

D'où venait-il, où a-t-il disparu ?

In: Quaderni. N. 37, Hiver 1998/99. pp. 93-109.

Citer ce document / Cite this document :

Katz Ruth, Katz Elihu, Durand Pascal. D'où venait-il, où a-t-il disparu ?. In: Quaderni. N. 37, Hiver 1998/99. pp. 93-109.

doi : 10.3406/quad.1998.1380

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_1998_num_37_1_1380

D'où venait-il, où a-t-il disparu ?

Ruth Katz
Elihu Katz

*Hebrew University
of Jerusalem
The Annenberg School
for Communication*

*Traduction :
Pascal Durand*

Prêchant depuis le seuil qui sépare le déclin de “l’homme typographique” de l’émergence de “l’homme électronique”, un professeur de littérature canadien, du nom d’Herbert Marshall McLuhan, devint le gourou de l’âge médiatique suite à la parution de *La Galaxie Gutenberg* en 1962 et de *Pour comprendre les média* en 1964 (1). Brillant, érudit, excentrique, il en vint à pontifier au sujet de l’avenir de l’espèce humaine devant des patrons d’industrie, des publicitaires et des premiers ministres, et joua son propre rôle dans *Annie Hall* de Woody Allen. À coup de livres et d’articles, les intellectuels, même ceux chez qui le charme était rompu, ne cessaient pas de s’interroger sur son cas : “Et s’il avait raison ?” (Tom Wolfe, 1965). Et Philip Marchand, son biographe (1989 : 220), de rappeler par ailleurs un dessin d’humour du *New Yorker*, datant de 1970, dans lequel une jeune femme sortant d’un cocktail mondain demandait à son compagnon : “Ashley, ne craignez-vous pas qu’il soit prématuré de claironner partout autour de vous : ‘Qu’est-il arrivé à Marshall McLuhan ?’”

Notre propos est de tenter de répondre à ces deux questions avec un recul d’une trentaine d’années. La chose est loin d’être aisée. McLuhan est d’une lecture difficile : il ne tient pas en place. Il fait, à l’intérieur

du monde de la recherche, ce que Walter Benjamin appelait des “sauts de tigre”. Il s’invente un langage de toutes pièces, épicé de jargon. Il se contredit, parfois intentionnellement, multipliant les assertions contradictoires et probablement erronées. Il change sans cesse de sujet, passant de la littérature au contenu de la culture de masse et aux formes dans lesquelles ce contenu est moulé. Il alterne, enfin, l’indignation morale du théoricien critique (dans *The Mechanical Bride*, 1951) et la position ostensiblement neutre de l’historien de la culture.

Quelques fils conducteurs en guise d’introduction

Voici, tout d’abord, quelques interrogations communes à propos de McLuhan. À chacune d’entre elles, la réponse ne peut être que : oui, mais ...

Première question : “S’il se trompe sur chaque détail, cela ne suffit-il pas à le disqualifier, à l’abaisser au rang d’un charlatan ?” Réponse : à la fois oui, car il n’a rien en effet d’un chercheur méticuleux, et non, car ses provocations n’en ont pas moins contribué à réorienter les recherches en communication vers une étude des supports esthétiques et la forme des médias. Encore cette réorientation était-elle depuis

longtemps déjà engagée par ailleurs.

“N’a-t-il pas surévalué la technologie ?”
Oui, mais tout en la détestant.

“N’était-il pas un adepte du déterminisme technologique ?”, se demande-t-on encore, en soulignant l’insensibilité dont il fit preuve non seulement envers la dépendance de la technologie à l’égard des pouvoirs en place mais aussi envers la définition sociétale de ses usages et significations. Réponse : oui, la technologie fait la loi, mais certaines des réglementations qu’elle impose sont libératrices, permettent à l’homme de mieux affirmer sa propre identité.

“N’était-il pas passionné par la télévision ?” Davantage sans doute que par l’imprimé. Mais, s’il en aimait la forme, il redoutait son contenu.

On croit d’ordinaire que McLuhan ne se souciait guère de valider ses arguments. En fait, il s’y efforçait, mais sans succès (Marchand, 1989 : 141-142). On croit également qu’il a été l’initiateur d’une approche des médias qui a fait école. Il est rare pourtant que son nom apparaisse parmi ceux des pionniers de la théorie des médias et force est de constater que son crédit est plutôt faible auprès des sociologues des

communications de masse. Sa renommée, il la doit surtout aux lettrés et à quelques maîtres à penser de l'*establishment* littéraire tels George Steiner, Jonathan Miller, Susan Sontag, Frank Kermode, etc. (Stearn, 1969). Mais, reconnu ou pas, il n'en a pas moins stimulé, sinon révolutionné, notre façon de penser l'histoire sociale et la sociologie des mass-médias.

