



HAL
open science

La politique à contre champs : Généalogie des “ coulisses des campagnes électorales ” comme genre

Amar Lakel

► To cite this version:

Amar Lakel. La politique à contre champs : Généalogie des “ coulisses des campagnes électorales ” comme genre. 2002. hal-04126213

HAL Id: hal-04126213

<https://hal.science/hal-04126213v1>

Preprint submitted on 13 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

La politique à contre champs : Généalogie des « coulisses des campagnes électorales » comme genre.

Amar LAKEL, 17 juin 2003

Quand ARTE programme, le 20 février 2002, à heure de grande écoute, le documentaire de Raymond Depardon, *1974, une partie de campagne*, elle s'assure une couverture médiatique dans tous les journaux écrits et dans toutes les radios de France. Cet événement cathodique, comme tout événement, tire la puissance de son impact d'une dialectique entre originalité et exemplarité. D'une part émerge soudainement un documentaire sur les coulisses de la campagne de Valéry Giscard d'Estaing, réalisé par le plus grand « voleur d'images » de la quotidienneté, 28 ans après sa réalisation, 28 ans après son bannissement du visible par VGE lui-même. D'autre part, ce documentaire vient bouleverser la généalogie d'un genre nouveau. Valéry Giscard d'Estaing a vivement aidé à la diffusion télévisuelle d'un documentaire dont il possédait les droits mais qu'il avait jusque-là refusé de diffuser. Dans la stratégie du président de la Convention sur l'avenir de l'Europe, ce qui pouvait apparaître comme dommageable à la construction de son image dans l'espace de la représentation en 1974 devient aujourd'hui un objet privilégié de communication politique.

Saisir l'émergence d'un genre, c'est profiter d'une archive circonscrite en pleine gestation. Dans son développement, chaque occurrence documentaire du genre met à nu ses conditions de production du fait des nombreux commentaires qui accompagnent souvent ces OMNI traversant le paysage audiovisuel français. Nous serions tenter d'associer notre corpus à un auteur, Serge Moati. Dans le cadre de notre étude, force est de constater que chaque élection depuis 1995 est en effet illustrée par une fresque de l'auteur. Que ce soit dans les permanences ou dans les mutations, Serge Moati est sans aucun doute la colonne vertébrale du genre. Avec *47,3% : coulisses d'une campagne* et *Jospin 1997 : coulisses d'une victoire*, il nous offre les deux premiers volets d'un triptyque apologétique de Lionel Jospin qu'il ne terminera pas. Il préfère en effet opérer une modification dans le genre, passant du portrait intimiste à la fresque passionnelle. En 2001, il réalise en effet de nouveau les coulisses d'une campagne, les municipales de Paris, dans *2001 : la prise de l'hôtel de ville* mais en opérant quelques mutations dans sa narration. Les élections présidentielles de 2002 sont ponctuées, quant à elles, par des parties de documentaires, présentées tout au long de la campagne, les *Coulisses de campagne*, et rassemblées dans *Tous en scène ou le spectacle d'une élection*. Mais ce qui singularise un genre, c'est son autonomie par rapport à la créativité d'un auteur. Dans le cadre des coulisses, la répétitivité fut assurée quasi immédiatement par de multiples auteurs : *la conquête de Clichy* de qui couvre la campagne de Didier Schuller aux cantonales et municipales de 1996 ; *Paris à tout prix* de Yves Jeulan et Pascale Clark sur les municipales de 2001 à Paris, *Comme un coup de tonnerre* et *Partie de Campagne « non autorisée »*¹ sur les présidentielles de 2002. Inutile de souligner la polarisation thématique des titres pour justifier la constitution d'un nouveau genre qui puise ses inspirations

¹ A ce titre, il est intéressant de noter que le documentaire fait directement allusion à *Partie de campagne*

dans le mouvement de proximité et d'intimité qu'opère une certaine forme de médiation que l'on peut qualifier de « quotidienneté » ou plutôt de « banalité ».

Pourtant ni la répétitivité, ni la régularité de ces documentaires ne doit nous induire en erreur et les réduire à de simples « coups » médiatiques d'une télévision impertinente ou seulement à des documents d'une nouvelle propagande au service d'un nouveau personnel politique. Un documentaire comme *les yeux dans les bleus*, nous montre que d'une part l'histoire médiatique possède sa propre rationalité et que d'autre part la question du genre ne pourrait se satisfaire d'une description technologique. Seule la définition d'une isotopie structurale entre signe et référent peut nous offrir une démarche globale qui, dans la lignée de la *Rhétorique* d'Aristote, cherche la puissance du discours dans le mariage de la langue et des vérités communes. L'isotopie structurale s'appuie au niveau syntagmatique sur une analyse sémiologique² pour dessiner le dispositif d'un genre qui s'affiche comme une rupture avec la représentation institutionnelle, et au niveau paradigmatique sur une analyse politique qui vient souligner la nouvelle configuration du sens commun dans le champ d'un espace public en proie à une profonde crise de légitimité. Nous voilà donc face à une problématique qui peut s'avérer féconde pour le chercheur en communication politique à plusieurs niveaux. Comment ce genre documentaire, qui respecte déjà une structure que l'analyse interne doit dégager, s'est-il constitué si rapidement ? Dans quelle représentation de l'espace public ces documentaires rencontrent-ils un public important qui montre chaque mois son engouement grandissant pour une télévision de l'intime ? Quel intérêt un homme politique a-t-il à inclure ses « révélations » dans sa stratégie politique ? En bref, dans la reconstruction de la représentation politique qu'opèrent actuellement les Mass Media, quelle ligne directrice peut-on dessiner à travers l'émergence d'une multitude de genres nouveaux ? À côté de l'entretien effronté et intimiste, chargé de reconstruire le sujet politique dans sa banalité et sa sentimentalité (*Vivement Dimanche, Le vrai journal...*), il nous faut étudier le genre *coulisses d'une campagne* dans la spécificité de son contrat de communication.

