

# La traversée des médias par l'écriture contemporaine : Beckett, Pinget

Jean Verrier

Volume 22, Number 3, Winter 1986

La littérature et les médias

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036899ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036899ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Verrier, J. (1986). La traversée des médias par l'écriture contemporaine : Beckett, Pinget. *Études françaises*, 22(3), 35–43. <https://doi.org/10.7202/036899ar>

# La traversée des médias par l'écriture contemporaine : Beckett, Pinget

JEAN VERRIER

Au Moyen Âge, la voix est le seul «mass medium» rappelle Paul Zumthor dans un article récent : «Tout texte poétique ou fictionnel, des IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles jusqu'au XIV<sup>e</sup> au moins, a transité par la voix, et ce transit ne fut pas aléatoire. Même composé par écrit [...] le texte comporta [...] une intervention déterminante [...] : l'intention de *se dire* [...]»<sup>1</sup>.» Aujourd'hui la voix, relayée par la machine, reste un moyen de communication de masse. Elle anime la littérature au magnétophone, le théâtre radiophonique. Mais la machine permet l'absence du corps et le différé, et crée ainsi des «genres» nouveaux. Et l'écriture, que devient-elle ? L'écriture contemporaine n'est plus seulement traversée par «l'intention de *se dire*» (ou par celle de se montrer dans des corps et un espace comme au théâtre), elle est aussi travaillée par l'intention de se montrer dans des images animées et différées qu'accompagnent des voix enregistrées, avec toutes les combinaisons possibles. Si bien que l'écriture contemporaine traverse les médias autant qu'elle est traversée par eux.

Dans les limites de cet article je donnerai deux exemples empruntés à l'œuvre de Beckett et à celle de Pinget. On pourrait en étudier beaucoup d'autres car des écrivains, de plus en plus nombreux, écrivent aussi bien pour le livre que pour le théâtre, le cinéma, la télévision.

Samuel Beckett, Marguerite Duras, Robert Pinget, Nathalie Sarraute ont tous publié ce que par habitude ou par paresse beaucoup de lecteurs ont voulu recevoir comme des «romans», bien que l'écrivain

1. *Poétique*, n° 66, avril 1986.

se soit souvent gardé de signer un tel contrat de lecture sur la couverture de son livre. Alain Robbe-Grillet, lui, annonce des «cinéromans<sup>2</sup>».

Tous, sauf Robbe-Grillet, ont plus ou moins écrit pour le théâtre. Beckett plutôt plus, Pinget plutôt moins, Sarraute plutôt tardivement. Ils se distinguent davantage l'un de l'autre par l'engagement de leur écriture à travers les *nouveaux* médias. Avant de s'engager dans le théâtre, Sarraute a répondu aux commandes de Radio Stuttgart<sup>3</sup>. Pinget, lui aussi, a très vite écrit pour la radio. Tous deux affichent une prédilection pour l'oral : entendre, dire<sup>4</sup>. Aucun des deux, à ma connaissance, n'a écrit pour le cinéma. C'est Duras, avec Robbe-Grillet, qui s'est le plus résolument engagée dans cette voie<sup>5</sup>. Beckett a écrit le scénario de *Film* et l'a fait réaliser : il a aussi écrit et réalisé plusieurs «pièces pour la télévision». Aucun n'a renoncé, pas même Beckett, à l'écriture «livresque». On ne peut donc pas vraiment isoler, dans leur œuvre, des étapes. Il faut plutôt suivre un va-et-vient continu de l'écriture de textes à leur représentation, ou à leur diffusion, et *retour*. Ce retour est important : en quoi la traversée des médias a-t-elle transformé leur écriture ?

On pourrait rassembler grossièrement ces quelques rappels dans le tableau ci-dessous :

Beckett	livre	théâtre	pièces radio-phoniques	1 film	pièces pour la télévision
Duras	livre	théâtre		cinéma	
Pinget	livre	théâtre	pièces radio-phoniques		
Robbe-Grillet	livre			cinéma	
Sarraute	livre	théâtre	pièces radio-phoniques		

2. *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *l'Immortelle* (1963), *Glissements progressifs du plaisir* (1974).

3. Voir Nathalie Sarraute, «Le gant retourné» (1973), recueilli dans les *Cahiers Renaud-Barrault* et par la revue *Digraphe*, n° 32, mars 1984.

