

Bulletin d'histoire politique

Rituels populistes

Public et télévision aux funérailles de Lady Diana

Daniel Dayan



Volume 14, numéro 1, automne 2005

Rituels et cérémonies du pouvoir du XVIe siècle au XXIe siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1055091ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1055091ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Bulletin d'histoire politique

Lux Éditeur

ISSN

1201-0421 (imprimé)

1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dayan, D. (2005). Rituels populistes : public et télévision aux funérailles de Lady Diana. *Bulletin d'histoire politique*, 14(1), 89–107.

<https://doi.org/10.7202/1055091ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Rituels populistes

Public et télévision aux funérailles de Lady Diana

DANIEL DAYAN
LAIOS-CEMS

Centre National de la Recherche Scientifique et École des Hautes Études en Sciences Sociales

LES DEUX ÉTAGES DES ÉVÉNEMENTS CONTEMPORAINS

Traduite en termes concrets (c'est-à-dire arrachée au contexte de philosophie politique qui est originellement le sien), la notion de sphère publique tend de plus en plus à se confondre avec les espaces de communication que permettent les médias, ainsi qu'avec le fonctionnement de ces médias en termes de diffusion des événements, des thèmes, des problèmes et des débats publics. Mais événements, thèmes, problèmes et débats ne sont pas simplement transmis : ils sont « construits » et le fonctionnement d'une sphère publique peut se caractériser par le type de construction qui leur est réservé. Les méthodes ethnographiques sont particulièrement à même de décrire une telle construction. Elles le font en particulier là où une telle construction semble le moins évidente, à propos d'objets apparemment aussi imprévisibles que les événements. Comment, en effet, certains événements deviennent-ils « notables » et méritent donc d'être notés ? Une fois notés, comment sont-ils hiérarchisés et fédérés en thèmes et en problèmes ? Quelles sont, en d'autres termes, les institutions en charge de l'actualité ?

L'idée d'une ethnographie, portant sur l'événement et sur le rôle joué par les médias quant à la forme sous laquelle il rencontrera le public, apparaît dans un texte aujourd'hui classique, écrit en 1951 par deux étudiants de l'Université de Chicago, Kurt et Gladys Lang¹. Ce texte analyse la visite triomphale du général Mac Arthur à Chicago, au moment où ce dernier est démis par le président Truman de ses fonctions de général en chef des armées du Pacifique. Mac Arthur revient alors aux États-Unis, où son limogeage est dénoncé et où sont organisées des manifestations visant à démontrer l'indignation du public. Kurt et Gladys Lang manifestent leur

inquiétude devant ce qu'ils perçoivent comme une forme inédite de manipulation de l'opinion publique, rendue possible par l'apparition d'un tout nouveau médium : la télévision. C'est la rencontre historique entre certains événements, relevant jusqu'ici des nouvelles, et la « perspective propre à la télévision » que les Lang tentent de décrire en offrant la première étude ethnographique d'un événement en direct.

Après une réception triomphale à New York, le général Mac Arthur arrive à Chicago. La visite prévue comporte une cérémonie de bienvenue à l'aéroport, une traversée de la ville jusqu'au pont pour commémorer les soldats tombés à Bataam et à Corregidor, ainsi qu'un grand meeting nocturne. Vingt-neuf observateurs se placent alors le long de l'itinéraire suivi par le cortège et décrivent de façon détaillée les réactions de la foule. Deux autres observateurs suivent le cortège sur leurs écrans de télévision. À l'issue des trois heures de transmission en direct, les chercheurs sont frappés par la différence entre l'événement télévisé et celui qui s'est *réellement* déroulé dans les rues de Chicago. Certes, les rues de Chicago sont pleines de spectateurs, mais ceux-ci semblent généralement désorientés ou déçus. Après une longue attente, ils aperçoivent furtivement le passage du cortège, mais n'arrivent pas à entendre les discours prononcés et restent privés de musique, de fanfares et de drapeaux. Il n'en est pas du tout de même si l'on suit l'événement à la télévision, où il correspond parfaitement aux attentes. En effet, l'événement y est continuellement accessible, lisible et spectaculaire. Les foules semblent immenses et enthousiastes. On entend s'élever une rumeur continue de vivats. La technologie du montage, les commentaires d'accompagnement et la restructuration de l'événement original en fonction des impératifs de sa diffusion ont créé un nouveau type d'événement. Nous sommes dans ce que Walter Benjamin anticipait quinze ans plus tôt comme la naissance d'un espace public modelé en référence au cinéma².

La « perspective unique de la télévision » (celle des téléspectateurs) s'oppose alors à la perspective de la foule (celle des spectateurs sur place) du fait qu'elle est à la fois plus riche que cette dernière et du fait, surtout, qu'elle se confond fictivement avec elle. En effet, les spectateurs sur place se voient crédités d'un point de vue sur l'événement qui n'est, en fait, disponible qu'aux seuls téléspectateurs. La foule que l'on entend acclamer Mac Arthur est censée le voir et établir avec lui une relation directe, personnelle. Toutefois, cette réaction n'est possible que si l'on voit Mac Arthur de près ou en gros plan. En fait, la foule dont on entend les acclamations est éloignée du général et n'a pas accès à ces gros plans. Elle ne voit pas ce que nous voyons. Elle voit autre chose, ou elle ne voit rien du tout. Par le jeu du « champ-contre-champ », le comportement des foules filmées se voit attribuer une focalisation et une intentionnalité qui n'existent ni l'une ni l'autre ou qui, plus exactement, sont les nôtres. L'approche ethnographique de la construction de l'événement a permis aux Lang d'esquisser ici, bien avant les théoriciens du cinéma, l'analyse d'un phénomène de « suture » propre au cinéma classique³. Un champ et un contrechamp se sont rejoints pour former une continuité fictionnelle, pour donner au public le sentiment que les images qu'il reçoit lui font partager une expérience.

Comme la majorité des textes sur la télévision, le discours des Lang relève d'une « herméneutique du soupçon ». En effet, la perspective unique de la télévision n'est qu'un moyen parmi d'autres pour créditer le général Mac Arthur d'un immense

soutien populaire et faire passer « l'opinion publiée » pour « l'opinion publique »⁴. Pourtant, l'originalité de l'étude des Lang, en regard de la tradition critique à laquelle elle appartient, n'est pas seulement de montrer que l'opinion publique peut se construire, mais bien de lier la notion de *sphère publique* à la notion voisine d'*espace public*. La sphère publique est théoriquement restreinte à la circulation des discours⁵. L'espace public, par contre, pose des problèmes physiques : c'est un lieu où l'interaction peut devenir violence. La mise en parallèle des deux amène à s'interroger sur la signification du fait d'être dans la rue. Être dans la rue, nous disent les Lang, ce n'est pas toujours « descendre dans la rue ». Il peut exister des foules engagées, des foules violentes, des foules spectatorielles. Et une fois montrées à la télévision, ces foules peuvent changer d'emploi. C'est ce que permet la structuration à deux étages des événements contemporains.

ÉVÉNEMENTS EXPRESSIFS

Inaugurant une tradition d'études ethnographiques sur l'événement, Kurt et Gladys Lang nous permettent de reconnaître le caractère factice des nouvelles, ainsi que les processus de construction et de sélection (*gate keeping*) dont elles sont l'aboutissement. Mais ils nous permettent également, et surtout, de reconnaître les immenses différences qui distinguent le domaine des nouvelles proprement dites de celui des événements expressifs. Ces derniers sont en effet moins des événements que des « actes » au sens d'Austin, des formes d'expression, des formes de discours. Ils ne sont des événements qu'au sens où ils peuvent être dotés de conséquences difficiles à prévoir, créer des situations irréversibles. Parmi les nombreuses performances sociales appelées « événements », seules certaines feront événement. Cependant, on ne le saura qu'après coup. En effet, les événements expressifs peuvent être profondément différents les uns des autres. Les études qui ont suivi celle de Kurt et Gladys Lang me permettent d'en dégager quatre types : (1) les pseudo-événements ; (2) les grands événements cérémoniels ; (3) les manifestations publiques de contestation ; (4) les événements terroristes.