De notre démarche d'analyse des isotopies, nous espérons relancer le concept d'idéologie compris comme « une représentation du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence (ALTHUSSER, 1976) ». Si l'idéologie est « structurée comme un langage », l'analyse de genre nous ouvre une cartographie politique des dispositifs médiatiques contemporains, chargée de reproduire notre rapport aux référents institutionnels. Ainsi face à cette « fiction du réel », qui s'annonce comme une disponibilité absolue pour le temps de l'action – les auteurs ne faisant que suivre la campagne afin de « tout » montrer - nous apporterons notre interprétation afin de dégager les trois niveaux de mimesis qui, comme l'explique Paul Ricœur dans *Temps et Récit*, engagent une certaine expérience humaine, définie par une structure symbolique et temporelle, un niveau de narration, défini par la dynamique du récit et un contrat de communication qui engage le spectateur à redéfinir son rapport à l'espace public. Les coulisses de campagne comme genre peuvent être étudiées dans ce dispositif narratif que l'on voudrait qualifier, par la suite, d'« iconoclaste » qui, au-delà de la révélation de la représentation, se charge de refonder le lien en détruisant les

écrans qui nous séparent de la substance. L'iconoclastie est un dispositif que l'on retrouve dans toutes les histoires d'idéologies politiques. L'iconoclaste condamne les effigies dans leur matérialité car elles empêcheraient le contact fusionnel entre la substance souveraine et le fidèle. Détruire les icônes équivaldrait à restaurer la possibilité d'une expérience directe entre les sujets et le souverain. Notre étude souhaite souligner les moyens par lesquels les auteurs s'engagent dans cette tradition afin de détruire les oripeaux de la politique-spectacle, pour renouer avec la plus pure tradition républicaine. Il n'y a donc nullement rupture dans le contrat communicationnel qui lie les médiateurs audiovisuels et les médiateurs politiques mais renégociation des accords qui attribuent leurs fonctions dans la représentation de l'espace public. Nous étudierons donc cette dynamique iconoclaste par une reconstruction en trois temps qui révèle les trois dispositifs : la démarche de destruction de la politique spectaculaire, la restauration du lien sympathique avec le candidat par le partage de notre humanité commune et enfin la refondation de l'engagement politique dans la plus pure tradition démocratique.

La restauration du contrat de communication

Les documents que nous avons étudiés fondent leur spécificité et leur originalité sur la posture iconoclaste qui nous invite à un nouveau contrat de communication. Assumant la critique des médias, devenue lieu commun depuis la fin des années 80, les auteurs veulent s'affirmer en rupture avec les codes de communication traditionnels de la représentation politique télévisuelle. Leur démarche de révélation, qui se fonde sur la dimension d'enquête propre au documentaire, insiste sur la monstration des conditions de production spectaculaire et sur le caractère non autorisé de leur posture. Les images sont volées, dérobées à un sujet qui « a accepté le jeu et n'interviendra pas sur la vérité des images ». Elles résultent d'un long travail où les investigateurs sont au plus proche, se cachent ou se font oublier. Ainsi cette position en marge permet de rompre avec l'institution médiatique. Chaque rupture de code est une distanciation qui rapproche la position de l'auteur de celle du spectateur dans le lieu commun de la critique.

La mise en abîme : Distanciation

La mise en abîme que le documentaire opère à de multiples reprises est la première technologie de mise à distance. Par le jeu qui met en opposition la préparation des interventions médiatiques et leur réalisation effective, le spectateur est invité à rejoindre la dimension méta-textuelle réservée aux professionnels de la communication. Ainsi il quitte la position de spectateur lambda qu'il occupait jusque-là (devant le journal de 20 heures), récepteur passif d'un code qui lui échappait, pour rejoindre le cercle de ceux qui réfléchissent sur le langage. La mise en abîme est donc un procédé d'initiation qui élève le spectateur au rang de professionnel aux côtés de l'auteur. « Nous avons voulu montrer aux spectateurs ce que nous observons tous les jours dans notre quotidien en tant que journalistes ; ce qui était réservé jusque-là à un cercle d'initiés » semble vouloir nous dire les réalisateurs.