4. Pour Nathalie Sarraute, voir les propos recueillis sur France-Culture en décembre 1981 par Jean Verrier : «Entendre écrire la parole : Nathalie Sarraute», *Hors cadre*, n° 3, 1985. Pour Robert Pinget, voir «Voix. Entretien avec Robert Pinget», *Esprit*, n° 2, février 1983.

5. Voir la bibliofilmographie établie par Marie-Claire Ropars jusqu'en 1977, dans *l'Avant-scène*, n° 255, avril 1979 ; et l'édition vidéographique critique d'œuvres cinématographiques de Marguerite Duras (5 cassettes), en 1984, par le ministère des Relations extérieures (Bureau d'animation culturelle, 23 rue La Pérouse, Paris 17<sup>e</sup>).

Genres ou moyens d'expression? La poésie n'apparaît pas dans ce tableau. Beckett a écrit et publié des *Poèmes*, Pinget en a écrit. La poésie est-elle un genre? Peut-être est-elle présente dans toute «écriture». *Tropismes* de Nathalie Sarraute (1939) ressemble à un recueil de poèmes en prose. «Mon tempérament incline à rendre synonymes littérature et poésie», dit Pinget. À propos de la poésie contemporaine, Jean-Marie Gleize, dans un article récent du *Français aujourd'hui*, souligne que la multiplication des lectures publiques a des effets rétroactifs sur l'écriture elle-même. Il étudie le «choc en retour de l'oral dans l'écrit [...] de la scansion physique sur les formes du poème<sup>6</sup>», et il rappelle la passion du poète Jacques Réda pour le jazz, comme celle de Denis Roche pour la photographie.

### L'ITINÉRAIRE DE SAMUEL BECKETT

Après des textes de critique littéraire et des poèmes, Beckett se fait connaître par ses grands romans : *Watt* (1940-1945), *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1952). Cette même année il publie pour le théâtre *En attendant Godot*, dont la première mondiale a lieu en 1953 dans une mise en scène de Roger Blin, en même temps qu'il fait paraître son «roman» *l'Innommable*.

À partir de cette date on a l'impression qu'il passe du roman au théâtre, puis à la radio (*Tous ceux qui tombent*, 1956; 1<sup>re</sup> diffusion 1959), sans abandonner le théâtre (*Fin de partie*, 1957; *Oh les beaux jours*, 1961; *Comédie*, 1963), comme s'il était à la recherche d'un moyen d'expression plus approprié. En 1964 il finit le scénario de *Film*, tourné pendant l'été et présenté en 1965 à Venise. Mais cette activité cinématographique n'aura pas de suite en tant que telle. C'est plutôt la télévision qui l'occupe à partir de 1965 et jusqu'à aujourd'hui : en avril 1986 il adapte pour la télévision sa pièce de théâtre *Was Wo (Qui où)*, écrite en 1983.

Certes, il n'abandonne jamais complètement les autres «médias» et continue à écrire des «Texte(s)», des «Fragment(s) de prose» ou des «Dramaticule(s)» (il n'invente aucune terminologie semblable pour la télévision ou la vidéo). Contrairement à Marguerite Duras, il semble se détourner progressivement du langage verbal, de «l'écriture» au sens le plus immédiat, pour passer à l'image, une image musicalement structurée. Passage qui serait sans véritable retour, sans enrichissement de l'écriture du livre par la traversée des médias audiovisuels.

Les analyses de Ludovic Janvier, dans le remarquable numéro de la *Revue d'esthétique* présenté par Pierre Chabert et consacré au travail de Samuel Beckett<sup>7</sup>, insistent au contraire sur l'importance des passages, des va-et-vient d'un moyen d'expression à l'autre, et corrigent cette

6. «Lisez-vous les textes contemporains?», n° 75, septembre 1986.

7. «Samuel Beckett», numéro spécial hors-série, 1986.

première impression. Pour Ludovic Janvier, il y a bien va-et-vient de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale. Beckett se reposerait de «l'impitoyable roman» par le théâtre qui permet de représenter «des marcheurs qui ne sont pas soi», de prendre une distance. Mais quand Beckett retournerait au roman, «comme si un genre reposait de l'autre». Janvier a cette formule tout à fait intéressante pour notre propos : «les raisons d'une forme ne sont jamais internes à la forme, le secret est autre part : le secret du théâtre est dans le roman, on ne trouvera pas ailleurs le secret d'une forme qui à la fois en tient lieu et y renvoie.»