Les thèses de McLuhan

Historien de la culture, McLuhan postule que l'impulsion première du changement culturel est donnée par les technologies de la communication. Certes, il ne dit jamais comment un médium se trouve destitué par un autre - comment par exemple la parole a fait place aux tam-tams, aux alphabets, à l'écriture manuscrite, au caractère mobile, à la presse à imprimer, au cinéma, au télégraphe, à la radio, à la télévision, à l'ordinateur. Mais il soutient que ces technologies ont profondément modifié les sociétés dans lesquelles, tour à tour, elles ont prédominé. En cela, il ne se distingue pas d'autres théoriciens à causalité unique, qu'il s'agisse des techniques de l'énergie (Wittfogel, 1957) ou de la production (Marx).

Selon lui, les technologies peuvent être définies comme autant d'extensions des sens

et des membres de l'homme. Comme telles, toutes ou presque sont associées à la communication et au transport, qu'il s'agisse de bicyclette, de lunettes ou de radio.

Ce qui distingue McLuhan des autres théoriciens des technologies de la communication, y compris Harold Innis (1950), est qu'il ne se contente pas de soutenir que les médias affectent l'organisation sociale à la façon, disons, dont l'automobile a modelé l'environnement urbain. Ce qu'il prétend, c'est que la technologie agit (également) de façon indirecte sur la société en affectant les modes par lesquels le cerveau traite l'information procédant de chaque nouveau médium, lesquels modes affectent les sens et donc la personnalité, laquelle personnalité affecte en retour toute l'organisation sociale. L'une de ses vues les plus provocantes pose ainsi que les technologies de l'écriture alphabétique, particulièrement l'imprimé, ont entraîné le cerveau à traiter linéairement l'information visuelle, au point d'étendre ce mode linéaire de pensée - impliquant détermination, causalité, logique, détachement, gratification différée - à l'ensemble de l'expérience vécue (2). En bref, McLuhan soutient que le caractère séquentiel de l'imprimé a socialisé un mode de perception et de pensée propre à favoriser l'argumen-

tation formelle linéaire à partir d'un point de vue unique (plutôt que multi-dimensionnel), et a par conséquent façonné une personnalité prédisposée à inventer la perspective en art, les *chaînes* d'assemblage pour la production industrielle, les *lignes* de chemin de fer pour les échanges commerciaux et la pensée rationnelle en science. L'âge des médias électroniques était en train, disait-il, de bouleverser tout cela.

D'où la plus fameuse de ses formules : "*the Medium is the Message*". McLuhan exhorte de la sorte à porter moins d'attention au contenu d'un médium qu'à sa forme technologique. Le message d'un médium, soutient-il, nous dit *comment* penser, et non pas *quoi* penser. À d'autres moments, McLuhan se contente de dire que sa formule insiste sur le fait que le médium, en tant que "figure", modifie le "fond" [*ground*] de l'environnement, de la même façon que l'ordinateur, par exemple, modifie les routines de bureau, l'écriture de l'histoire, la décentralisation du travail, etc.

Lorsqu'il énumère les effets qu'ont exercé sur leur époque les technologies successivement dominantes, McLuhan distingue fermement entre médias du "cœur" et médias de l'"esprit". Au commencement

était l'oralité, extension de l'oreille, médium du cœur. À la différence de l'imprimé, qui prolonge l'œil de manière individualiste, la parole de vive-voix est sociable, pluraliste, conviviale ; elle favorise le savoir généraliste et opérationnel plutôt que l'information spécialisée et classifiée. L'homme acoustique fait l'expérience d'une vie simultanée plutôt que séquentielle et se représente le monde sur un mode cubiste, fait d'aspects en compétition à l'intérieur d'un cadre unique. La parole de vive-voix privilégie la communication transgénérationnelle et par conséquent la tradition et la religion, là où l'imprimé promeut la communication dans l'espace et par conséquent le développement des nations et des empires (McLuhan, 1964, chap. 18).

Aussi les médias se différencieront-ils en fonction de leur degré d'ouverture ou d'ambiguïté, et donc du degré de participation qu'ils réclament de leur public. De là l'opposition classique entre "*hot media*" et "*cool media*". Plus intense et orienté est le stimulus, plus faible sera l'implication du récepteur : l'imprimé et la voix désincarnée de la radio seront, du fait de leur univocité technologique, des médias "chauds"; la parole et la télévision, des médias "froids" (3). Conformément à la technologie télévisuelle, McLuhan prétendait que le téléspectateur, parce qu'il est

tenu inconsciemment, afin de produire une image complète, d'interconnecter les faisceaux balayant l'écran, se trouve plongé dans un état d'intense participation (c'est ce qui a fait dire à certains, par boutade, qu'il devait posséder un appareil de télévision défectueux). La multiplicité des sens auxquels s'adresse la télévision et sa littéralité - dont la plupart des chercheurs en communication pensent qu'elles réduisent l'activité du spectateur - sont justement, pour McLuhan, ce qui rend la télévision plus impliquante et lui confère certaines des vertus participatives de la parole avec son accompagnement de gestes et d'intonations. Conclusion macluhanienne : la télévision, du fait qu'elle stimule l'engagement du spectateur, rétablit la culture de l'oralité en refroidissant la rectitude unidimensionnelle de la culture typographique. Voici comment McLuhan explique la victoire de Kennedy sur Nixon en 1960 : là où le "cool" Kennedy s'adaptait parfaitement au médium froid de la télévision, Nixon le surchauffé - des recherches l'ont montré - aurait damé le pion à Kennedy s'il n'avait eu affaire qu'aux auditeurs du médium chaud de la radio.