Cette mise à distance passe par l'insertion dans notre petit écran du petit écran dans le plus pur style de la mise en abîme. Le code narratif du 20 heures, ainsi inclus, est à la fois réifié dans sa spécificité familière mais aussi dans la profonde réduction de ce que nous expérimentons dans le documentaire. Cette première mise entre guillemets dans la narration traditionnelle nous permet d'accéder au niveau méta-discursif du commentaire où ce « 20 heures » comme objet de discours est une lucarne bien réductrice de ce que l'on saisit désormais de la campagne.

Les médias sont présentés dans leur dimension la plus réduite mais aussi la plus réductrice. Les chaînes apparaissent comme un type figé de discours qui réduit le travail politique à des flashes et à des sondages dont la dictature décrédibilise la télévision dans sa mission d'agora politique. Le code narratif est attaqué par une disjonction radicale entre les deux niveaux de discours. S'opposent ici l'extension du quotidien et la réduction de l'événement. Courbes et schémas statistiques, brèves d'information se succèdent dans le courant d'un

discours journalistique hyper-formalisé. La monstration répétée de ces codes génère cette sensibilité méta-textuelle qui rompt l'inclusion du sujet dans le discours. Ce dernier accède au niveau critique a priori du langage.

Il n'y a pas que l'apparition des hommes politiques à la télévision qui soit décrédibilisée par sa dimension purement spectaculaire. Notre nouveau statut méta-discursif nous donne accès aux loges du théâtre politique. Le maquillage des visages et des mots vient désubstantifier la communication politique. La révélation du maquillage de l'émetteur, de la performativité purement stratégique du message et de l'objectivation du récepteur fait voler en éclats le voile d'ignorance nécessaire à toute situation de communication en décrédibilisant le sujet du discours dans sa dimension institutionnelle. Le spectateur, se voyant traité comme objet du discours par les tiers médiateurs, professionnels de la communication, s'exclut de son statut de sujet généré par l'adresse d'une interpellation communicationnelle de premier niveau.

Regard à contre-champ : Révélation

Pour renforcer l'effet de déplacement, les auteurs jouent sur la révélation de « perles » que seul notre nouveau statut d'initié permet de connaître. Toute la dimension du discours institutionnel est explorée puis transgressée. Par le statut des sujets, l'objet de leurs discours, le niveau de langue, les auteurs s'attachent à nous rapporter les discours inaudibles, le « off ». Ainsi une multitude de scènes se présente à nous par sa seule fonction de discours infâme (sans droit à la publicité). Ce qui aurait été exclus d'un documentaire politique classique est ici montré comme un champ d'initiation. Les effets de réel produits par une multitude de petites saynètes transgressives (dans la dimension discursive), matérialisent un regard nouveau et original, qui vient confirmer notre nouvelle ascension.

Rien ne symbolise mieux la volonté de renversement de la position à contre champ que le dos du candidat. La succession des scènes où les sujets, posant devant un objectif, sont filmés dans une position symétriquement opposée, produit un dédoublement antagoniste de l'espace de médiation politique. Au spectateur observant la face des candidats par l'intermédiaire des prises de vue conventionnelles, on substitue le spectateur initié qui adopte une position radicalement opposée. Cet effet de miroir « dévoile » et donc détruit lui-aussi le contrat conventionnel de communication.

C'est par ce déplacement du regard que le médiateur conventionnel devient un objet à part entière du discours. De cette position de coulisses, on observe toute la machinerie, tous les artifices qui construisent la représentation spectaculaire. La monstration ironique des conditions de production du discours médiatique vise l'artificialité et la technicité d'une situation qui a perdu tout son naturel. L'homme politique semble débordé par la technicité qui en a fait son jouet, sa marionnette, entièrement soumise à ses manipulations les plus saugrenues. L'omniprésence des machineries médiatiques semble submerger l'homme politique et l'enfermer dans des impératifs spectaculaires disproportionnés au regard de l'idéal ascétique d'une démocratie de proximité, proche de la vie quotidienne et quasi-directe.

C'est donc par le jeu de la transgression de l'espace et du temps que l'initié se voit offrir des scènes auxquelles il n'était pas habitué. La prédilection des émissions de radio joue sur la transformation de l'auditeur en spectateur - ce que l'auditeur lambda ne peut voir, le spectateur initié s'en délecte. Ce déplacement spatial qui s'appuie sur la monstration des conditions de production est un condensé symbolique qui explique largement son omniprésence dans tous les documentaires. La prédilection pour les discours « off » avant ou après l'émission joue sur le déplacement temporel ou la transgression des limites qui nous donne accès à des types de discours jusque-là inaudibles. Les scènes des préparatifs de meeting jouent ici le même rôle de condensé symbolique comme paradigme des coulisses par la transgression spatiale et temporelle. Nous sommes témoins de l'élaboration de la machinerie tout en participant aux conversations « off », qui commentent les discours officiels.