Cela dit, ou écrit, il reste que les corps s'absentent de plus en plus dans les dernières pièces de Beckett, et que les voix ne sortent plus des bouches closes, même si on les entend. Comme chez Duras, on ne trouve plus que voix sans corps et corps sans voix. La voix ne part plus d'un corps comme elle le fait habituellement au théâtre : comme dans le roman, «elle cherche un corps qu'elle ne trouvera jamais» (Janvier). Cette évolution du théâtre beckettien permet ainsi de mieux lire son œuvre romanesque, même si l'écrivain paraît s'en détourner.

## DIS JOE

D'abord écrite en anglais (*Eh Joe*) en 1965, traduite par Beckett en français la même année, *Dis Joe* est une «pièce pour la télévision» qui a été diffusée en 1966 (BBC 2) dans une mise en scène de l'auteur. Les pièces de théâtre *Oh les beaux jours* (1961) et *Comédie* (1963), le film *Film* (1963-1964), qui ont précédé *Dis Joe*, sont à des degrés divers des pièces du *percipi*, comme le dit Jean-Jacques Mayoux reprenant l'épigraphie de *Film* : «*Esse est percipi*<sup>8</sup>». Comme si la quête philosophique cherchait son meilleur moyen d'expression.

Que voit, qu'entend le spectateur pendant les trente-trois minutes que dure la réalisation de 1966? Un homme est seul, vu de dos; il se lève de son lit, se déplace dans une chambre, s'assied de nouveau, puis on le voit de face, son visage apparaît progressivement en gros plan. Il ne parle pas : corps sans voix. Voix sans corps : c'est une voix de femme qu'on entend. Cette voix semble commander les mouvements de la caméra vers l'homme. Quand la voix s'élève, le mouvement de la caméra s'arrête. Cette voix s'adresse à l'homme : «Joe». Elle est trop basse, trop lointaine pour qu'on puisse imaginer qu'elle soit celle d'un corps présent dans la chambre : «... ta tête... C'est là où tu m'entends non?» Elle évoque, par bribes, des amours mortes. Peut-être est-elle elle-même morte?

Cet homme a donc des voix, comme on dit. Voix de sa conscience? Voix du remords? S'agit-il d'un monologue intérieur?

8. Introduction à l'édition bilingue Aubier-Flammarion de *Paroles et Musique, Comédie, Dis Joe*, 1972.

Dans l'épilogue de son ouvrage, *la Transparence intérieure* (Seuil, 1981 ; édition anglaise *Transparent Minds*, 1978), Dorrit Cohn écrit : «C'est sans doute Beckett qui s'approche le plus du monodrame au théâtre», le «monodrame» étant pour elle la forme théâtrale du monologue intérieur. Et elle ajoute : «un pur monodrame écrit pour la scène ne différerait pas, sinon dans l'intention de l'auteur, d'un monologue intérieur écrit pour être lu».

Que lit donc le lecteur de *Dis Joe*? Un monologue de 6 à 7 pages entrecoupé de didascalies. Contrairement à ce que suppose Cohn, ce texte diffère bien du monologue entendu (est-il vu?), au moins par le fait que rien à la lecture ne distingue ce qui est annoncé comme une «voix de femme» de ce que serait une voix d'homme. Seuls deux accords au féminin, l'un muet : «moi je m'en suis sortie», l'autre sonorisable : «quand je m'y suis mise», sont les traces écrites d'une voix féminine. Rien non plus ici ne permet de reconnaître la voix de Joe quand la voix féminine le (ou la) cite :

Demain bonheur, tu m'as dit... Dis-le encore, Joe, personne ne t'écoute... Allons, Joe, avec l'accent, dis-le encore et écoute-toi...  
Demain bonheur... Vrai pour une fois... Tout compte fait...