L'âge électronique prolongeant simultanément plusieurs de nos sens, nous serions mieux à même, grâce à la conscience plus englobante de nous-mêmes et des autres

que nous en retirerions, de comprendre et d'assumer la responsabilité de tout ce qui se produit dans notre communauté, notre pays et sur notre planète. D'où le concept de "village global". McLuhan oppose l'égoïsme de la culture typographique à l'esprit collectiviste de la culture électronique. Ce qui le conduit à laisser transparaître ses propres préjugés moraux, même s'il prétend occuper la position d'un observateur neutre. À nous de comprendre que les cultures acoustiques - du son, du cœur, de la simultanéité et de la perception multi-facette - stimulent un plus fort sentiment de responsabilité que les cultures visuelles qui favorisent le soi aux dépens du collectif.

L'attention prêtée à la forme n'exclut pas cependant une prise en considération du contenu. Dans son usage le plus original du terme (4), McLuhan fait l'hypothèse que le "contenu" de chaque nouveau médium est son prédécesseur : le roman est le contenu du cinéma, le disque celui de la radio, les films celui de la télévision. Et d'être réencadré de la sorte, chaque médium se verrait soumis à un effet d'"esthétisation". Ainsi la télévision cosmopolite esthétique-t-elle le vieil Ouest, de même que la vue par satellite esthétique la planète Terre (5).

Disons-le encore : notre propos n'est pas

de démontrer que McLuhan se contredit, que ses goûts et dégoûts sont basés sur des préjugés et des *a priori*, ou que ses improvisations dichotomiques reposent sur des dimensions qui ne sont pas indépendantes les unes des autres. Nous entendons plutôt porter l'attention sur certaines des racines théoriques de sa pensée, ainsi que sur certains précurseurs dont il semble n'avoir pas eu connaissance.

D'où venait-il ? (6)

D'où McLuhan tient-il ces idées ? Ses critiques et son biographe s'accordent sur un certain nombre de sources, ajoutées à celles qu'il a lui-même indiquées. Il faut d'abord tenir compte de la marginalité de sa propre trajectoire. Originaire du Nord-Ouest du Canada, fils d'une mère indépendante et féministe et d'un père plutôt effacé - tous deux intéressés par les mots et la spiritualité -, il s'était converti au catholicisme en 1937, et n'hésitait pas à affronter quiconque songeait à contester ses opinions et ses proclamations extrémistes, alors même qu'il cherchait à séduire. Tout semble l'avoir prédisposé à tirer profit du regard décalé que sa marginalité permettait.

Intellectuellement, McLuhan a été formé au confluent de deux traditions académi-

ques, qui captèrent son attention quand ses travaux conventionnels sur la littérature anglaise et les auteurs anciens ne suffirent plus à le satisfaire. L'une de ces traditions est un groupement complexe de disciplines qui pourraient être rassemblées sous le label de l'esthétique - ceci date du Cambridge de la fin des années trente. Ce n'est qu'après son arrivée à Toronto qu'il se mit à s'intéresser aux technologies, notamment sous l'impulsion de Harold Innis, qui participa régulièrement à son séminaire hebdomadaire. Économiste formé à Chicago, Innis avait étudié différents aspects de l'économie politique du Canada, tels que le commerce des fourrures, avant de mettre en évidence le rôle des "media of space" et des "media of time" dans le modelage des nations et des empires anciens et modernes. Dans ses ouvrages restés classiques sur le sujet (1950, 1951), Innis relie le caractère portable de médias tels que le papyrus et l'écriture, les canaux et les routes, à l'expansion de Rome ou de l'empire égyptien, fondée sur un contrôle centralisé de l'espace conquis, tandis qu'il fait valoir que l'érection de monuments et les écritures lapidaires ont orienté d'autres cultures vers la religion et la communication trans-générationnelle.

L'expérience de Cambridge fut la plus décisive (Marchand, 1989 : 32). Les deux prin-



cipaux mentors de McLuhan, I.A. Richards et F.R. Leavis, étaient en train d'y révolutionner les études littéraires avec un programme théorique à dimension cognitive, esthétique et sociologique qui devait durablement le contaminer. Sous l'impulsion de Richards, le *New Criticism* tendait à déplacer l'objet d'étude du sens et de l'intention auctoriale manifestés par le texte vers ses pouvoirs rhétoriques, et donc à déporter l'attention du "visible" vers le "sonore" (au sens de McLuhan). Selon Richards, la tâche du critique était d'examiner comment un poème produit ses effets. Aussi conseillait-il de porter la plus vive attention au travail des mots en contexte, et non à leur exacte définition ni surtout à de vagues aventures de l'âme.