Un regard iconoclaste : Décrédibilisation

Mais les auteurs ne se contentent pas seulement de l'initiation, ils appellent les spectateurs à briser le miroir. Par une critique virulente des acteurs de la médiation, ce sont les professionnels de la communication qui sont visés. Le regard iconoclaste invite à briser l'espace de la représentation qui enferme la substance, la réduit et finit par la tuer. La politique en est réduite à un spectacle burlesque où le politique est encadré pour ne pas dire enfermé dans la logique médiatique. Cette dernière devient la responsable de la décrédibilisation de l'espace politique. Incarnée comme un ensemble de recettes fumeuses, la communication est présentée comme une magie qui ne nourrit que ses shamans.

L'omniprésence de la horde de journalistes dans la campagne forme un écran dense entre le candidat et ses interlocuteurs. Véritable nuée détruisant tout sur leur passage, les journalistes sont peints comme un ensemble parasitaire omniprésent, s'immisçant partout, imposant leurs conditions, dictant les règles de l'activité politique. Il s'agit ici de la dénonciation du rapt médiatique de la politique. Le journaliste politique apparaît comme le paparazzi de la campagne électorale, réduisant l'activité politique à une starisation des candidats. Ainsi ni les réunions avec les citoyens, ni les institutions politiques ne gardent leur naturel et leur sincérité. L'omniprésence de la logique médiatique vide la légitimité du référent. C'est une référence directe à la critique de la société du spectacle.

Le rapt du politique atteint un tel degré que l'omniprésence des médias dans la stratégie politique des candidats tourne à l'obsession. Dans une clôture achevée, un système circulaire engage le candidat à communiquer pour la presse et à ne se préoccuper du retour de son discours que dans la presse. Après Debors, le simulacre baudrillardien est invoqué pour dessiner la dynamique d'une rupture. Dans cette dimension médiatique auto-référentielle, la négation du récepteur/spectateur/citoyen apparaît comme l'intolérable injustice.

A de nombreuses reprises, la proximité, voire la promiscuité entre les journalistes et les hommes politiques apparaît dans des scènes où se dessine un lieu commun, où les acteurs médiatiques s'entendent. Le sentiment qu'une négociation menant à une entente dont nous sommes exclus induit l'idée d'une

caste chargée d'assurer sa reproduction par la conservation de son art de la communication. Dans un jeu de coersédution, les médiateurs entament une danse compromettante dont la dénonciation est devenue un paradigme courant depuis l'œuvre de Pierre Carles.

La position critique vire au pamphlet satirique dans des scènes d'anthologie où les professionnels de la communication sont ridiculisés. La simplicité de leur théorie, la réduction du discours à des icônes publicitaires, les débats spécieux sur la valeur d'un mot, la couleur d'une cravate ou le teint du candidat, nous effraient et nous font rire, générant dans tous les cas un rejet radical de l'iconologie contemporaine.

Mais une fois le miroir brisé, l'auteur légitimé par la mise à mort de la représentation nous invite à découvrir le « vrai » visage de la politique. Le sacrifice de la part maudite du spectacle fait ici don d'une restauration du contrat communicationnel. Le lynchage est le moment inévitable pour l'institution d'une nouvelle communauté, nous aurait expliqué René Girard. C'est alors que peut s'opérer une dialectique qui plonge sa dynamique dans la plus pure tradition de l'élection républicaine. Entre restauration du lien et bataille politique, les acteurs sont à la fois proches de nous et exceptionnels. Par ce double jeu de la banalité et de l'exploit, les candidats à l'élection se construisent ce double statut qui fait le propre des systèmes représentationnels de la République.

La restauration du lien

La restauration du lien est le préalable incontournable pour interpeller le spectateur en tant que sujet politique, car c'est bien de la crise du politique que ces documentaires veulent traiter. La rupture qui sépare la société civile de sa représentation politique est le cancer de la démocratie et de la république. Les auteurs le savent. S'ils ont détruit les écrans médiatiques, c'est pour abattre les barrières qui nous séparaient de l'homme politique. Alors peut commencer un voyage initiatique visant à nous faire passer de notre état présent, nourri de défiance et de ressentiment, à une sympathie, au sens propre du terme, envers les candidats. Nous partageons ainsi un patient travail de restauration du lien et de refondation de la communauté, essentiel par la substance. Le spectateur est invité à entreprendre une démarche basilicale qui restaurera son identité par la communauté grâce à une médiation pastorale.

Le dialogue : la connexion

Le constat est inévitable : la rupture entre société civile et homme politique est grande. Aller au devant des électeurs, c'est au mieux susciter l'indifférence et au pire le ressentiment. Tout un discours populaire critique et virulent est invoqué dans la plupart des documentaires. Les saynètes métonymiques fonctionnent dans les documentaires comme un point de départ. Qui êtes-« vous » ? Que venez-vous faire là ? Entre le vous et le nous, un abîme. Peut-on encore dialoguer ?