En note de bas de page de l'épilogue cité plus haut, Cohn précise : «Le cinéma se prête mieux [que le théâtre] à la convention du monologue intérieur, qui peut être dit par la voix de l'acteur sans pour autant se lire sur les lèvres — voix «off» donnant l'illusion qu'il se parle en lui-même, intérieurement.» La pièce *Dis Joe* ne confirme pas cette analyse. Nous n'avons pas vraiment une meilleure illusion du monologue intérieur. Qui parle? Avec *Dis Joe* la question reste entière, même si le moyen d'expression, la télévision, permet de la creuser davantage. Qui écoute? Joe? Nous? Et qui parle en nous? La voix est toujours à la recherche d'un corps. Voix féminine à la recherche d'un corps masculin? Certes, l'appareil de l'énonciation (pour reprendre la formule de Benveniste) est mieux exposé, déployé. Mais c'est le même qu'explore Robert Pinget dans *Autour de Mortin*, dialogues radiophoniques, ou dans *Cette voix*, roman. Mais avant de passer à Pinget je voudrais faire une seconde remarque à propos de *Dis Joe*.

Le lecteur de *Dis Joe* ne lit pas seulement le monologue de la «voix de femme». Celui-ci est précédé par deux pages de didascalies se rapportant successivement aux déplacements de Joe, à ceux de la caméra, à la voix de femme, au visage de Joe. C'est une partition pour acteur, voix et caméra. Ces indications sont extrêmement précises. Pour la caméra :

Une série de mouvements très lents en avant, 9 en tout, d'une dizaine de centimètres [...]. Un temps de 3 secondes environ entre l'arrêt de la voix et le début du mouvement d'approche, celui-ci se poursuivant pendant 4 secondes environ [...].

Pour la voix :

Un temps entre les phrases d'une seconde au moins, entre les paragraphes de 7 secondes, soit 3 avant que la caméra amorce son avance et 4 jusqu'à ce que celle-ci soit arrêtée [...].

Beckett est son propre metteur en scène (et il est très déçu, en général par les mises en scène pour la télévision qu'il n'a pas au moins supervisées). Il est d'une extrême précision et d'une extrême exigence dans sa direction et tient à ce que ses indications écrites soient respectées au centimètre et à la seconde près. «La précision, c'est cela que j'ai appris de Beckett», conclut Jim Lewis qui a filmé *Dis Joe* sous la direction de l'auteur<sup>9</sup>.

On pourrait trouver excessive, voire obsessionnelle, cette emprise exigeante de l'écrivain sur la mise en voix, en corps, en scène, en images, sur la «réalisation» de son texte écrit. Aujourd'hui les metteurs en scène ont acquis une grande liberté, un grand pouvoir, quand ils offrent des lectures d'un texte dont l'auteur n'est plus là pour les contredire. C'est en vain qu'on essaie de monter les pièces de Molière comme celui-ci l'aurait fait.

Quand l'auteur est encore vivant, il dialogue avec le metteur en scène. Que serait devenu le théâtre de Claudel sans Barrault? La mise en scène du *Soulier de satin* a conduit le poète à modifier son texte quand comédiens ou metteurs en scène trouvaient qu'il ne «passait pas».

À la différence du théâtre où chaque mise en scène est unique, et éphémère, la télévision fixe la réalisation du texte écrit, sinon pour l'éternité, du moins pour longtemps. On compte, à ma connaissance, cinq mises en scène pour la télévision de *Eh Joe/Dis Joe*, dont deux seulement par Beckett lui-même. Je n'ai pas pu comparer la première (pour BBC 2, de 33 minutes 35 secondes, avec Alan Gibson et Jim Lewis, 1966), avec la seconde (de 20 minutes 58 secondes, toujours avec Jim Lewis à la caméra, pour la Süddeutsche Rundfunk de Stuttgart, 1979). On peut penser que ces deux réalisations ont un rapport tout à fait privilégié à l'écriture beckettienne. En effet, si l'élément verbal tend à disparaître des dernières pièces que Beckett a écrites pour la télévision, ne faut-il pas voir dans le prolongement de l'attention vigilante et pointilleuse de l'écrivain jusqu'à l'étape de la réalisation filmique, un prolongement de l'écriture sans solution de continuité?