Ce déplacement d'accent suscita un regain d'intérêt à l'égard des phénomènes de perception et des modes par lesquels un processus mental recoupe les pouvoirs du texte. Le groupe se tourna également vers d'autres arts, en particulier vers la musique, s'éloignant du sémantique en direction du syntaxique, c'est-à-dire du contenu en direction de la forme et de la structure. De là l'intérêt de McLuhan pour Edgar Allan Poe et d'autres auteurs modernes, tels Eliot ou Joyce, qui surdimensionnaient - toujours plus de "sons" - leur écriture. Dans le même temps, le rôle

du lecteur était mis fortement en évidence. Leavis - autre des grands instituteurs de McLuhan - soutenait que la compréhension d'un poème exigeait que le lecteur le recomposât par lui-même. T.S. Eliot ne disait-il pas que la principale fonction remplie par le sens d'un poème est de distraire l'attention du lecteur afin que le poème puisse fonctionner ? C'est dans le même esprit, bien des années plus tard, que McLuhan, convaincu que les médias et leurs messages détiennent un fort pouvoir d'emprise, dit que le contenu est semblable au morceau de viande que les cambrioleurs jettent au chien de garde (1964) : l'attention étant détournée, le médium peut alors étendre pleinement son empire sur les esprits (7).

La littérature rejoignait ainsi certains développements propres au domaine de l'esthétique. Leavis eut plus d'influence sur McLuhan que Richards du fait qu'il ne s'intéressait pas seulement à la façon dont un poème engendre ses effets, mais aussi aux fonctions de la poésie (Miller, 1972, chap. 2). Dans le même temps, Leavis était engagé dans une recherche empirique sur les interactions entre l'écrivain et son public, l'argument central étant que les arts ont un impact qualitatif, une sorte d'imédiateté. Différente de celle de Richards, cette approche insistait sur la dimension

holistique et intégrative du message artistique, non sur ses parties constitutives. Résultat : McLuhan - à la suite d'Hopkins, de Yeats, d'Eliot - tente à son tour de distinguer entre les types de perception acoustique ou visuelle et se pénétrer de l'idée, au fil de ses recherches sur le trivium, que la dialectique (raison critique) pouvait être appliquée au registre du visuel, cependant que la rhétorique (persuasion) et spécialement la grammaire (pouvoir des mots) pouvaient l'être, de leur côté, au médias sonores. Partant de quoi, l'équilibre instable entre ces trois éléments devait pouvoir être utilisé afin de caractériser différentes époques (Marchand, 1989, 54). Et d'appliquer ces outils d'analyse dans sa thèse sur Thomas Nashe avant de défier toutes les conventions, à son retour au Canada, en adaptant l'approche de Leavis à l'étude du fonctionnement de la culture de masse (afin d'aider ses étudiants, disait-il, à se libérer de l'emprise de cette culture). C'était là, en quelque sorte, l'une des premières manifestations de ce qu'on appelle aujourd'hui la "media literacy".

McLuhan s'intéressait vivement aux arts. Comme on l'a déjà noté, la perspective, dans sa relation à la linéarité, le fascinait, tout autant que l'art médiéval, dont il estimait qu'en présentant de multiples aspects d'un même objet, il avait anticipé le cubisme.

L'art moderne représentait à ses yeux une sorte d'antidote suprême aux contraintes de la culture visuelle (8).

Ces développements conjoints en matière de littérature et d'esthétique coïncidèrent, à Cambridge, avec d'intenses recherches dans les domaines de la neurologie, de la psychologie de la perception et de l'anthropologie. Richards s'intéressait explicitement aux façons dont "le système nerveux traite et assimile l'information fournie par les écrivains de talent" (Miller, 1971) : par là, il anticipait l'intérêt que McLuhan porta à la division du travail entre les hémisphères du cerveau et son texte posthume sur l'Européen typographique, intitulé "L'hémisphère de l'Ouest". C'est dans le même sens, plus tard, qu'il s'intéressa à l'hypothèse Sapir/Whorf suivant laquelle les langues - comme les médias - "modèlent notre expérience du monde" (Marchand, 1989, 117). (Notons que ceci reste bien en deçà du tournant linguistique en philosophie qui devait périmer les débats sur les antiques frontières entre logique et rhétorique, dans un effort pour redessiner entièrement la carte de la raison).

Il est frappant de constater, étant donné sa vive attention au domaine de l'esthétique, que McLuhan ne se réfère guère à la vaste tradition des recherches ayant porté, à par-

tir du XVIII^e siècle, sur le rôle de la perception et du traitement mental des productions artistiques. Ce que nous connaissons aujourd'hui sous le label "media literacy" est déjà venu en effet à l'avant-plan des préoccupations il y a deux cents ans, à la faveur d'une multitude de traités portant sur les différences entre les médias artistiques, leurs respectives interactions avec les sens auxquels ils s'adressent, ainsi que les différents types de traitement mental mobilisés par eux. Plus surprenant encore que le silence de McLuhan sur ces sources est le fait que celles-ci ont apparemment été méconnues par la communauté du Cambridge des années 1930, alors que l'argumentation et les explorations interdisciplinaires qui s'y développaient reproduisaient pratiquement celles qui, deux siècles plus tôt, avaient mobilisé une coterie d'hommes de lettres britanniques autour de semblables questions philosophiques. Pour le dire autrement, les propositions esthétiques ou cognitives auxquelles McLuhan, à tort ou à raison, ne cesse de référer peuvent être reliées aux débats du XVIII^e siècle sur la façon dont l'esprit traite l'information visuelle et acoustique. Comme McLuhan et ses mentors de Cambridge, ces auteurs - de Shaftesbury à Adam Smith - proposaient un lien entre l'esthétique et la philosophie morale et témoignaient la plus vive attention à tout ce qui allait en ce sens dans les

théories du langage élaborées par Warburton et Condillac, ou encore Rousseau.