Les « pseudo-événements » ont été décrits par l'historien Daniel Boorstin. Ce sont des événements qui ont été conçus pour les médias et qui, sans eux, n'existeraient pas. Ce sont des événements expressifs au sens où ils servent à exprimer certaines valeurs ou à faire passer certains messages, généralement des messages promotionnels ou commerciaux. Toutefois, ces formes d'expression n'ont aucune validation autre que celle que leur fournissent les médias qui les diffusent⁶.

Les grands événements cérémoniels peuvent, d'une certaine façon, être vus comme des pseudo-événements, mais ce sont alors des pseudo-événements qui seraient validés. Leur validation émane non pas des médias, mais d'un certain nombre d'instances légitimatrices liées au « centre » d'une société : instances gouvernementales, églises, organisations étatiques ou supranationales. Cette validation engage un processus de négociation portant sur la tenue de l'événement, sur sa conduite et sur sa signification. Elle fait typiquement appel à plusieurs partenaires, dont chacun peut dire oui ou non à la tenue de l'événement : initiateurs de l'événement, institutions validatrices, médias, publics. La négociation peut alors être très longue et, comme on le verra, elle se prête particulièrement à l'approche ethnographique⁷.

Les *manifestations* sont également des événements expressifs, mais, tout comme les grands événements cérémoniels, elles échappent au statut de « pseudo-événements » car leur validation ne vient pas uniquement des médias. Certes, les manifestations mettent en jeu des négociations avec les médias qui peuvent aller jusqu'à la coproduction, mais elles représentent d'abord des courants significatifs à l'intérieur de la société civile. Existe-t-il alors des manifestations factices, des manifestations en trompe-l'œil que nul n'a validées, sauf les médias qui les organisent ? Telle est, bien sûr, la question que posent les Lang. Pour ceux-ci, en effet, la visite de Mac Arthur n'est validée que par les seuls médias, l'existence d'un véritable phénomène d'opinion étant démentie par les faits.

Les événements terroristes sont ceux qui se rapprochent le plus des pseudo-événements. Comme ces derniers, ce sont des événements expressifs qui n'existeraient pas sans les médias (avant la généralisation des médias, il existe, bien sûr, des formes de violence extrême, mais ces formes de violence sont des actions, et non pas des messages). Les événements terroristes ne passent par aucune validation préalable, puisqu'ils ne sont jamais négociés. Ils sont imposés à la sphère publique par effraction. Cette effraction prend la forme de violences programmées. Faute d'avoir une quelconque validation, l'événement terroriste va se justifier non pas par le nombre de participants, mais par celui des blessés et des morts. Ou encore, semblable en cela aux événements cérémoniels, il jouera moins sur le nombre des victimes que sur leur statut symbolique. C'est pourquoi l'on voit fréquemment un événement terroriste se greffer sur un événement cérémoniel. Cependant, parler d'« événement terroriste » est encore trop vague, trop général.

Focalisée sur l'aspect de « performance » de l'événement terroriste, une approche ethnographique permettrait de distinguer trois moments et trois styles terroristes. Le terrorisme du premier type est un *terrorisme déclaratif* : il s'agit de kidnapper des athlètes ou de détourner des avions ; de tuer quelques personnes ; d'annoncer que l'on va en tuer d'autres ; et d'exiger alors que telle déclaration soit lue ou tel prisonnier libéré. Le terrorisme du second type propose un acte de violence silencieux suivi, dans un délai variable, par une déclaration identifiant les signataires de l'acte de violence et précisant leurs raisons, motifs ou ambitions. Il s'agit ici d'un *terrorisme avec post-scriptum*. Enfin, le terrorisme du troisième type tend à rester silencieux. L'acte de violence n'est accompagné d'aucun message et ne sera pas signé, mais il n'en est pas moins expressif. Il intervient en effet dans un contexte où certaines valeurs sont lisibles et certains auteurs identifiables avec un certain degré de probabilité. Toutefois, puisque l'« insignature » ne permet pas d'aller au-delà de cette probabilité, il est possible de présenter toute poursuite comme une violence arbitraire et gratuite. Ce type de terrorisme nous demande d'interpréter ou de verbaliser un événement silencieux, d'en imaginer ou d'en fournir le message. Ainsi, il présente un double avantage : (1) il permet aux auteurs d'interpréter leur propre action, mais en tant que membres du public, sans avoir à assumer une quelconque responsabilité légale ; (2) mais surtout, en déclenchant un processus herméneutique, il amène le public à réinventer le message des auteurs et à se mettre pour cela à leur place. On peut alors parler d'un *terrorisme herméneutique*.

De tous ces types d'événement, seuls certains ont été étudiés systématiquement. Débouchant sur une anthropologie des « drames sociaux »⁸ ou des « performances

culturelles »⁹, l'ethnographie des événements expressifs et de leur complexe relation aux médias se présente alors comme un vaste chantier, dont l'exploration en cours a commencé par l'étude de la « télévision cérémonielle »¹⁰. Comment fonctionne cette dernière ? Tourignons-nous pour le savoir vers un événement puissamment expressif. À quelles interactions se livrent les autorités, les médias et le public au cours des funérailles de Lady Diana ?

LA TÉLÉVISION CÉRÉMONIELLE : SURFACE SCINTILLANTE ?

Écoutons Marc Augé évoquer la mort de Lady Diana. L'anthropologue voit surgir

[...] sous les yeux de deux milliards et demi de téléspectateurs, l'image d'une sorte de néo-commonwealth qui ressemblait comme deux gouttes d'eau au fameux village planétaire, au monde globalisé d'Internet, de l'économie et du rock... Lady Di pouvait passer à juste titre pour l'héroïne, la sainte ou le symbole de ce monde-là¹¹.

Écoutons l'objection de Lucien Sfez :

Le symbolisme qui couvrait de son réseau la grille des sociétés décrites par les ethnologues [...] est brusquement frappé d'impuissance [...]. De l'opération symbolique complète, génératrice d'images vivantes, il ne reste plus que la surface scintillante des objets de l'opération [...]¹².

On voit ici s'affronter deux discours. Faut-il parler des funérailles de Lady Diana comme d'une surface scintillante, comme d'un miroitement vide ? Faut-il, au contraire, reconnaître à ces funérailles un pouvoir symbolique : celui de « mettre ensemble » ; celui de constituer de nouvelles formes de communauté, celui de « rappeler » les communautés existantes en leur restituant un corps et en leur rendant une mémoire ? Il serait tentant de parler ici d'imposition hégémonique ou d'artefact fugitif. Toutefois, si brusquement qu'il se dissipe, le vacarme des funérailles de Lady Diana appelle le diagnostic. Il invite à une cartographie de l'émotion, appelle quelques questions relativement simples. Pourquoi ces funérailles ont-elles revêtu une telle ampleur ? Pourquoi la princesse Diana a-t-elle été promue au rôle de symbole ? Pourquoi est-elle devenue « ce qui met ensemble » ? Et que met-elle ensemble ? Comment une telle « mise ensemble » a-t-elle aujourd'hui lieu ?

