

beyond themselves to manage their affairs, wouldn't someone would have commented on it? No one ever made this analogy, not even commentators like Lippman or Dewey. This lack of recognition of the true cause of a social transformation needs to be explained. Was it repressed?

This lack of commentary could indicate an unconscious ideological process, but then Cooper needs to explain the model of the unconscious he is relying on. It could involve other mediating factors, but Cooper doesn't explain what they might be. He rests his argument primarily on the formal analogy between a narrative form with an impersonal regulator and the adoption of experts dedicated to impersonal professional roles. In other words, there is no real causal argument here at the center of the text. This is the crucial problem, indeed failing, of the book, but as much as it calls into question its central thesis, it does not lead me to dismiss it. Rather a new project of research opens up: figuring out what aspects mediate between a public's response to a new narrative form that gains unprecedented influence over a population and the types of transformations that society undergoes at the same time.

To my mind this attempt to relate film form to social change remains a bit premature and ultimately unsuccessful, but nonetheless brilliant in its conception of what could be the major issue of a serious cultural film history: how do cinema's specific resources for narration and fantasy construct a subject that relates broadly to the transformations in modernity? Cooper establishes some important issues for such an investigation and his treatment of Lippmann and Dewey provides a good entry to the issue. However, a more complex conception of the way the effects of a medium actually appear in society is needed, one rooted in actual discourse and discussions of the period, not simply in formal analogies. I think Cooper relies too much on a concept of similarity between the forms of film and the forms of social organization. This work needs

a complex theory of social spectatorship. That Cooper does not supply this may call his thesis into question, but does one expect such a theory from a scholar's first published book? This important emerging scholar has raised the issue of the relation between narrative form and social change with a new urgency and in a new context – and he has raised the stakes in the investigation of American film history.

## SELECTED BY: FRANÇOIS JOST

Fernando Andacht, *El Reality show: una perspectiva analítica de la televisión* (Buenos Aires: Grupo editorial Norma/Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, 2003)

Depuis plusieurs années, parallèlement à mes recherches sur le début du cinéma, je consacre beaucoup de mon temps à travailler sur la télévision. Invité à choisir un livre pour rédiger une note de lecture à l'intention de CINEMA & Cie, je m'interroge: est-ce qu'une recension d'un livre sur la télévision a un rapport quelconque avec le thème de notre revue? Le plus simple serait sans doute de répondre non. Pourtant, je sens bien que ce serait aussi trompeur que de répondre par l'affirmative. Que la télévision soit à des années-Lumière (!) du cinéma, en tant qu'objet, n'empêche que l'apparition de nouveaux formats comme la priorité accordée à la catégorisation générique obligent tout chercheur curieux (ce n'est pas un pléonasme) à interroger une fois de plus la relation de l'image à la réalité et la relation du chercheur à sa méthode. C'est animé de ces interrogations, en tout cas, que je tiens d'une main le petit livre, récemment paru en Argentine, de Fernando Andacht, *El Reality show*, et de l'autre mon stylo (l'exercice est acrobatique...).

La première chose qui me frappe, de ce point de vue, est l'étrange parallélisme entre

la situation de la télévision d'aujourd'hui et le début du cinéma, en ce qui concerne la globalisation des formats audiovisuels. De même que Pathé, par exemple, inondait le monde de ses produits filmiques, en particulier en direction de l'Amérique, une entreprise européenne, Endemol, a réussi à vendre à l'ensemble du monde un dispositif télévisuel unique, *Big Brother*, dont le principal attrait a été pour les téléspectateurs l'impression de toucher la réalité, d'entretenir un rapport haptique avec le réel, un peu comme les spectateurs de 1895 s'émerveillaient de trouver dans le grammophone ou dans le cinéma des moyens nouveaux de garder la mémoire du vivant.

C'est bien sous cet angle de l'appel du réel, ce qu'il appelle l'*index-appeal*, qu'Andacht s'intéresse aux deux versions, argentine et brésilienne, de *Big Brother*. Pour être plus exact, même si ce concept l'emporte sur tous les autres, le chercheur uruguayen va développer une approche peircienne du phénomène télévisuel, qui met notamment l'emphase sur ce type de signe particulier qu'est l'indice. L'ensemble du livre se fonde plus généralement sur la tripartition qui pense la relation du signe à l'objet, icône, indice, symbole, qui permet d'envisager une triple dimension du sens à l'œuvre dans cette émission:

- l'irruption brutale et irréversible des indices du réel;

- le surgissement du qualitatif, l'attraction iconique;

le guide du symbolique, qui relève des instructions données au téléspectateur pour bien interpréter ce qu'il voit.

Voyons ces éléments point par point.

Pour Andacht, toute la force d'*El gran hermano* tient à son *index-appeal*, à sa nature profondément indicielle, au sens où, pour Peirce, l'indice est un choc externe, "el sentido de una colision." Quoi qu'il en soit des soupçons de manipulation ou d'arrangement, reste, pour le téléspectateur, cette tangibilité du programme, que lui confère notamment le

direct. Grâce à elle, l'animateur peut promettre "Es la vida misma", promesse qui n'est rien d'autre, je le remarque en passant, que celle de Gaumont qui proposait, au début du siècle, des séries de films intitulés *La Vie telle qu'elle est*. Le public interpréterait ce lien indiciel comme "l'irruption possible, toujours brutale, de l'incontrôlé." A n'en pas douter, il y a dans ce temps télévisuel une différence majeure avec le temps capté, enregistré une fois pour toutes, du cinéma... A condition que la promesse soit tenue jusqu'au bout, ce qui n'était pas le cas de *Loft Story* en France, où un décalage constant de 2'45" permettait au producteur d'intervenir en cas de catastrophes ou de dérapage incontrôlé. Ce décalage explique à lui seul que je "relègue à l'excès cet aspect indiciel – comme le signale Andacht – dans une tentative louable pour démasquer le pouvoir diversifié de l'appareil industriel qui patronne le programme, mais qui n'explique, pas selon moi, la réception du programme, ni ici ni en aucune partie du monde" (p. 69).<sup>1</sup>