La problématique de la perception vint à l'avant-plan avec d'autres théories de l'homme et de la société au moment où de nouveaux mondes se dessinaient à l'horizon de l'Europe. La prise en considération de la variabilité culturelle donna naissance à de nouveaux universaux concernant l'homme et ouvrit la voie à des études comparées de l'organisation, de la culture et du langage des sociétés humaines, et de là aux sciences sociales embryonnaires. Ce fut une époque où l'observation empirique et la généralisation inductive tendaient à périmer un certain nombre de postulats philosophiques, où des hypothèses constructivistes le disputaient à une vision déterministe du monde, et où le nom le plus fameux était celui de Vico (9).

Comme ce fut le cas à Cambridge du temps de Richards, l'intérêt porté aux faits de perception incita à chercher les marques du fonctionnement cérébral et à déterminer comment les sens opèrent - spécialement la vue et l'ouïe. On se mit à considérer les arts comme autant d'anticipations fonctionnelles du laboratoire neuro-psychologique, dans l'hypothèse (brillante) selon laquelle la résolution artistique des problèmes pour-

rait bien être de nature à révéler la façon dont le cerveau travaille. Les théories mimétiques de la production artistique s'éclipserent au profit de théories constructionnistes et l'on fit l'hypothèse que les arts devaient être perçus comme différentes formes de production du monde en fonction des différents sens qu'ils employaient. Dans le même mouvement, on réévalua le statut de la musique, cet art de l'oreille : naguère considérée comme l'art le moins capable d'imiter la nature, on la considéra désormais comme l'art susceptible, par excellence, de créer une forme cohérente sans contenu, des structures syntaxiques sans teneur sémantique, des effets sans étiquette. En tant qu'elle "fait sens sans signifier" - puisque "la structure musicale est elle-même le message" -, la musique devint ainsi un modèle pour les autres arts, ouvrant des voies vers l'art abstrait.

En somme, les arts - vus comme extensions de l'œil et de l'oreille - n'étaient désormais plus considérés comme inférieurs à la science, mais comme d'autres vecteurs de savoir. L'esthétique devint ainsi de plein droit une branche de la philosophie. Des traités fascinants explorèrent les différences entre les arts et leurs modes respectifs de symbolisation. La mimésis fut bannie, en même temps que l'idée selon laquelle chacun des arts fait plus ou moins la même

chose, mais par des moyens qui lui sont particuliers. Anticipant Schopenhauer et sa conception de la musique comme art primordial (1819), on considéra par exemple que celle-ci donnait un accès plus direct à l'expérience que la littérature. L'accent fut placé sur les façons dont les différents arts sélectionnent des contenus adéquats à leurs propres propriétés et limites. Lessing (1776) n'est que la figure la plus connue d'une série de théoriciens qui étudièrent la façon dont les médias - qu'il s'agisse de peinture, de musique ou de poésie - définissent les limites du message.

Que les investigations littéraires de longue portée que McLuhan n'a pas cessé de conduire à des fins d'auto-confirmation n'aient pas exploré, ni même repéré, ce champ de réflexions pourtant très largement répandues sur les différences entre les arts, leurs modes de perception et de représentation, leurs implications syntaxiques et sémantiques, cela ne laisse pas de surprendre. Tout versé qu'il fût dans les débats opposant "fabrication" et "agence-ment" chez les Grecs ou chez Gombrich par exemple (McLuhan, 1962 : 51-53), il est ainsi passé complètement à côté d'un siècle de recherches anticipant nettement les siennes. S'il avait pris position sur de tels appuis, il aurait été mieux armé pour argumenter sa thèse selon laquelle les cul-

tures sont basées sur des choix, eux-mêmes contraints cognitivement - mais dont les conséquences, toutefois, sont prédéterminées. Il est permis de penser que son insistance sur le “comment penser” plutôt que sur le “quoi penser” repose d’un côté sur une réflexion esthétique portant sur les limites des médias artistiques et, de l’autre, sur quelques assertions théoriques concernant la nature de la perception et de la cognition.

Pourquoi eut-il du succès ?