Le citoyen-spectateur n'est donc pas absent de cette fresque. Bien au contraire, sa présentation forme le point d'ancrage du discours et lui assure sa captation. Le doute le définit. Il ne croit plus en la politique. Militant de base, syndicaliste, citoyen de passage, il interpelle l'homme politique pour lui demander ce qu'il est venu faire ici, qu'a-t-il l'intention de faire pour nous. Même si les interpellations virent souvent à l'anathème, elles jouent un double rôle d'invocation cathartique, car si la critique est nettement représentée, elle ne vire jamais à la négation pure et simple. Dans son cri de colère ou de désespoir, le son d'une requête se fait entendre. La demande préfigurant la possibilité d'un lien direct, qui formerait la souche d'une démocratie retrouvée.

La banalité : l'identification

Pourtant le vous et le nous peuvent devenir un toi et un moi. Dans un mouvement inverse, la distance entre le candidat et le spectateur est réduite à néant par des processus d'identification multiples. Quand le candidat se « lâche », il est un homme ou une femme comme les autres. Les postures d'une extrême banalité, les ratés et les maladresses viennent humaniser cette figure afin de rompre la fracture de classe (entre le politique et le social). Une dialectique s'amorce entre les accusations de distance que nous portons et le constat de l'extrême proximité du candidat.

Le candidat nous est d'abord présenté dans son plus simple appareil. Les nombreux effets de réel des scènes d'une extrême banalité l'humanisent profondément. La description vise à faire disparaître la distance qui nous sépare.

L'ignorance affichée, l'ennui ou la frugalité, la posture de monsieur et madame « tout le monde » sont des classiques du genre naturaliste. Aucun spectateur ne peut éviter un processus d'identification qui plonge ses racines symboliques au plus profond de l'idéologie démocratique. L'élu l'est avant tout de sa communauté, il doit donc en être membre légitime à part entière. Il doit partager le destin du peuple pour pouvoir prétendre le représenter.

On ne présente plus la figure de la « femme » ou mieux encore de la « famille du candidat ». Le marketing politique en a fait depuis longtemps grand usage. Preuve de la probité morale et institutionnelle du candidat, elle nous assure par l'amour qu'elle lui porte en tant que mari, père ou grand-père, des valeurs humaines qu'il doit incarner pour prétendre à une fonction dont l'analogie domestique ancestrale nous montre depuis longtemps la dimension paternaliste.

Quand le candidat se « lâche », le carcan explose. Rires, chansons et amitié sont des scènes fortes d'adhésion où le sourire communicatif nous emporte dans un tourbillon fusionnel. Dans un réflexe anthropologique, on adhère à la communauté du plaisir sans pouvoir se retenir. Même Jean-Marie Le Pen en arrive à faire mentir l'adage de Desproges.

L'humanité : la compassion

Mais cette double contrainte est dépassée par la fusion sympathique. Le vivre ensemble émotionnel emporte bien souvent toutes les réserves. Le doute, la douleur, la souffrance mais aussi la joie sont des passions dont la force suspend la logique. Leur puissance de contagion en fait un substrat essentiel de la rhétorique politique car elle fusionne l'objet et le sujet, l'émetteur et le récepteur grâce à ce réflexe sympathique du fondement de notre humanité.

La solitude du candidat, la fatigue, les doutes jouent sur un autre registre de la sympathie : la compassion. La fragilité et le désarroi désamorcent notre appréhension et nous enjoignent bien au contraire à vouloir lui venir en aide. Ce registre pathétique arrive à une seconde efficace dans l'humanisation du candidat. Là encore le candidat se lâche en faisant sauter son carcan, mais c'est pour nous montrer sa fragilité.

La démarche idéologique d'interpellation s'appuie sur le registre du pathos qu'elle invoque par les figures de la banalité et de l'humanité. La sympathie comme technologie fusionnelle est intrinsèquement liée (depuis Aristote et son tableau des passions et des dispositions) à la rhétorique politique. Ici c'est au service d'une identification et d'une réduction de la fracture que l'affect devient la possibilité d'une restauration du lien politique. C'est pourtant à partir d'une mise en intrigue des plus romanesques (entièrement assumée par des auteurs comme Moati) que les coulisses se transforment en une marche héroïque dans la plus grande tradition de l'épopée. Si le candidat doit convaincre de son appartenance à la communauté, il ne doit son élection qu'à son exceptionnelle combativité.

La restauration de la souveraineté démocratique

Il partira seul et arrivera porté victorieux par toute la nation. La bataille politique est peinte comme une fresque de héros y engageant toutes leurs forces. Dans un mouvement ascensionnel, le candidat, tel Ulysse, quitte ses oripeaux de simple candidat pour devenir le chef de tout un peuple. Le mouvement se fait en trois actes : les épreuves de sélection du candidat au statut de Hérault, la campagne électorale où l'on voit s'affronter les chefs de tous les bastions politiques et enfin l'épreuve ultime du jugement souverain. A ceux qui rejettent la politique dans une caste homogène, séparée de la base populaire par une fracture horizontale, les auteurs opposent une ligne de front verticale engageant des camps entiers, du général de campagne au simple militant. La pondération des thèmes traités dans nos archives montre que la figure de la bataille héroïque devient prépondérante avec les élections municipales de Paris. Il apparaît une sorte de déplacement du centre de gravité dans le genre même des coulisses, du traitement de la quotidienneté vers celui de la pugnacité.