Pour répondre à ces questions, il faut tout d'abord revenir sur les faits. On comprend mieux les grands événements qui constituent la « télévision cérémonielle » lorsqu'on les soumet à une analyse non seulement fonctionnelle, mais formelle¹³. Leur progression peut alors se décomposer en séquences qui vont de l'amont de l'événement jusqu'au moment des évaluations et des retombées. Ainsi, il arrive que (1) l'annonce d'un événement expressif déclenche (2) la réactivation de crises latentes, de contentieux endormis, et qu'elle mène au réveil de différentes mémoires. Elle débouche alors sur (3) des négociations où se décide le déroulement de l'événement et auxquelles le public participe en tant qu'argument invoqué par les uns

ou les autres, mais aussi en tant qu'acteur effectif et observable. Ces négociations aboutissent à une performance publique ou, plus exactement, à un ensemble de performances au cours desquelles (3) des actions cérémonielles sont suivies (4) de réactions et de réponses pouvant être des comportements requis par la dramaturgie de l'événement, mais, également, des activités improvisées. La nature, l'impact, les effets et conséquences de l'événement sont alors soumis à une (5) discussion et à une évaluation dans la sphère publique, préludant à la mise en place de (6) diverses activités de commémoration permettant de fixer de façon institutionnelle le souvenir de l'événement¹⁴.

Cette séquence servira de fil conducteur à une analyse soucieuse d'éviter tout discours monolithique sur le « pouvoir des médias », pouvoir certes incontestable, mais certainement pas exclusif. De multiples dimensions se combinent pour déterminer l'impact des funérailles, mais je privilégierai ici l'une d'entre elles. En effet, il me semble important de rendre justice au rôle d'un comparse sans cesse photographié, filmé, recensé, décompté, invoqué – et néanmoins méconnu, c'est-à-dire le public, qui semble être effectivement le principal acteur de ces funérailles. Le public se montre capable d'interpréter l'événement, d'en négocier la forme, d'interpeller ses organisateurs, d'inventer de nouvelles formes de deuil et d'improviser des commémorations. Diversifiée en une série de rôles distincts, sa propre performance traverse l'événement de part en part. Elle offre l'indispensable contrepoint de tout récit des funérailles. Reste à savoir pourquoi le public s'est ainsi mobilisé. L'exploration proposée ici porte certes sur les significations de l'événement, mais surtout sur sa vocation à susciter des significations ; vocation qui nous ramène à une question déjà posée. Pourquoi Diana ?

MÉMOIRES EN JEU : LE PUBLIC INTERPRÈTE

L'annonce de la mort de la princesse déclenche une intense activité réflexive. Le public se révèle doué de mémoire ou, plus exactement, de différentes mémoires, et c'est en les mobilisant qu'il commence à construire le sens de l'événement. Chaque public le fait à sa façon : l'immensité des audiences réunies devant les postes de télévision ne se traduit donc pas par une homogénéisation des lectures. Néanmoins, la diversité de ces lectures n'est pas vraiment une marque d'autonomie. Elle renvoie en effet à la diversité des sphères publiques et à la nature des discours qui s'y trouvent privilégiés. Le public qui tente d'interpréter l'événement fait appel à sa mémoire, qu'il a toutefois rarement le loisir d'explorer. En effet, des arsenaux de ressources interprétatives sont mobilisées à son intention et il devient très vite le destinataire des mémoires (sélectives) que l'on a préparées pour lui. Illustrons par deux exemples ce jeu de la mémoire construite. Dans un premier cas, soit celui de la mémoire britannique, le milliardaire égyptien est évacué et le récit se focalise sur la seule princesse. Dans le second exemple, soit celui d'une mémoire caractéristiquement produite pour des spectateurs lointains, le récit officiel de la mort de la princesse est récusé, puis remplacé par une intrigue post-post-coloniale.

Pour le public britannique, l'immense résonance rencontrée par la mort de Diana est liée au sentiment d'une promesse non tenue. Ce public manifeste en effet une extrême ambivalence vis-à-vis de la monarchie, ambivalence que souligne

déjà, il y a plus d'un quart de siècle, une étude qui semble avoir été écrite il y a quelques semaines¹⁵. Les Anglais souhaitent en effet que leurs monarques soient à la fois « proches et lointains, semblables et différents, mystérieux et accessibles, majestueux et ordinaires, royaux et démocratiques ». À ces exigences évidemment inconciliables, la monarchie tente de répondre en multipliant, d'un côté, les déploiements protocolaires et en se dotant, de l'autre, d'une longue série de personnages médiateurs, d'une cohorte d'intercesseurs que la télévision va s'évertuer à rendre familiers : couronnement d'Elizabeth, en 1953 ; investiture du Prince de Galles, en 1969 ; mariage du prince Charles et de Lady Diana, en 1982 ; funérailles de la princesse de Galles, en 1997. Les médiateurs se succèdent, mais, après une période de grâce plus ou moins longue, chacun d'entre eux finit par être absorbé par l'institution et par devenir l'emblème de son inaccessibilité. Tel est le sort de la reine Elizabeth. Tel est celui du prince Charles. Tel est le sort auquel Diana, par contre, échappe, gardant intact son pouvoir médiateur. Le fait d'être séparée du prince Charles l'éloigne en effet de l'institution monarchique, alors que le fait d'être la mère de deux jeunes princes l'empêche de s'en éloigner trop. Diana se trouve alors dans une position paradoxale (elle appartient à la famille royale et elle en est exclue). Répondant à l'ambivalence du public britannique, l'ambiguïté du statut de la princesse fait d'elle la médiatrice idéale.

La séduction exercée par cette médiatrice ne s'est pas exercée du seul fait de celle-ci, ni du jour au lendemain. Elle a été activement construite par les deux institutions jumelles que sont l'institution Monarchique et la Télévision cérémonielle. La mémoire mobilisée par le public au moment des funérailles semble alors être le résultat d'un long travail de « rétention », par ces deux institutions, des images de la princesse ; rétention qui commence avec le rituel au cours duquel la famille royale désigne Diana comme sa représentante auprès du public¹⁶. Le divorce, puis la mort de la princesse marquent la fin d'une telle médiation, laissant le goût d'une promesse non tenue, d'un contrat rompu, conférant aux funérailles leur tonalité protestataire.

Passons à la seconde construction de mémoire : celle du public égyptien. Des spectateurs lointains tentent d'imposer leur perspective de sens à la mort de Diana. Ces spectateurs périphériques procèdent ici à une réappropriation des messages du centre, allant parfois jusqu'à en récrire les contenus. Pour le public égyptien, la mémoire mobilisée est une mémoire post-coloniale, une mémoire qui, curieusement, remonte jusqu'à la crise de Suez. L'accident survenu à une Mercedes noire, près du pont de l'Alma, résulterait ici d'un complot ourdi par la France et la Grande Bretagne. Réalisé par le Mossad, l'assassinat du couple aurait été perpétré pour éviter que le prince héritier de la couronne britannique n'ait un frère ou une sœur musulmans.

L'écho d'un tel thème est immense, mais on voit que Diana n'est ici qu'un prétexte. En effet, la princesse joue, en l'inversant, un rôle originalement écrit pour Salman Rushdie, musulman renégat, passé à l'occident et condamné à mort par des autorités islamiques. Ici, une jeune femme occidentale voit sa liaison avec un homme d'origine musulmane condamnée à son tour, cette fois-ci par une famille royale que l'on crédite ainsi du pouvoir et de la volonté d'organiser des fatwas à l'anglaise. En d'autres termes, si l'attention des spectateurs égyptiens se focalise sur

Diana, c'est pour réfléchir, par son intermédiaire, sur la question de la mixité ; sur le problème de la multiplicité des appartenances culturelles. La mort de Diana illustre alors, sur le mode projectif, l'hostilité britannique vis-à-vis du monde musulman, ou encore les dangers de l'hybridité. Dans la guerre symbolique que se livrent « Jihad » et « MacWorld », il n'y a pas de place pour les positions intermédiaires.

