ses tentatives d'adaptation de la bande dessinée, le cinéma doit "être vraisemblable sans être réaliste". La "puissance irréalisante du *musical*" se révèle servir au mieux les artifices de la BD. Cf. Gilles Ciment, "Des comics au musical : un genre translatif", in *La Transécriture*, *op. cit.*, p. 185-214.

14  Cf. "Bandes désignées. De la réflexivité dans les bandes dessinées", *Conséquences* n° 13-14 : *Contrebandes*, Les Impressions nouvelles, 2e trim. 1990, p. 132-165.

- 15  Cf. le manuscrit *op. cit.* L'auteur y énonce ce principe : "Tous les médias permettent de tout dire. Cependant, le génie d'un art reste une notion utile. Certaines choses se représentent mieux dans un médium que d'autres et on peut définir une sorte de cœur ou de noyau dur d'un médium."
- 16  Cf. *Anthropogénie, op. cit.*, division 14J2 : "Les images détaillées". Etant donné la consonance entre le terme d'anthropogénie et notre médiagénie, précisons que ce concept, créé par Haeckel, désigne, selon Van Lier, la "révolution bio-techno-sémiotique" accomplie par l'homme au cours des derniers trois millions d'années, et la discipline qui la prend pour thème.
- 17  "Hyperfiction et théorie des médias", in Marc Lits (éd.), *La Culture médiatique aux XIXe et XXe siècles*, Colloque international de Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, *Les Dossiers de l'Observatoire du Récit médiatique* n° 6, novembre 1999, p. 19-20.