L'élection du candidat à la candidature

Le candidat, pour devenir le Hérault de son camp politique, doit passer l'épreuve de la candidature à la candidature. Avant-première qui augure de l'élection, c'est auprès de ceux qui le connaissent bien qu'il doit être légitime. Dans un processus d'élection démocratique, chaque parti doit nous envoyer ce qu'il a de meilleur. L'Acte I est l'antichambre de la campagne, le jeu dans le jeu. Les affrontements sont violents, les bras de fer sans concession : il ne doit en rester qu'un ! Celui qui survivra aura prouvé qu'il possède l'art, la force et déjà une légitimité à entrer dans l'arène.

L'émergence du Hérault est avant tout une question de personne. La candidature à la candidature a ceci de particulier que les opposants ne luttent pas tant sur les idées qu'ils défendent que sur les qualités qu'ils dévoilent pour les défendre. C'est par leur pugnacité et leur habileté du jeu politique, par leurs qualités personnelles qu'ils se constituent dans l'ethos de l'homme politique. Ainsi, agressivité et joutes passionnelles mettent en valeur leur compétence à guerroyer dans l'arène politique.

Outre les qualités personnelles, le candidat tire sa légitimité de sa représentativité. Au sein de son parti, il est déjà l'élu d'un courant qui doit se trouver dans la majorité des adhérents. Dans un premier temps, sa notabilité se juge à la position de ses amis, des noms prestigieux qui le défendent. C'est de ses fidèles et de ses alliances que le candidat peut tirer son droit à incarner le parti. Leur engagement est un don qui vient renforcer sa valeur, mais sa popularité est le deuxième indice de sa représentativité. Préfiguration d'une majorité électorale, la base qui l'acclame et le hue forme un laboratoire de capacités à convaincre le plus grand nombre.

Enfin l'élection du candidat (au parti socialiste) fait figure de jeu électoral. Dans un contexte favorable, les candidats s'affrontent dans un simulacre de campagne où ils pourront tester leurs compétences dans une répétition générale grandeur nature. Les médias, les meetings, les rencontres de citoyens...permettent de constituer un tour 0 de la grande élection.

La bataille électorale

Mais le candidat n'est pas seul, il est le héros qui mène à la bataille tout un camp, qui le suit dans un engagement et une fidélité représentant le fondement de sa légitimité. Dans le récit de conquête, une description hiérarchique étend progressivement le cadre, de l'homme à l'équipe de campagne, au cadre du parti, aux activistes, aux militants puis enfin à la foule des sympathisants. Par un phénomène de contagion, le mouvement métonymique assure par l'ouverture du champ de représentation une extension de l'engagement, qui ne peut se refermer que sur le spectateur.

Toute une armée nous est d'abord présentée en ordre de bataille. Sur le branle-bas de combat se dessine la hiérarchie des rôles dans une configuration militaire archétypale. Au sommet, le chef des armées et son conseil (les hommes du futur président), décident de la stratégie. Amis, experts et hommes d'expérience mettent toutes leurs compétences stratégiques au service de l'élaboration des plans de campagne. Vient ensuite la réunion des officiers des états majors, commandants en chef de leurs troupes respectives. En dessous encore, l'intendance suit. Secrétaires et responsables de bureaux, armés de leur standard téléphonique, surveillent le bon déroulement des informations. Enfin l'armée des colleurs d'affiches, militants engagés qui descendent sur le terrain. La métaphore d'une guerre qui n'endommage que les amours propres est clairement filée.

Mais dans cette guerre, le chef est aux premières loges de la longue campagne de conquête des voix électorales. Il doit occuper le terrain en arpentant tous les recoins de sa « circonscription » ; conquérir le cœur de chaque électeur et de chaque spectateur ; galvaniser ses partisans. Il doit enfin frapper l'adversaire, encore et encore, et sortir victorieux de chaque bataille. La politique, nous dit-on, est la continuation de la guerre par d'autres moyens.

Le jugement dernier

Le dernier acte se termine très logiquement sur l'ultime bataille. Celle qui engage toute la nation aux deux tours des élections. Mais ce qui se manifeste dans le traitement de ce moment démocratique est le renversement de la souveraineté. Tout ce déferlement de puissance, ce héros entouré des meilleurs stratèges, s'appuyant sur les plus compétents, soutenus par les plus fervents, toute cette armée plie le genou devant le jugement du peuple. Cette souveraineté absolue et tragique se révèle dans la dialectique d'un vote qui, précédé de la rumeur grondante, frappe d'effroi ou de transfiguration un héros qui au fil des heures quitte son camp pour se retrouver seul face au destin.