#### AUTOUR DE MORTIN

Robert Pinget a traduit, de l'anglais au français, deux pièces radiophoniques de Beckett : *Tous ceux qui tombent* (1956) et *Cendres* (1959), et il est certain que les œuvres de ces deux écrivains ont bien des points

9. Jim Lewis, «Beckett et la caméra», *Revue d'esthétique*, voir note 9.

communs. Tous deux sont attirés par une écriture musicale, mais Beckett cherche plus à voir et à faire voir des images. Pinget est davantage attiré par l'oralité :

J'écris pour l'oreille, j'entends ce que j'écris : je ne vois pas. C'est très curieux puisque je suis aussi peintre... J'entends ce que disent «les personnages» [...]. Mes textes sont écrits pour être entendus. Je ne fais que transcrire ce que j'entends... C'est l'oralité qui m'intéresse, qui m'a toujours intéressé...<sup>10</sup>.

Et il s'avoue «un peu bouleversé» quand on met en scène une de ses pièces radiophoniques : *la Manivelle*. Je voudrais montrer que dans *Autour de Mortin* le passage du livre à la radio, et de la radio au livre, conduit à une exploration de l'appareil de l'énonciation semblable à celle que je viens d'évoquer chez Beckett.

Ce texte, écrit en 1965 et sous-titré «dialogues», a été radiodiffusé le 8 mai 1966 sur les ondes de France-Culture. Trois parties : «Chuchotements» (18 pages, Éditions de Minuit), «Interviews» (132 pages), «Brouillons» (11 pages). «Chuchotements» se présente comme un dialogue entre deux personnages qui en observent un troisième, lequel reste muet jusqu'à la fin marquée par son suicide. Huit autres personnages sont successivement interrogés dans la seconde partie. L'inquisiteur reste anonyme («vous n'êtes pas une personne, comme qui dirait une machine à questions», lui dit l'un des interrogés). M. Lattirail, instituteur, le huitième et dernier, lui présente les «brouillons» de la troisième partie qui sont des notes prises par Johann, le domestique, premier interrogé. Il s'agit de faits qui remontent à une vingtaine d'années et qui concernent la vie et la mort d'un certain Alexandre Mortin (Mortin = un mort ?). L'humour n'est pas absent de l'œuvre de Pinget et il y a quelque chose d'héroï-comique dans cette enquête autour d'un personnage controversé, qui est mort, et qui n'a peut-être jamais existé. On n'en sait que ce qu'en disent ses proches, et comme «preuve» ultime («la preuve vous l'avez entre les mains», dit Lattirail à la fin de la deuxième partie), ce qu'en écrit son domestique, «les notes de Johann... Les différentes versions». Évangile selon Johann.

À l'audition, cette troisième partie, «Brouillons», fait l'effet d'un long monologue car, dès le second paragraphe, les références à l'acte d'écriture («carnet», «première page», «j'ai noté», «écrire») disparaissent. En revanche, ce livre que je tiens entre les mains : *Autour de Mortin* (la «preuve») représente à lui seul une traversée des médias : de l'«acte sans paroles» de la première partie (description dialoguée d'une invisible pantomime) aux transcriptions d'interviews de la seconde qui amplifie le dialogue de questions et de réponses précédemment chuchoté, pour aboutir aux «brouillons», là où l'écrit

10. «Voix», article cité à la note 4.



représenté se confond avec l'écriture d'un livre publié aux Éditions de Minuit.

La pantomime est décrite, les dialogues sont transcrits, les brouillons sont copiés (ne reste que le passage du manuscrit à la typographie et à la mise en page). C'est un aboutissement, comme une révélation. La «preuve» ne se rapporte pas tant à la vérité sur Mortin qu'au fait que Johann, le domestique, contrairement à ce qu'il disait à l'inquisiteur, sait écrire, est un écrivain, et un écrivain qui écrit comme Pinget. Paradoxe de l'écriture d'une parole. Paradoxe que ces brouillons poétiques («J'ai lu quelques lignes de Vauvenargues qu'il m'avait conseillé, c'est un auteur tendre qui m'a fait comprendre certaines choses sans jamais me consoler», «jardin idéal, sans fatigue, plein d'odeurs et de promesses tenues») dont l'auteur serait un domestique qui ne sait pas écrire. Celui qui parle est-il celui qui écrit? Celui qui écrit est-il celui dont est transcrite la parole?