Si les réactions que l'on observe sont pourtant bien celles du public égyptien, il serait illusoire de les croire spontanées. Leur ressemblance avec les réactions suscitées par *Les versets sataniques* de Rushdie montre à quel point elles sont liées au fonctionnement d'un certain espace de signification. L'apparition groupée des acteurs de la guerre des six jours (France, Grande-Bretagne, Israël) permet, en outre, de souligner le rôle joué par la presse, ou par l'édition, dans la réactualisation d'une mémoire, dans la rétention de certains événements fondateurs. Notons enfin que, sans la moindre précaution rhétorique, cette presse n'hésite pas à guider l'interprétation de l'événement.

[...] À l'étalage d'un marchand de journaux, à Alexandrie, écrit un journaliste britannique, je trouve trois livres sur le sujet : « Assassinat d'une princesse » par Ahmad Ata ; « Diana, une princesse tuée par l'amour » par Ilham Sharshar ; et « Qui a tué Diana ? » par Muhammad Ragab. Ce dernier livre porte un sous-titre : « Par ordre du palais : l'exécution d'Imad al Fayed ». Quand je demande au marchand de journaux s'il croit tout cela, il répond : « L'Égypte entière le croit !... »¹⁷

L'Égypte le croit en effet. Mais elle y a été soigneusement préparée.

NÉGOCIATIONS ARDUES : LE PUBLIC ARGUMENT

Les événements cérémoniels d'une société démocratique peuvent être infligés à un public récalcitrant. Ils ne peuvent être imposés à un public captif. Pour éviter l'indifférence ou l'hostilité ouverte du public, ils font généralement l'objet de négociations détaillées. Ces négociations portent sur l'existence même de l'événement (mérite-t-il d'avoir lieu ? est-il vraiment nécessaire ?) ; sur la nature de son déroulement (quel sera le scénario adopté ?) ; ainsi que sur le style et sur l'amplitude des performances prévues (quelles seront la scénographie de l'événement ? sa logistique ? les institutions qui le prendront en charge ?).

Ces négociations font intervenir trois partenaires centraux. Ce sont, tout d'abord, les organisateurs volontaires (ou désignés) d'un tel événement. Ces organisateurs peuvent s'engager totalement, faire preuve de réticence, ou enfin se dédire. Ce sont ensuite les médias (dont le pluriel ici ne doit pas trop faire illusion). Les « médias », en l'occurrence, sont les chaînes de télévision, qui peuvent prendre en charge l'événement, participer à son organisation, le diffuser en direct, mais qui peuvent aussi s'en désintéresser ou, ce qui revient au même, le mentionner en passant au cours des émissions de nouvelles. Quand il s'agit de cérémonies, la presse, et même désormais la radio, jouent un rôle accessoire, bien que ce rôle, comme l'a montré Paddy Scannell, soit loin d'être négligeable. Ce sont, si l'on veut, les

premiers spectateurs. Restent enfin les publics dont les membres peuvent adopter l'événement comme support d'une expérience collective, ou encore l'ignorer, le transformant ainsi en événement creux ou, pour parler comme Geertz, en « jeu superficiel » ; en gesticulation futile. Dans tous les cas que nous connaissons, et à la différence des nombreux autres que, précisément, nous ne connaissons pas, les négociations aboutissent. Le fait même qu'un événement symbolique parvienne à notre attention atteste qu'un terrain d'entente a été trouvé, même si les différents partenaires n'ont pas réussi à aplanir toutes les difficultés. Quant aux difficultés subsistantes, elles ne manqueront pas de refaire surface en cours d'événement, donnant lieu à des dissonances, à des impairs ou à des règlements de compte.

Aux côtés de l'événement idéal, qui serait donc consensuellement décidé et harmonieusement mis en scène, on peut alors observer diverses pathologies cérémonielles, qui se produisent chaque fois qu'une décision unilatérale se substitue à la négociation, chaque fois que l'un des partenaires de l'événement se trouve éliminé, neutralisé ou soumis à la contrainte. Parfois, ce sont les médias qui décident d'accorder à certains événements un format cérémoniel sans l'accord des deux autres partenaires. On retrouve alors les pseudo-événements dont j'ai déjà parlé à propos de Daniel Boorstin¹⁸. Parfois, ce sont des organisateurs, généralement gouvernementaux, qui tenteront d'imposer des cérémonies préfabriquées à des médias et à un public indifférents ou hostiles. Ces cérémonies se heurteront le plus souvent à la résistance du public, résistance qui, dans les régimes autoritaires, se transforme en art consommé de l'esquive. Parfois, enfin, on verra le public exiger qu'une cérémonie ait lieu en dépit des réticences ou du refus ouvert de ceux qui devraient en être les organisateurs. Le public ne peut avoir gain de cause sans le soutien déterminé des médias. S'il réussit à obtenir que l'événement ait lieu, on a alors affaire à un événement « populiste ».

Tel est ici le cas. Les funérailles de Lady Diana constituent un événement, certes monarchique, mais organisé en dépit de l'opposition ou de l'hostilité de la monarchie. C'est un événement concédé, que ses « organisateurs » en titre ont accepté comme on accepte un ultimatum. La reine Elizabeth y murmure quelques regrets du bout des lèvres, chapeau sur la tête, sac au bras, un revolver invisible entre les omoplates.

D'après négociations précèdent en effet les funérailles. Ces négociations, qui ont la particularité de se dérouler en public, relèvent de ce que Victor Turner appelle un « drame social », c'est-à-dire une crise déclenchée par un comportement ou par une action jugés transgressifs vis-à-vis des normes d'une société. Si une telle transgression est rendue publique, les individus ou les institutions qui l'ont commise doivent faire amende honorable au cours d'une « action redressive », dont la forme ritualisée contribue à apaiser les esprits. Si l'action redressive échoue ou n'a pas lieu, la crise s'amplifie et finit par se détacher de son objet initial, se répandant le long des failles, glissant le long des lignes de fracture, élargissant les clivages majeurs de la société concernée¹⁹.

Dans ce cas précis, le « drame » naît du refus par la monarchie d'accorder des funérailles nationales à une princesse qui n'appartient désormais plus à la famille royale. Le public britannique émet des protestations amplement relayées par des

médias qui n'hésitent pas à se présenter comme ses représentants accrédités. Pendant quelques jours, l'agenda médiatique est dominé par la question de savoir si, oui ou non, Diana aura droit aux honneurs officiels. Finalement, et après l'intervention du gouvernement, la monarchie cède, acceptant que la princesse, à tort ou à raison, ait droit à des funérailles d'État. Le cortège suivra un itinéraire permettant à une population immense de lui rendre un dernier hommage. L'événement sera diffusé en direct et il sera accessible dans le monde entier. La crise est ainsi évitée.

Comme dans le scénario turnerien, la négociation qui met un terme au conflit se conclut sur une « action redressive » : hommage réticent, mais amplement publicisé, des monarques à la princesse. Au cours d'un rendez-vous photographique soigneusement préparé, la reine Elizabeth et le prince Philip se mettent en position devant le château de Balmoral, inspectent les monceaux de fleurs déposées près des grilles, font mine de lire quelques lettres de condoléances. L'action redressive se prolongera le jour de l'enterrement. Seule, sur un trottoir devant lequel passe le cercueil, la reine Elizabeth incline imperceptiblement le visage.

Si rechigné qu'il soit, un tel hommage ne s'adresse pas vraiment à la princesse. Il s'adresse au peuple britannique, dont l'émotion est reconnue, la tristesse partagée ; il s'adresse au public qui a réclamé l'événement. Il s'agit ici d'un public représenté, d'un public dont la voix ne se fait entendre que par l'intermédiaire de pythies accréditées, d'un public construit par les sondages, puis invoqué par les médias ; du public sollicité des micro trottoirs. Ce public relève partiellement de la fiction. C'est un souverain frivole et volatile dont un corps d'experts se fait fort d'interpréter les humeurs, de concilier les faveurs. C'est un public que des impresarios font parler. C'est un public-argument. Mais ce public n'est pas le seul.