Du peuple que gronde la souveraineté. Point culminant de la campagne et du documentaire, l'annonce du jugement populaire, du vote souverain, vient en crescendo au fil des estimations. Les médiateurs politiques, sondeurs et journalistes, sont l'unique voie d'accès à la vérité démocratique. Dans une

orchestration narrative classique, un compte à rebours est lancé, avec comme point culminant...le « 20 heures ». Il sert de rythmique cardiaque au suspens de la séquence. Cette trame temporelle se donne à voir par la sérialisation de séquences clefs : les coups de fil à ceux qui savent, les prospections des membres de l'atelier de campagne, les commentaires des résultats provisoires. Temps et récit semblent se focaliser sur un point ultime qui acquiert une densité et une charge extraordinaire.

Parallèlement l'angoisse des acteurs de la bataille électorale est proportionnelle à leur impuissance. Sur l'axe temporel du compte à rebours, on assiste au développement de l'anxiété. Les hiérarchies et les différences sont transfigurées au cœur de l'atelier. Chaque acteur de campagne est réduit à une attente interminable. La valeur symbolique d'une humilité transfigurée par la toute puissance du vote souverain est d'autant plus forte que la focalisation des cadrages se concentre de plus en plus sur le candidat.

Au confluent des deux courants, celui de la révélation et celui de l'angoisse, se trouve le candidat solitaire comme point de fuite. Par un mouvement de focalisation, les auteurs condensent dans sa stature la totalité de leur narration. Cette figure rapprochée, parfois en gros plan, du visage silencieux mais loin d'être muet offre d'une part la densité dramaturgique nécessaire à l'émergence soudaine du jugement populaire, mais aussi symbolise le processus de représentation démocratique qui de la totalité ne fera qu'un. La victoire qui mène le candidat seul face au peuple dans la rue n'étant que l'image d'Épinal de cette équivalence ré-invoquée.

La métaphore militaire est le plus ancien paradigme de l'élection politique. Roger Caillois a si clairement montré la nature anthropologique commune entre le jeu, la fête et la guerre, qu'il nous faut utiliser sa distinction structurale entre sacrée et profane, entre chaos et unité, entre guerre et paix pour interpréter la restauration cathartique de ces messages politiques. La restauration de la dimension belliciste tente de défendre l'espace politique d'une désaffection qui touche le fondement de sa légitimité. L'institution politique n'est-elle pas assignée à rejouer perpétuellement le fondement originel de la communauté ? C'est la thèse de René Girard, dans *la violence et la sacré*, qui, dans le prolongement de Roger Caillois, nous révèle une architecture symbolique présente dans les grandes fêtes de restauration de la communauté : guerre et élection/sacrifice.

Conclusion

Pour qualifier leurs œuvres, des auteurs comme Serge Moati ou Yves Jeulan aiment à parler de fiction du réel. Cette démarche, que je préfère qualifier de « fiction de la quotidienneté » (au double sens, d'un temps qui se vit dans l'instant et de la banalité des actes), se veut la construction d'une représentation (au sens de la mimesis de Ricœur) de notre expérience du temps dans sa dimension spontanée. Temps contre récits, c'est le mythe de l'auteur transparent de la tradition du réalisme naturaliste qui construit sa médiation au service de la domination absolue de son objet. S'il nous est facile de montrer l'extrême scénarisation de ces œuvres artistiques, il nous faut souligner leur modernité par leur caractère d'« œuvre ouverte ». Dans le processus qui relie le réalisateur au spectateur, Paul Ricœur (RICOEUR, 1984) et Umberto Eco (ECO, 1985) ont dégagé depuis longtemps la triple dimension du récit. D'une part, la construction sémiologique d'organisation de l'action et du temps dévoile la position d'auteur comme système de production du sens. D'autre part, le contrat de communication qui invite le sujet-spectateur à une démarche cognitive (logique et affective) le mène au cœur du sens commun. A la base de cette double démarche, il y a l'espace symbolique constitué par la sédimentation des genres. L'œuvre comme interprétation diachronique, comme travail méta-textuel à un niveau n, est une tentative de rapt de l'accord du récepteur.

Les coulisses des élections comme genre reposent sur un processus de refondation de l'espace public comme base de la représentation politique. Pour pouvoir proposer cette refondation, les auteurs de ces documentaires se doivent de reconstruire la possibilité d'une communication médiatique qui subit, elle aussi de plein fouet, cette crise représentationnelle, car bien plus qu'une hypothétique crise de l'action publique, il s'agit d'une crise de la représentation politique comme mise à distance de la société civile. Cette crise est le fondement de la position iconoclaste dans les champs de la représentation médiatique et politique. La critique virulente de la réduction du politique par les prêtres de la communication, la monstration ironique d'une vampirisation cathodique de l'acteur politique et de la distanciation, instituent un ailleurs communicationnel, un schème qui offre un nouveau contrat scellé par le sacrifice de la politique spectacle. Par ce sacrifice initiatique et institutionnalisant, se fonde un nouveau regard, une nouvelle ère de communication politique, un nouveau lieu commun. Toute communication n'assure sa dimension pragmatique que par l'accord préalable du lieu commun discursif, l'institution de la discussion. Mais la pragmatique politique ne s'effectue que par la réalisation de la communauté, la communion. Ce processus, que Régis Debray a très bien analysé dans *Critique de la raison politique* (DEBRAY, ???), consiste en une opération d'identification des sujets par divers procédés tels que le chant, la métonymie symbolique (réduction au drapeau, etc), les défilés... Les coulisses sont sur cette dimension une forme symptomatique des nouveaux modes de restauration du lien, car à une ère qui s'annonce comme post-doctrinaire, l'idéologie use de « l'humanité » (figure banale et quotidienne de l'homme occidental) comme substrat symbolique, comme dénominateur commun de nos expériences où l'autre est moi, où je peux être l'autre. Processus spéculaire d'une société civile devenue narcissique et qui ne