À coup d’aphorismes et de jeux de mots, McLuhan fut un vitupérant provocateur jusque dans les années soixante. Durant les vingt années qui suivirent sa formation à Cambridge, il fit figure d’“enfant terrible” (10) dans les différentes institutions où il enseigna et dans les respectables revues littéraires et linguistiques où sa signature apparaissait. Il dut sa renommée à ses critiques de la culture populaire - particulièrement ses diatribes contre la mécanisation de l’homme, mené par le bout du nez par les machines et les femmes - et à l’analyse de l’environnement symbolique de la publicité qui culminèrent dans *The Mechanical Bride* en 1951. Il fut plus largement connu grâce à ses contributions à *The Sewanee Review*, exaltant le mythe du Sud patricien et sa culture orale

pour l’opposer à l’industrialisme surchauffé du Nord typographique. Son romantisme bucolique l’entraîna à prêcher les vertus de la communauté, à décrier l’évasion, et à pencher parfois en direction du fascisme de Franco. Il devint même plus connu encore grâce à l’iconoclaste revue *Explorations in Communication*, qu’il dirigea avec les membres de son séminaire et qui reçut une forte impulsion financière de la Fondation Ford en 1952. Les *groupies* et les convertis de McLuhan déployèrent, entretemps, beaucoup d’efforts de relations publiques au profit de leur gourou (Marchand, 1989: 171-177)(11).

À la fin des années cinquante, la télévision se répandait largement, et McLuhan commença à enregistrer les signes d’un nouvel âge qui allait remplacer l’âge du mot imprimé et conduire à la renaissance d’un espace acoustique “cool”. Renonçant à sa critique du contenu, il se mit à exalter les vastes potentialités du nouveau médium, ainsi que ses propriétés libératrices et participatives. Là commença sa vraie gloire. Voyant s’éloigner les forces mauvaises de la mécanisation, et s’opérer en même temps l’émergence du globalisme et le déclin de l’état-nation surchauffé, il offrit à tous un futur plein d’espoir. Il se figura que chacun allait redevenir conscient du monde qui l’entoure grâce aux multiples

perspectives naissant d'une expérience partagée de l'ubiquité, d'une vision simultanée par différents types de public et de la polysensorialité du nouveau médium. En bref, il annonçait que nous étions sur le point d'entrer dans une communauté mondiale soudée par la simultanéité électrique, dans laquelle chacun retrouverait la pleine possession de ses propres pouvoirs. Il appela ça "le village global".

Doctrine confortable pour bien des gens. D'une part, McLuhan disculpait du temps perdu à regarder la télévision. D'autre part, il mettait les propriétaires et les producteurs des mass-médias à l'abri de certaines critiques, en les relevant de leur responsabilité dans les retombées possibles des contenus diffusés. Et, bien sûr, il y avait ses proférations aphoristiques, qui suscitaient beaucoup d'attention amusée : "Et s'il avait raison ?"

Aux yeux des universitaires, il fit de la communication la reine des sciences. Peu importerait de déterminer si tel "jingle" est d'un meilleur rendement que tel autre : l'important serait de faire valoir comment les technologies médiatiques affectent la cognition, la personnalité et l'organisation sociale. La discipline qu'on pratique est plus gratifiante, en effet, si, au lieu de servir par exemple à évaluer l'efficacité des campa-

gnes politiques, elle détient la meilleure explication de la Réforme protestante ou de l'émergence de la Science, ou encore de Hitler.

En somme, le message mcluhanien donnait non seulement les clés nécessaires *Pour comprendre les média*, mais aussi pour comprendre l'histoire culturelle et l'évolution sociale en fonction de prédominances médiatiques - et beaucoup furent captivés par la thèse expliquant-tout-sans-pouvoir-être-prouvée. Certains le sont encore (Meyrowitz, 1996). Faisant désormais l'impasse sur le pouvoir manipulateur des médias, son message était d'espoir en un futur sans gravité, adressé à un monde près de sombrer dans la guerre froide, le Vietnam, l'assassinat de Kennedy, l'explosion des ghettos noirs et la débandade des *Flower Children*.

Où est-il allé ?

Puis il disparut. Vraiment ?

On doit tout d'abord porter à son crédit d'avoir inspiré Eisenstein dans son analyse rigoureuse de l'impact de l'imprimerie (1979) ainsi que les premiers travaux de Ong sur l'enseignement typographique de Ramus (1982 : 135). Tous deux, surtout Eisenstein, ont reconnu leur dette à son

égard, fût-ce en prenant leur distance à l'égard de sa méthodologie de hussard.

Le fantôme de McLuhan hante par ailleurs les études cognitives. À leur insu sans doute - mais il n'en reste pas moins qu'il a fortement contribué à faire connaître à un large public les liens entre la neurologie, la perception, les arts et les médias. La nouvelle science de l'esprit a trouvé en lui un excellent publiciste, quand bien même n'a-t-elle rien retenu de sa subtilité et de sa rigueur.

Puis vint le globalisme. Le satellite et l'Internet ont maintenant esthétisé la télévision, forme obsolète, et le monde entier parle de nouveau du "village global". En appliquant le déterminisme technologique au moment présent, on ne peut que conclure en effet que les nouveaux médias ont périmé l'état-nation et que le monde, aujourd'hui, est fait, d'un côté, de diasporas et, de l'autre, de multinationales (Katz, 1997).