ENTRE DEUX RÔLES CÉRÉMONIELS : LE PUBLIC ACTEUR

Le déroulement d'un événement mettant en jeu des centaines de milliers de participants ne peut se faire sans qu'un scénario ou qu'un script assure un minimum de coordination. Il ne faut pourtant pas surestimer la cohérence d'un tel script. Il peut être lacunaire ; il peut être écartelé entre des improvisations inconciliables ; il peut être transformé en cours d'événement. Comme Steven Lukes l'a montré, même les événements qui, dans la plus pure inspiration durkheimienne, ont pour ambition explicite de créer un consensus autour d'une institution, sont souvent traversés de tensions ou de conflits quant à la nature du consensus recherché et aux moyens de l'atteindre²⁰.

Les funérailles de Diana n'échappent pas à la règle. Leur ambition consensuelle est constamment battue en brèche. Le comte Spencer règle ses comptes avec la famille royale. Le premier ministre proteste contre le comportement glacial de la reine. La presse hésite entre la révérence qui sied aux événements royaux et le style plus brutal du roman policier. Ces tensions transforment la séquence cérémonielle en progression stratégique : les performances des acteurs peuvent se lire comme des offensives et des retraites. Une guerre de signes a lieu.

L'oraison funèbre du comte Spencer est une attaque en règle contre la famille royale, dont le milieu « bizarre » est présenté comme périlleux pour les princes orphelins. La lecture par Tony Blair de l'épître aux Corinthiens démontre qu'un premier ministre peut directement jouer le rôle charismatique que Bagehot réserve aux monarques²¹. La performance d'Elton John va plus loin dans le rejet des normes esthétiques qui définissent cette monarchie, en faisant explicitement de Lady Diana la version « Rose anglaise » de Marilyn Monroe. Comme l'avaient prédit Birnbaum et Hoggart, la monarchie britannique devient une sorte de Disneyworld grandeur nature, une province de Hollywood²².

À des improvisations plus ou moins hostiles répond la réticence extrême manifestée par la famille royale. Bien que nominalement responsable de l'organisation des funérailles, la famille royale aspire à l'invisibilité. Ses membres ne conduisent pas les funérailles : ils y assistent. Ce sont des spectateurs, au mieux des comparses. Ainsi, la reine Elizabeth est-elle filmée non pas dans l'église, mais sur un trottoir depuis lequel, comme tout un chacun, elle voit passer le défilé. Le prince Charles est soigneusement fondu dans la masse. Cheminant parmi d'autres, à la suite du cercueil, il est devenu un « parent par alliance ».

Cette performance minimaliste est puissamment épaulée par celle des cameramen de la BBC. Selon une stratégie qu'ils ont mise au point depuis plus d'un demi-siècle, ceux-ci évitent tout gros plan intempestif. Ils vont jusqu'à cesser toute image sur les membres de la famille royale aussitôt que celle-ci a passé le seuil de l'église. En lieu et place des visages attendus, des plans de coupe transmettent une émotion recueillie sur des visages inconnus ; des compositions géométriques détaillent l'architecture de la cathédrale. Avec une virtuosité d'autant plus remarquable qu'elle reste invisible, la BBC réussit à vider l'événement monarchique de toute présence royale, à pousser les funérailles dans la rue.

Une telle transformation permet à l'événement d'avoir lieu, mais au prix d'une substantielle altération du scénario et du rôle que joue le public. Les funérailles nationales de la princesse Diana relèvent en effet d'un genre cérémoniel précis (« couronnement », selon la grammaire cérémonielle que j'ai proposée). Ce genre veut que l'hommage personnel que l'on rend à l'individu célèbre soit l'occasion d'une réaffirmation par le public de sa fidélité aux normes ou à l'institution que cet individu permet d'incarner. Mais l'hommage ici rendu à Diana ne contient nulle référence à des normes (ouvertement transgressées) et ne s'accompagne d'aucune affirmation de loyauté du public à l'égard d'une institution que la princesse ne représente plus. En fait, l'hommage rendu à Diana s'arrête à celle-ci. C'est un défi lancé à la monarchie qui l'a désavouée. Pour la périphérie, Diana représente un miroir, plutôt qu'un lien avec le centre. Dans une atmosphère de revendication populiste, Diana est célébrée pour elle-même. Elle n'est princesse que des cœurs : elle est « queen of hearts » ou, pour reprendre la formule de Paolo Mancini, « principessa nel pæse dei mass media ». La monarchie s'est transformée en supplément décoratif, en magasin d'accessoires, en réservoir d'emblèmes, de chevaux et de figurants bien vêtus.

RITUEL TRANSFORMATIF : LE PUBLIC TÉMOIN

Cette redistribution des rôles est sans doute le principal effet de l'événement. Indissociable de l'événement cérémoniel lui-même, immanent à son déroulement, un tel effet n'est pas comptabilisable au nombre de ses conséquences ultérieures. Il se présente plutôt comme un acte de transformation symbolique performé sous nos yeux. Portant sur le « comment » du rituel annoncé, cet acte de transformation constitue en fait le rituel véritable. Les noces de Charles et de Diana ne consistaient pas simplement à transférer celle-ci dans la catégorie des femmes mariées²³. Elles permettaient de la jeter dans les bras du public britannique, de la transformer en objet ou en support de culte. De même, le rituel des funérailles ne consiste-t-il pas vraiment à séparer Diana du monde des vivants, mais à reformuler sa place vis-à-vis de la monarchie, ainsi que le statut de cette dernière vis-à-vis du public. Cette reformulation est *imaginée* – mise en images – donnée à voir, visible. Il lui reste à devenir *imaginable*, c'est-à-dire pensable, déchiffirable, lisible, au cours d'un processus qui consiste, pour l'opinion publique, à tirer les conséquences de ce qui a été vu. Ce processus en est un au long cours et il est difficile d'anticiper la façon dont il se déroulera. Par contre, il est possible de reconstituer l'expérience qui vient d'être offerte au public.

Le public est ici le témoin d'un rituel transformatif. Par sa présence, il sanctionne la validité du rituel. Le public fait « acte de présence ». Cet acte de présence ne concerne pas seulement la foule présente dans la cathédrale et à ses abords. Il concerne aussi les téléspectateurs anglais et, de proche en proche, tous les autres téléspectateurs. Être un public constitue une performance. Dans les rues, comme devant la télévision, une telle performance est expressive et elle présuppose l'existence de spectateurs²⁴. Contrairement aux *audiences* qui n'ont pas de dimension réflexive, les *publics* n'existent que dans des actes orientés vers d'autres publics.

Actes de parole, actes de présence, actes de regard : nous sommes ici dans le domaine du performatif. Certes, ce performatif est à court terme, éphémère, réversible. Institutionnellement, rien n'est changé. Pourtant, la grande question posée par les événements ce type est précisément de savoir pourquoi des transformations qui ne sont « que » symboliques et qui sont, de plus, éphémères, produisent un impact spécifique ; comment le public-spectateur se transforme en public-témoin ; comment l'imaginé fraie la voie à l'imaginable et aux transformations de l'opinion publique.

SCÉNARISER LE DEUIL : LE PUBLIC AUTEUR

Diana vivante est une image. Son demi sourire fait miroiter une aura que des femmes dans le monde entier tentent de s'approprier. Sa coupe de cheveux et son maquillage sont affichés dans les salons de coiffure du Tiers-Monde, ouvertement proposés aux comportements mimétiques²⁵. Sa démarche, son apparence et son allure sont suffisamment connues pour permettre la forme la plus extrême de l'appropriation : la transe de possession²⁶. Diana vivante est un programme vestimentaire, un agenda cosmétique.