Le second niveau de sens de l'émission est celui de la qualité, de l'icône. Dans ce règne de l'expresor (Meyrowitz) les gagnants sont ceux qui sont télégéniques, qualité explorée jadis pas Bazin, c'est-à-dire ceux qui savent "jouer à être soi", ce qui, pour Andacht, qui s'appuie sur des analyses fines fondées sur la sociologie de Goffman, relève presque de la sainteté! De même que les martyrs du début du siècle faisaient des efforts surhumains pour exhiber des qualités admirables, les candidats du *Gran Hermano* acceptent de mettre au premier plan les "coulisses" (au sens de Goffman). Les "bons" candidats sont au fond ceux qui savent construire une "signification iconique du personnage" (par exemple, un mélange de force physique et sexuelle et une fragilité d'enfant). Toute cette analyse repose évidemment sur le postulat que le corps ne ment pas.

Le niveau symbolique, enfin, se trouve dans le dispositif de l'émission de prime-time. D'un côté, le décor avec son grand œil, véritable

autel d'où l'animatrice prêtresse conseille à tous les futurs prisonniers d' "être eux-mêmes"; de l'autre, les familles, qui nous parlent des candidats. L'animatrice est chargée de donner la clé interprétative du show (ce que j'appelle sa "promesse"), qui sera sentimental, doux et amer à la fois, ce qui mettra le téléspectateur dans une position de "témoin de l'allégresse et de la tristesse."

Le grand mérite de ce livre est de développer, avec une rigueur rare, une analyse sémiotique d'obédience peircienne, qui sert parfaitement son objet. De ce point de vue, le livre d'Andacht appartient à ce nouveau courant d'études de la télévision, qui tentent de la constituer en objet théorique et non plus seulement en objet (de) critique. Comme tous les systèmes cohérents, les effets qu'ils provoquent vont pourtant au-delà du domaine analysé. Après la lecture d'El Reality show, on peut se demander, par exemple, si les trois niveaux – iconique, indiciel, symbolique – ne permettraient pas de regrouper des phénomènes très différents du début du cinéma: l'icônicité des vues, bien sûr, qui n'est plus à commenter (les feuilles des arbres qui bougent...), mais aussi l'index-appeal du film comme document, qui amenait les opérateurs Lumière à mettre sur les écrans ce que les spectateurs côtoyait au quotidien, comme si le cinéma touchait mieux que tout autre média la réalité, et sa lecture symbolique que le bonimenteur était chargé de faire passer...

De même qu'on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve, la seconde fois que l'on voit foncer une locomotive sur soi, on recule plus de la même façon... Vit-on "l'index-appeal" avec la même intensité à la seconde saison de Big Brother ou regarde-t-on l'émission comme un feuilleton parmi d'autres? Plus généralement, qu'en est-il, de la seconde fois? Voici une question qui pourrait être aussi un programme de recherches pour comprendre comment s'instaure la croyance aux médias.

1 Il fait allusion à François Jost, *L'Empire du loft* (Paris: La Dispute, 2002).

## SELECTED BY: LEONARDO QUARESIMA

Siegfried Kracauer, *Werke*, Band 6, *Kleine Schriften zum Film*, Hg. von Inka Mülder-Bach unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel und Sabine Biebl (Frankfurt/M: Suhrkamp, 2004), 3 Bd.

Iniziata nel 1971, la pubblicazione delle Opere di Kracauer in Germania (realizzata da Suhrkamp) non è stata ancora condotta a termine. Lo stesso editore ha riprogettato ora l'impresa, proponendo un nuovo piano dell'opera, in nove volumi, che dovrà completarsi entro il 2008. La nuova edizione farà riferimento ai materiali del fondo dell'autore conservati nel Deutsches Literaturarchiv di Marbach am Neckar e si avvarrà di nuove traduzioni. Nuovi scritti, per lo più inediti, sono stati inclusi nel piano, i testi già noti saranno disponibili in vere e proprie edizioni critiche e, per i lavori americani, il lettore potrà contare su una nuova versione tedesca. I primi titoli sono usciti nel maggio scorso: l'edizione in tre volumi delle recensioni cinematografiche (da cui questa segnalazione prende le mosse) e una raccolta di alcuni scritti giovanili, risalenti agli anni 1913-1919, e rimasti inediti.<sup>1</sup> L'opera si chiuderà, fra quattro anni, con una nuova edizione tedesca di *From Caligari to Hitler*.

Se i volumi con i saggi giovanili contengono testi unanimemente ritenuti fondamentali (il saggio su Simmel del 1919, innanzitutto, il cui primo capitolo, soltanto, fu incluso da Kracauer, nel dopoguerra, nella raccolta *Das Ornament der Masse*, 1963) e altri semiconosciuti, ma non meno importanti per la valutazione del lavoro dell'Autore (come lo studio sull'espressionismo del 1918), quelli dedicati alle recensioni e agli scritti brevi cine-