Le mcluhanisme est tout aussi évident dans les "*cultural studies*". Il fut des premiers à donner ses lettres de noblesse universitaire à l'analyse de la culture de masse (Schudson, 1987). Toutefois, sa naïveté à l'égard du pouvoir le maintient en dehors des "*cultural studies*". Mais, du point de

vue des recherches sur la réception, il prend nettement place dans la tradition. Quand on lui posait l'éternelle question canadienne : "Qu'arrivera-t-il au contenu canadien de la télévision si la culture populaire venue de l'autre côté de la frontière se déverse sur nous ?", McLuhan répondait : "Si ce sont des Canadiens qui regardent, le contenu est canadien". Son intérêt à l'égard de l'engagement et de la participation forme la clé de voûte de la théorie de la réception, non seulement dans la recherche en communication, mais aussi dans l'analyse littéraire (Radway, 1986).

Les empreintes de McLuhan peuvent être également détectées dans deux factions contemporaines, à ceci près que ces deux factions sont mutuellement contradictoires - juste comme il l'aurait souhaité. L'une est le mouvement communautariste (Etzioni, 1993), qui donne forme à l'aspiration de McLuhan au foyer, à l'âtre, à la sociabilité et à la simplicité (Ferguson, 1970), où la communication orale et ses mutations technologiques prédominent. C'est là, telle que McLuhan l'envisageait, "la situation idéale de parole", sans la rationalité habermasienne, mais aussi, ajouteront d'aucuns, sans les pontifications macluhaniennes.

Le paradigme concurrent est celui du postmodernisme, qui postule des commu-

nautés culturelles réciproquement aliénées, chacune avec son propre mode de pensée, et des esthétiques mutuellement exclusives vivant côte à côte dans un monde où la réalité elle-même est questionnée par les images concurrentes censées la représenter.

Nul doute que McLuhan aurait aimé être à bord de ces avions au moment où tous deux s'écrasent dans la réalité virtuelle.

N · O · T · E · S

1. Le texte qui suit a été composé en vue d'un exposé au symposium en hommage au Pr. Yehoshua Arieli, qui s'est tenu au *Van Leer Jerusalem Institute* le 25 juin 1996. Cet exposé a fait également l'objet d'une communication à la rencontre annuelle de l'*International Communication Association* (Montréal, mai 1997), dans le cadre d'une session sur Innis et McLuhan organisée par le Pr. Marjorie Ferguson. Nous en livrons ici une version revue et complétée.

2. Riesman, Denney & Glazer (1950) avaient déjà fait auparavant l'hypothèse d'une connexion entre les différents types de personnalité (orientée vers la tradition, orientée vers soi, orientée vers autrui) et la succession de médias qui caractérisèrent les différentes époques de l'histoire américaine. Jonathan Miller (dans Stearn, 1969, 233-4) salue ainsi l'apport de McLuhan : "Il a fait quelque chose que peu de gens ont fait avant lui; il a fixé notre attention sur les processus grâce auxquels nous enregistrons notre savoir. C'est un aspect qui a le plus souvent été ignoré par le passé, ou alors qui est resté le domaine réservé des philosophes ou des neuro-physiologues. McLuhan a, pour la première fois, placé le système nerveux au centre du débat sur les communications et sur



le savoir humain en général.” Nous verrons plus loin que McLuhan aurait dû avoir une meilleure connaissance des philosophes auxquels Miller fait allusion.

3. Les dichotomies œil/oreille, cœur/esprit, oral/lettré, chaud/froid, engagé/désengagé se recourent évidemment - par exemple, on ne saurait simplement classer l'œil et l'oreille respectivement du côté du chaud et du froid. McLuhan ne nous aide guère à lever ces difficultés. Dans le cas de l'opposition chaud/froid, il souligne toutefois que ces termes sont relatifs à une comparaison entre deux médias, suggérant par là que hot/cool n'est pas une dichotomie mais suppose une échelle du type “plus chaud que”.

4. D'autres usages du terme de “contenu” comportent une référence au texte, au programme, au genre, mais aussi à la personnalité. Voir également l'aphorisme selon lequel “le lecteur est le contenu d'un poème” (Marchand, 1989).

5. Le concept d'“esthétisation” implique classiquement une mise à distance de l'objet. Ce qui introduirait un nouvel élément de confusion si, par exemple, un médium devenait, disons, le contenu d'un médium plus froid que lui. Ce problème ne semble pas avoir préoccupé McLuhan, mais il est parfaitement raisonnable de se demander comment la transmission du contenu d'un médium via la technologie d'un autre affecte le “message” de l'un ou de l'autre, sinon des deux. L'expérimentation la plus indiquée serait de comparer l'expérience d'un “même” film diffusé par un pro-

jecteur de cinéma ou via l'écran de la télévision.

6. Nous nous appuyerons principalement sur la fascinante biographie de McLuhan par Marchand (1989).

7. Ses enseignements et ses écrits sur la culture populaire (e.g. McLuhan, 1951) étaient des efforts novateurs pour mettre en évidence le fonctionnement de cette culture.