SCÉNARISER LE DEUIL : LE PUBLIC SOLLICITÉ

Diana morte propose un nouveau programme, soit celui que la télévision cérémonielle suggère en de pareilles circonstances (funérailles de John Kennedy, d'Indira Gandhi, d'Enrico Berlinguer, de Martin Luther King). Il s'agit tout d'abord d'assurer à l'événement une sorte de monopole émotionnel. Il est hors de question, pour les architectes d'un événement expressif, de laisser d'autres événements interférer avec son rayonnement, qu'il s'agisse de nouvelles ou d'autres manifestations à portée cérémonielle. Au mieux, une telle interférence serait rejetée par le public. Au pire, elle serait désastreuse pour l'événement dont elle révélerait les règles de construction, l'artificialité, la « fictionnalité ». Dans le cas présent, les funérailles de Diana s'assurent une sorte d'exclusivité du deuil, repoussant au second plan les funérailles de Mère Teresa, absorbant en chemin plusieurs des caractéristiques attachées à la sainteté.

Il s'agit ensuite, par des gros plans sur la foule massée hors de la cathédrale, de multiplier les exemples de comportements prescrits. Ces comportements illustrent un éthos « subjonctif ». Comme lors du couronnement d'Elizabeth²⁷ ou lors des funérailles de Martin Luther King²⁸, on nous annonce que les querelles sont oubliées, les hostilités suspendues. Et comme lors du Mondial, l'événement symbolique joue un rôle intégrateur, notamment vis-à-vis des minorités. De nombreux immigrants se pressent aux abords du pont de l'Alma, mais aussi au milieu des foules londoniennes. À ces immigrants, l'ampleur de l'événement offre l'occasion de partager une expérience collective, de devenir membres à part entière d'une communauté affective, d'avoir accès, non pas à une citoyenneté formelle, mais à une mémoire commune. Leur performance prend un tour expérimental : vont-ils réussir à se fondre dans le public ?

IMPROVISER LE DEUIL : LE PUBLIC INVENTIF

Mais les funérailles de Diana proposent un second programme, improvisé par le public. Les spectateurs se regroupent dans les appartements, les halls d'hôtel, les cafés. Les rues se vident. L'événement public déclenche une multitude dispersée de célébrations domestiques. Il est transcrit sur le registre des célébrations privées. Cette transcription réinvente des pratiques remontant à l'antiquité. En effet, parmi les formes inventées pour permettre une participation cérémonielle à ceux qui sont éloignés du lieu central où se déroule un événement, deux ont été privilégiées par diverses traditions religieuses : la translation, qui permet le déplacement du sacré en direction des fidèles (par l'éparpillement systématique de reliques dont la « présence » sera ainsi partagée) ; le pèlerinage, qui permet, à l'opposé, le déplacement des fidèles en direction du sacré²⁹.

La télévision cérémonielle propose une version électronique de la translation. Elle permet un transfert doté non seulement de simultanéité, mais d'ubiquité. Il ne s'agit plus d'approvisionner en « sacré » une multiplicité de « centres » mineurs, secondaires ou régionaux, mais d'atteindre la quasi-totalité des célébrants possibles là où ils sont. On a alors affaire à une « translation » universelle, à un ruissellement du sacré désormais distribué comme de l'eau courante.

SQUATTER L'ESPACE PUBLIC : LE PUBLIC PÈLERIN

Face à cette translation, on voit apparaître des comportements qui explorent la seconde avenue disponible : celle du pèlerinage. Une fois que la sacralisation d'un lieu est effectuée par la télévision, donnant lieu à une nouvelle forme d'« aura », ce lieu devient un lieu de visite, un objet de culte. La crainte d'une non-prise en charge officielle de l'événement se traduit par une série d'activités rituelles improvisées ; par un bricolage des comportements de deuil. Les Londoniens assistent au cortège, mais apportent leurs propres fleurs. L'espace public est parasité, ou plus exactement squatté : on y offre le spectacle des piétés personnelles.

Un culte populaire est rendu à la princesse, à mi-chemin entre le fan club et l'adoration des saintes reliques. Une religiosité diffuse, proche de la mémoire familiale, conduit les célébrants à camper aux portes de la propriété des Spencer ou aux abords du tunnel parisien où s'est produit l'accident. Près du pont de l'Alma, les offrandes et les messages s'empilent au pied d'une flamme que le hasard a bien placée : fleurs de plastique, photos, poupées, affiches, écharpes aux couleurs des clubs de football, vêtements, cierges. Un personnage mystérieux fleurit chaque nuit le lieu de l'accident. Visible depuis l'entrée du tunnel, le pilier fatidique (le treizième pilier) fait partie du curriculum touristique entre tour Eiffel et Grand palais. Les responsables du nettoyage ne savent plus s'il faut laisser sur place les fleurs et les offrandes ou commettre un sacrilège en déblayant les lieux. Entre deux coups de balai, eux aussi photographient. Graffiti et reliques ne disparaîtront pas sans laisser de traces³⁰.

Les funérailles de Lady Diana franchissent alors une nouvelle étape dans la transformation de l'agir cérémoniel. Dans un premier temps, la mise en place d'une cérémonialité passant par la télévision provoquait la transformation de l'espace domestique, métamorphosant des événements publics en cérémonies privées. Désormais, les célébrations privées semblent quitter le domicile pour retourner à l'espace public. Elles s'y exhibent, s'additionnent à d'autres célébrations privées, proposent une version populiste de la réalité collective.

À LA RECHERCHE DE L'AURA : LE PUBLIC EXILÉ

L'activité du public et, en particulier, les pratiques célébratoires commémoratives qu'on peut voir improviser en hommage à la princesse morte, peuvent se lire en référence à une opposition soulignée par l'anthropologue indien Arjun Appadurai. Celui-ci distingue en effet deux univers qu'il appelle respectivement « ethnos paysage » et « médiapaysage ». L'un constitue le paysage où l'on vit, où l'on meurt, où l'on produit, où l'on se reproduit ; l'autre, le paysage cathodique, que l'on habite quelques instants ou quelques heures par jour³¹. La discontinuité entre les deux paysages, l'incompatibilité entre les deux univers sont souvent perçues comme une dissonance douloureuse, comme un exil. Les membres de certains publics se sentent mis à distance, à jamais coupés du centre.

Ils tentent alors de dépasser cette opposition, d'articuler « ethnoscape » et « mediascape », d'établir un contact avec le centre, d'en éprouver le rayonnement. Tout comme la gestualité intempestive de ces adolescents qui, fascinés par la présence des

caméras, ne réussissent plus à en détacher les yeux et se faufilent avidement dans les cadrages, les commémorations bricolées et les hommages privés rendus à la princesse sont autant de rencontres avec un « sacré » défini en termes d'inaccessibilité. Lady Diana joue ici le rôle d'un seuil, d'un limen, d'une connexion entre les mondes. Elle représente le point où la grande banlieue peut, de plein droit et sans sanction violente, approcher des fastes, des « pompes et des circonstances ». Diana est effectivement une Sainte, puisqu'elle permet l'intercession. À ceux qui lui rendent un culte, elle permet en échange de réaliser le fantasme évoqué par Woody Allen dans *La Rose pourpre du Caire*. À la suite de la princesse, et avant le règne de la télé-réalité, ils peuvent se glisser dans le « médiapaysage ». Derrière l'écran, il y a l'aura.

POURQUOI DIANA ?

La question du « pourquoi Diana » appelle une réponse multiple. Nombreuses sont en effet les dimensions qui permettent de penser l'impact des événements expressifs, des discours médiatiques, de ce que Schudson³² décrit plus généralement comme des « objets culturels ». Au nombre de ces dimensions, quatre ont été privilégiées par Schudson et elles le sont également ici. Les voici : (1) la force rhétorique dont s'accompagne la performance (le caractère insolite, paradoxal, exceptionnel, ou au contraire quotidien, banal, de sa présentation) ; (2) le fait que cette performance s'accompagne ou non d'une incitation à certaines actions ou à certains comportements. On peut parler ici d'une dimension de sollicitation (par exemple, le fait d'annoncer en détail l'itinéraire suivi par un cortège ressemble fort à une invitation à le suivre) ; (3) la prise en charge de la performance ou de l'événement par une institution disposée à en faire un emblème (programme festif, calendrier religieux, musée). Une telle prise en charge lui assure un impact répété, multiplié. Elle relève de ce que Schudson appelle « rétention institutionnelle » ; enfin, (4) la taille ou l'envergure du public atteint.