supporte plus la distanciation. La restauration du lien se fonde là-encore sur le sacrifice de l'idéal, car mes Héraults ne sont plus cette figure du sujet de raison, de la vertu et du travail (Professeur, avocat, journaliste, patron...), mais un humain, rien moins qu'humain. La légitimité de ma représentation, il ne la tirera que de sa proximité ontologique. C'est donc par le discours de l'intime et de la proximité, par une représentation de la banalité comme miroir narcissique que le médiateur s'offrira la faveur du peuple. Vient enfin le temps de la politique où le candidat retrouvera son droit à la délégation. Dans la grande tradition républicaine, la campagne électorale se montre comme un jeu de guerre, une olympiade où les épreuves sélectionneront le meilleur de la communauté. Mais là-encore le discours usera de son ton intime, de sa proximité pour magnifier la puissance du spectateur souverain. L'humilité de ses représentants flattera sa puissance souveraine. Le miroir narcissique est dressé par un autre. L'analyse du genre des coulisses nous mène donc aux frontières des nouvelles conditions de production du discours politique. Notre interprétation a voulu éclairer, de sa position critique, les conditions et le travail de l'œuvre. Qu'a-t-elle fait ? Un nouveau méta-discours. ? Pas seulement. Dans son étude des nouvelles formes de médiation politique, elle souhaite s'inscrire dans la démarche propre à l'éthique de la discussion démocratique qui problématise toute prise de parole, toute communication dans ses a priori structuraux d'une part et dans ses objectifs pragmatiques d'autre part. Elle veut rompre l'évidence du nouveau contrat médiatique que l'on nous propose pour négocier la légitimité d'une construction de notre réalité politique.

Bibliographie :

Archives INA

- DEPARDON Raymond(1974),*1974, une partie de campagne*, ARTE, 20/02/2002
20:46:14
- OTZENBERGER Christophe(1997), *La conquête de Clichy*, France 2, 26/10/1997
22:39:30
- MOATI Serge(1996), *47,3, coulisses d'une campagne*, ARTE, 23/01/1996 20:44:04
- GILBERT Erik(1995), *Partie de Campagne*, 24 Heures, Canal +, 25/03/1995
12:37:48
- SCHNEIDERMAN Daniel (1996), *Arrêt sur images*, La Cinquième, 01/06/1996
17:59:00
- MOATI Serge(1997), *Jospin 1997 : coulisses de campagne*, France 3, 14/06/1997
22:28:46
- MOATI Serge(2001), *2001 : la prise de l'hôtel de ville*, 18/04/2001 23:22:58
- SAUVAGE Pascale et JEULAN Yves (2001), *Paris à tout prix, les coulisses d'une
élection*, Canal +, 24/04/2001 20:35:00
- SCHNEIDERMAN Daniel (1996), *Arrêt sur images*, La Cinquième, 29/04/2001
12:31:31
- MOATI Serge(2002), *Tous en scène ou spectacle d'une élection*, France 3,
12/05/2002 20:55:54
- HAUMANT Stéphane et LACROIX Frédéric(2002), *Journal non autorisé d'une
campagne*, 90 minutes, Canal +, 05/05/2002 21:02:41
- MEUNIER Stéphane(1998), *Les yeux dans les bleus*, CANAL +, 07.08.1998
22:39:40
- MEUNIER Stéphane(1998), *Les yeux dans les bleus 2*, CANAL +, 14.05.2002
21 :00 :18
- MEUNIER Stéphane(1998), *Les yeux dans les bleus 3*, CANAL +, 07.09.2002
12 :30 :58
- MEUNIER Stéphane (2002), *Comme un coup de tonnerre*, France 2, 20.06.2002
21 :11 :15

Bibliographie

- ARISTOTE(-), *Rhétorique*, Le Livre de poche, Paris, Librairie générale française
- BARTHES Roland(1985), *L'aventure sémiologique*, Point Essais, Paris, Éd. du
Seuil
- RICOEUR Paul(1984), *Temps et Récits II : la configuration dans le récit de
fiction*, Point Essais, Ed. du Seuil
- ECO Umberto(1985), *Lector in Fabula*, Le Livre de poche, Paris, Librairie
générale française
- ECO Umberto(1965), *L'œuvre ouverte*, Point Essais, Paris, Éd. du Seuil

ALTHUSSER Louis(1976), « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat », in
Positions, Paris, Editions Sociales,
DEBRAY Régis (????), Critique de la raison politique