8. La discussion ouverte dans les paragraphes à suivre s'alimente au travail de Ruth Katz et Ruth Hacoen (1997).

9. Selon Vico, l'esprit opère symboliquement, en transformant toute sensation en signification, perpétuellement en quête de cohérence. L'esprit humain ne se transforme pas : ce qui change, ce sont les artefacts culturels créés par lui. Les seules bases pour une science de la culture et une métaphysique de l'esprit reposent par conséquent sur des investigations historiques des différentes émanations de la conscience humaine à différents moments et dans différentes situations. Qu'il y ait une “science de l'esprit qui est l'histoire de son propre développement [...], que ce processus soit traçable à travers l'évolution des symboles - mots, gestes, peintures, sons, et leurs changements de modèles et d'usages” est, selon Isaiah Berlin (1979), la contribution majeure de Vico à l'historicisme anthropologique.

10. En français dans le texte.

11. Aux efforts déployés par les artistes et écrivains qui assurèrent sa promotion, il faut ajouter la contribution, réelle même si elle fut limi-

tée, de l'agence de relations publiques spécialisée dans la recherche de gens de génie ["*genius-scouting*"] qui le prit en charge et organisa des événements à son profit. L'un de ceux qui conduisirent cette campagne fut Howard Gossage, dont l'essai sur sa "trouvaille" est reproduit au début de l'anthologie composée par Stearn (1969). Sur le rôle des promoteurs dans la réputation des artistes, voir Lang & Lang (1990).

R É F É R E N C E S

- BERLIN I. (1979). *Essays in the History of Ideas*. Oxford : Oxford University Press.
- CAREY J.W. (1980). "McLuhan and Mumford : The Roots of Modern Media Analysis", *Journal of Communication*, 31 (2) : 162-3.
- EISENSTEIN E. L. (1979; 1991). *La révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*. Paris : La Découverte.
- ETZIONI A. (1993). *The Spirit of Community*. New York : Crown.
- FERGUSON M. (1970), "Marshall McLuhan Revisited : 1960s Zeitgeist Victim or Pioneer Postmodernist", *Media, Culture and Society*, 13 : 71-90.
- GOMBRICH E.H. (1980). *Art and Illusion : A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford : Phaidon Press.
- INNIS H. (1950). *Empire and Communication*. Toronto : University of Toronto Press.
- INNIS H. (1951). *The Bias of Communication*. Toronto : University of Toronto Press.
- KATZ R & HACHOEN R (1997). *Tuning the Mind : How Eighteen-Century Deliberations on the Arts Prefigured the*

Cognitive Turn.

- KATZ E. (1980). "On Conceptualizing Media Effects", in T. McCormack, ed., *Studies in Communication*, Vol. I. Greenwich, Conn. : JAI Press, 119-141.
- KATZ E. (1996). "And Deliver Us From Segmentation", *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 546.
- LANG G.E. & LANG K. (1990). *Etched in Memory : The Building and Survival of Artistic Reputation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- LESSING G. (1766; 1957). *Laocoon : An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*. New York : Noonday Press.
- MARCHAND P. (1989), *Marshall McLuhan : the Medium and the Messenger*. New York : Tichenor and Fields.
- McLUHAN M. (1951). *The Mechanical Bride : Folklore of Industrial Man*. New York : Vanguard Press.
- McLUHAN M. (1962). *The Gutenberg Galaxy*. New York : McGraw-Hill [*La galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, trad. J. Paré, Paris, Gallimard, 1967-1977].
- McLUHAN M. (1964). *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York : McGraw-Hill [*Pour comprendre les médias*, trad. J. Paré, Paris, Seuil, 1968].
- MEYROWITZ J. (1996). "Taking McLuhan and 'Medium Theory' Seriously". In

S.T. Kerr, ed, *Technology and the Future of Schools*. Chicago : University of Chicago Press.

- MILLER J. (1971). *McLuhan*. London : Fontana.
- NEILL S.D. (1993). *Clarifying McLuhan*. Westport, CT : Greenwood Press.
- ONG W.J. (1982), *Orality and Literacy*. London : Methuen.
- RADWAY J. (1986). *Reading the Romance : Women, Patriarchy and Popular Literature*. London : Verso.
- RIESMAN D., DENNEY R. & GLAZER N. (1950). *The Lonely Crowd*. New Haven : Yale University Press.
- STEARN G.E. (ed) (1967). *McLuhan : Hot and Cool*. New York : Signet Books.
- STEARN G.E. (éd.) (1969). *Pour ou contre McLuhan*. Paris : Seuil.
- SCHOPENHAUER A. (1819; 1966). *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris : Presses Universitaires de France.
- SCHUDSON M. (1987). "The New Validation of Popular Culture : Sense and Sensibility in Academia". *Critical Studies in Mass Communication*, 4 : 51-68.
- VICO G. (1744; 1993). *La science nouvelle*. Paris : Gallimard.
- WITTFOGEL K.A. (1957). *Oriental Despotism : A Comparative Study of Total Power*. New Haven : Yale University Press.