Chacune de ces dimensions est présente lors des funérailles de Lady Diana et chacune d'entre elles illustre l'un des aspects de la « télévision cérémonielle » : envergure immense d'un public mondial ; rhétorique solennelle entourant une performance ritualisée ; registre sans cesse élargi des comportements sollicités ; rétention de l'événement (et de ceux qui l'ont précédé) par des institutions capables d'en assurer le rayonnement et la mémoire. Cependant, aucune de ces dimensions ne peut se passer de l'assentiment du public, car sans un tel assentiment, les rituels seraient boudés, les sollicitations ignorées, les audiences mondiales occupées ailleurs.

Pourtant, il ne s'agit pas ici de célébrer un public dont la liberté se jouerait de toute détermination extérieure. Bien au contraire. Le public qui répond à la mort de Diana n'échappe pas aux contraintes. Ces contraintes sont notamment celles que l'appartenance à une sphère publique donnée assigne aux possibilités d'interprétation. Face au présent du direct, il ne faut pas sous-estimer les mises en contexte effectuées par la presse écrite³³, car les publics en quête de mémoire tendent à prendre celles qu'on leur tend. Encore faut-il que quête il y ait et que ces publics soient effectivement à la recherche d'un sens de l'événement. C'est en fait le cas. En dépit du

nombre des institutions qui s'évertuent à parler en son nom et des « rétentions institutionnelles » qui orientent le trajet de ses lectures, en dépit du rôle déjà scénarisé qu'il est invité à jouer, le public des funérailles de Diana se montre capable de peser sur l'existence même de l'événement, d'y improviser des séquences inattendues, de détourner la dramaturgie même de l'événement. Pourquoi le fait-il ?

LA QUESTION DE LA RÉSONANCE : NOUS, EUX, ELLE

Revenons alors à la liste proposée par Michael Schudson, liste qui comporte une cinquième et dernière dimension : la dimension la plus mystérieuse, celle qui fait rêver tous les analystes culturels, celle qui échappe à la plupart de leurs analyses, car elle dépend moins de l'événement lui-même que des publics auxquels il s'adresse. Cette dimension est celle de l'écho, de la résonance, suscités par un événement. Une telle résonance ne se confond pas avec la signification de l'événement. Elle renvoie plutôt à la propension de certains événements à provoquer des significations, à déclencher ces processus cognitifs que Dan Sperber décrit comme « symboliques »³⁴. Elle renvoie donc à la question initialement posée : Pourquoi Diana ?

Tentons de répondre en passant du pourquoi au comment. À partir de l'accident de voiture survenu à un couple en vacances, une première vague de récits est livrée par la presse. Il s'agit d'abord d'un récit policier (intrigue amoureuse, conducteurs ivres, grands hôtels, paparazzi) ou, dans une version plus inquiétante, pastichée par Todd Gitlin :

[...] Écran noir. Bruit violent de collision. Silence. Pulsation forte et sourde dont la cadence irrégulière ressemble aux battements d'un cœur. Paris. Rive droite. Ext. sortie d'un tunnel. Plan subjectif : Diana, morte. Des flashes crépitent. Plan général. Deux faux paparazzi se détachent de la foule, s'éloignent vers le pont de l'Alma, se débarrassent de leurs vestes de cuir et de leurs gants, les jettent dans la Seine. Plan moyen : Ils échangent un regard de satisfaction professionnelle, disparaissent au milieu des badauds...³⁵

Ce récit policier alterne avec un scénario romanesque inspiré du *Titanic* (millionnaire ou non, Dody al Fayed y jouera le rôle de l'amoureux venu des troisièmes classes). Dans un processus de construction de la mémoire, ces premiers récits vont progressivement passer au second plan, laisser la place à d'autres récits beaucoup plus dépouillés. Dody s'efface. La Mercedes part à la casse. Diana reste seule sur une scène débarrassée de toutes les traces de l'accident³⁶.

Sur cette scène presque vide ne subsistent que trois grands rôles : ELLE (l'héroïne persécutée, incomprise, mitraillée de flashes, écrasée sur un pilier de béton) ; EUX (qui l'ont maltraitée, délaissée pour une autre femme, espionnée, photographiée à mort, directement assassinée) ; NOUS (qui sommes inspirés par la compassion, capables de comprendre la victime, dignes de la pleurer, suffisamment lucides pour identifier ses assassins). Ce triangle n'est pas lié à une signification spécifique. On pourrait plutôt le concevoir comme une matrice de significations. Face à un tableau que l'on pourrait appeler « une princesse est tuée », un « NOUS » plein d'innocence s'oppose à un « EUX » résolument coupable. Un clivage permet de distinguer

l'entité spectatrice de l'entité meurtrière³⁷. Ce triangle permet aussi de manifester une volonté d'appropriation de la princesse, appropriation dont le comte Spencer se fait le porte-parole en faisant mine de s'interposer entre la défunte et la famille royale. Ce mouvement d'appropriation semble commun à tous les récits. Que ces récits soient égyptiens et coloniaux, ou britanniques et monarchiques, une même structure d'affect s'y manifeste. La sollicitude y prend la forme d'un défi. La piété à l'égard de la défunte devient rébellion à l'égard de ceux qui auraient dû la protéger vivante et la respecter morte. Le public qui croyait au crime et celui qui n'y croyait pas veulent néanmoins jouer le même rôle. Diana est veillée par la foule. La culture de masse s'est faite Antigone.

La résonance de l'événement semble d'abord liée au clivage qui s'opère entre « ELLE » et « EUX », entre une personnalité que quinze ans d'images ont offerte aux identifications et un entourage que l'on veut désormais repousser hors-champ. Néanmoins, le problème que pose ce clivage n'est pas seulement celui des identifications – fugitives ou durables – suscitées par la princesse. Il est aussi celui de la démarcation qu'une mort aussi universellement offerte à la déploration permet de manifester entre différents groupes ; celui d'une démarcation entre « EUX » et « NOUS ».

Emblème d'un « médiapaysage » globalisé, la mort de Diana provoque un ébranlement et une réaffirmation des identités. La résonance de ses funérailles tient alors au travail de redéfinition, de remise à jour et de reconstruction qu'elle suscite au sein de ces communautés que sont les publics éparpillés à la surface de la terre. À de telles communautés, les funérailles de Diana permettent d'affirmer l'hétérogénéité des regards portés sur le même événement. Elles leur permettent de s'imaginer face à lui, de se construire en se différenciant et de contempler, grâce à la princesse, leur propre portrait³⁸.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Kurt Lang et Gladys Engel Lang, « Mac Arthur in Chicago », *Politics and Television*, Chicago, Quadrangle Books, [1951], 1968.
2. Walter Benjamin, « L'œuvre d'Art à l'âge de la reproduction Mécanique », dans *Essais II, 1935-1940*, Paris, Denoël, [1936], 1983.
3. Daniel Dayan, « The Tutor Code of Classical Cinema », *Film Quarterly*, University of California Press, Berkeley, automne 1974.
4. Ettema *et al.*, 1991.
5. Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of The Public Sphere*. Cambridge, MIT Press, 1991.
6. D. J. Boorstin, *The Image. A Guide to Pseudo Events in America*, New York, Harper & Row, 1964.
7. Daniel Dayan et Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Cambridge, Harvard University Press, [1992, 1994], 1996. Traduction française, *La Télévision Cérémonielle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
8. Victor Turner, *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human society*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.

9. Milton Singer, *Man's Glassy Essence. Explorations in Symbolic Anthropology*, Blomington, Indiana University Press, 1984.
10. D. Dayan et E. Katz, 1992 et 1996, *op. cit.*
11. Marc Augé, « La sainte du Village Mondial », dans *Diana Crash*, textes réunis par F. Gaillard, Paris, Descartes & Cie, 1998.
12. Lucien Sfez, *La Politique Symbolique*, Paris, PUF, Quadrige, 1993.
13. Gunnar Saebo, *Media, Ritual and the Cultivation of Collective Representations*. Thèse de doctorat, Université d'Oslo, IMK Papers, 2003 ; Andrew Roth, « Men Wearing Masks. Issues of Description in the Analysis of Ritual », *Sociological Theory*, vol. 13, n° 3, 1995.
14. D. Dayan et E. Katz, 1996, *op. cit.*
15. Blumler, Brown, Newbank & Nossiter, « Attitudes Towards Monarchy. Their Structure and Development During a Ceremonial Occasion », *Political Studies*, vol. XIX, n° 2, 1971.
16. D. Dayan et E. Katz, « Rituels publics à Usage privé. Métamorphose télévisée d'un mariage Royal », dans *Le Spectacle du Pouvoir, Les Annales, Économie, Société, Civilisation*, Paris, 1982.
17. I. Hamilton, « A Pharaoh Tale », *The Observer*, Londres, 25 janvier 1998.
18. D. J. Boorstin, *op. cit.*
19. V. Turner, *op. cit.*
20. S. Lukes, « Political Ritual and Social Integration », *Sociology*, n° 9, 1975.
21. Walter Bagehot, *The English Constitution*. London, Oxford University Press, 1927.
22. *Différentes Mémoires*. La mémoire institutionnelle dispose du puissant appareil commémoratif que proposent les traditions religieuses et les religions civiles. Mère Teresa y a droit. Pas Diana. Elle ne fait plus partie de la famille royale. Elle a cependant accès à un autre type de mémoire, une mémoire gérée par des panthéons privés ou commerciaux. Offrant le type d'immortalité disponible à Marilyn Monroe ou à Elvis Presley, ces panthéons sont prêts à reprendre et à fictionnaliser sa biographie, à la filmer sans concessions (Oliver Stone), en couleurs bonbon (Richard Attenborough), sous forme de dessin animé (Diana et les sept paparazzi). Cette immortalité s'est déjà mise en marche. Elle est prête à se recycler à l'infini.
23. D. Dayan et E. Katz, 1982, *op. cit.*
24. *Public*. La réception des grands événements cérémoniels ouvre le domicile, suscite une série d'activités à dimension collective. Elle arrache à la sphère privée le rapport à la télévision et transfère ce rapport dans le domaine public. Elle transforme donc ses spectateurs en publics. Pensée en termes de performance et de visibilité, la différence entre « audiences » et « publics » est explorée dans plusieurs textes récents et en particulier : Daniel Dayan, « Le Presque Public de la télévision », *Réseaux*, n° 100, numéro special « Communiquer à l'ère des réseaux », 2000 ; Sabine Chalvon-Demersay, « La mesure du public : Approche généalogique de L'Audience télévisuelle », *Quaderni*, n° 35, printemps 1998 ; Eric Rothenbuhler, *Ritual Communication*, Los Angeles, Sage, 1998. La question de la construction de « modèles » de public est étudiée par Dominique Mehl (« La Parole Profane », dans F. Jost et J. Bourdon, *Penser la Télévision*. Paris, Nathan/INA, 1998) en référence à ses travaux sur la *Télévision de l'intimité*. Les diverses modalités d'un « faire » du public sont systématiquement analysées par Dominique Pasquier (« Lectures des Personnages de Séries », dans J. Bourdon et F. Jost, *Penser la Télévision*, Paris, Nathan/INA, 1998.) en référence au public de la télévision adolescente. Enfin, le rôle de certains événements dans le processus de différenciation des publics a été étudié par Elizabeth

Claverie à propos du déroulement de grandes affaires judiciaires, en particulier « L'affaire du chevalier de la Barre », dans *Ethnologie Française*, vol. XXII, n° 3, 1993.

25. S. Ossman, *Picturing Casablanca*, Berkeley, University of California Press, 1994.

26. M. Augé, *op. cit.*

27. E. Shils et M. Young, « The Meaning of Coronation », *Sociological Review*, vol. 1, n° 1, 1953.

28. D. Dayan et E. Katz, 1996, *op. cit.*

29. D. Dayan, E. Katz et P. Kerns, « Armchair Pilgrimages » dans *Gurevitch & Levy* (dir.), *Mass Communication Yearbook*, London, Sage, 1985.

30. M. Urban, Entretien avec Daniel Dayan, *Radio France Internationale*, juin 1998.

31. Arjun Appadurai, *Modernity at Large*, London & Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

32. M. Schudson, « How Culture Works. Perspectives from Media Studies on the Efficacy of Symbols », *Theory and Society*, n° 18, 1989.

33. Voir note 24.

34. D. Sperber, *Rethinking Symbolism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

35. *National Observer*, Sept 15, 1997.

36. *Mémoire collective et dépersonnalisation*. La princesse est ainsi privilégiée par la mémoire populaire, qui lui réserve cependant un traitement syncrétique. Comme l'a montré Y. H. Yerushalmi, la mémoire collective dépersonnalise les événements et les individus qu'elle honore (*Zakhor*, Seattle, University of Washington Press, 1982). Le culte que lui rend Elton John est un culte qu'elle partage avec Marilyn Monroe. La flamme près de laquelle les touristes du pont de l'Alma viennent se recueillir ne la concerne que par l'effet d'un malentendu. Peut-être que dans quelques centaines d'années, Diana et Teresa auront-elles cessé de voir leurs qualités émigrer de l'une à l'autre pour être confondues dans un culte commun. Elles atteindront alors l'immortalité de l'archétype.

37. *Clivage et Culpabilité*. Ce clivage suggère une proximité entre la structure évoquée ici et celle du fantasme freudien. Notons cependant que si fantasme il devait y avoir, ce fantasme serait ici collectif ; que deux de ses protagonistes sont au pluriel ; que l'entité spectatrice est un « Nous ». Notons aussi que, comme tous les clivages, celui-ci a valeur d'occultation. « ... Les condamnations se pressent sur nos lèvres et elles sont amplement méritées... », écrit Todd Gitlin. « ... Maudits soient les paparazzi, les zooms, les motos jaillies de l'enfer, les assassinats sereinement perpétrés au nom du droit à l'image... Mais, parmi les « innocents » pétrifiés d'horreur, ne retrouve-t-on pas ces organisations médiatiques qui ont payé les factures des motocyclistes... ? Les célébrités sacrifiées n'avaient-elles pas commencé par se prêter au jeu ? Les abattoirs nous font vomir. Sommes-nous végétariens ? ».

38. Remerciements. Ce texte s'est développé au cours de conversations et de discussions pour lesquelles je remercie James Carey, Alex Inkeles, Dan Ben Amos, Carolyn Marvin, Robin Wagner Pacifici, Susan Ossman, Isabelle Veyrat Masson, Suzanne de Cheveigné, Jacques Sémelin, Franco Moretti, Alvaro de Soto, Moises Lemlij, Max Hernandez, Lucien Sfez, Mario Mesquita et Gunnar Sbo. Elihu Katz a passé de longues heures à en discuter avec moi, à l'Annenberg School, Université de Pennsylvanie. Je remercie aussi *Politique symbolique et communication* (Quaderni, 1998) et *Telesíao & público* (Coimbra, Minerva, 2003) qui ont publié et traduit un premier essai dont je me suis inspiré pour ce texte.