À l'autre bout du livre, au commencement, la première partie est une partition pour pièce radiophonique. Un homme seul est dans une chambre close, comme celle de *Film* ou celle de *Dis Joe*. Mais il ne s'agit ni d'un film, ni d'une pièce pour la télévision, ni à l'origine d'une pièce pour le théâtre, et les adaptations sur la chaîne A2 en 1970 par M. Mitrani, et au théâtre Essai en 1979 par J. Seiler, ont produit des œuvres tout à fait différentes. Car l'auditeur, lui, *ne voit rien*. Les seules didascalies sont d'ordre temporel et auditif: «un temps», «un temps plus long», et dans les cinq dernières lignes: «ton précipité», «timbre retrouvé», «coups redoublés frappés contre la porte». Qu'entend l'auditeur puisque l'homme est muet, comme dans *Film* et dans *Dis Joe*? L'auditeur entend, et le lecteur lit le dialogue de deux hommes qui observent à la porte de la chambre, semble-t-il par le trou de la serrure, ce qui s'y passe («— Il vient vers la porte. Recule-toi.»). De plus, l'un des deux doit être aveugle puisque le dialogue est provoqué par les questions qu'il pose au voyeur et par les réponses de ce dernier, annonce du style inquisitorial de la seconde partie («Interviews») et reprise de celui du gros roman publié trois ans auparavant: *l'Inquisiteur*. L'aveugle joue aussi un rôle important dans les pièces de Beckett pour le théâtre (Hamm dans *Fin de partie*) ou la radio (M. Rooney dans *Tous ceux qui tombent*).

Voici un échantillon des premières répliques de *Autour de Mortin*:

«— Qu'est-ce qu'il fait?

— Je ne vois pas bien, il est à droite. Attends. (*Un temps*) Non, je ne vois pas.

— Mets-toi là.

— Ça n'y changera rien.

— Essaie.

(*Un temps*)

— Non, je ne vois rien.

(*Un temps*)

- Qu'est-ce qu'il y a à droite?
- Il y a le lit et un paravent.»

On peut y lire une projection du couple narrateur-lecteur comme au début de *Jacques le Fataliste*. Le narrateur est un voyeur, le lecteur est aveugle (et sourd) à la scène diégétique, et il (s') interroge au sujet de «Il», le grand absent. Dialogue autour d'un mort. Le lecteur n'a d'yeux que pour lire ce que les autres entendent et voient. L'auditeur n'a d'oreilles que pour entendre les réponses aux questions de son représentant aveugle, qui seules lui apportent l'information narrative.

La collaboration de Pinget avec Beckett ne suffit pas à expliquer la convergence des interrogations suscitées par l'étude des deux œuvres retenues. La mise en ondes, en 1981, de *l'Usage de la parole*, textes de Nathalie Sarraute, la mise en scène de sa pièce radiophonique *Pour un oui ou pour un non*, en 1985, et la lecture différente qu'en font alors les nouveaux spectateurs-lecteurs, tout comme les incessants va-et-vient du livre au film et du film au livre (souvent via le théâtre) dans l'œuvre de Margerite Duras, nous ramèneront rapidement aux mêmes questions qui mettent en jeu le sujet de l'écriture. À travers ces itinéraires individuels se dégagent des caractères communs à l'écriture contemporaine en France, nés des interférences entre le livre et les autres médias.

Est-il possible aujourd'hui d'étudier l'œuvre d'un écrivain contemporain (et l'on dira avec Jan Kott que Shakespeare est notre «contemporain») sans tenir compte des médias qui non seulement côtoient son œuvre mais la traversent, directement ou indirectement? L'écriture contemporaine, dans son alliance avec les médias, agit comme un révélateur qui, loin de nous éloigner de la problématique de l'écriture «d'avant McLuhan», nous y installe plus radicalement.

Les différences entre les moyens d'expression comme les différences entre les genres demeurent. Et il faudrait étendre «l'ère du soupçon» aux emplois métaphoriques de mots comme «voix» ou «parole» quand ils sont utilisés pour désigner l'écriture. C'est peut-être l'une des tâches les plus importantes de notre société de communication, particulièrement pour ceux qu'on appelle les «littéraires», que de maîtriser les changements de sens produits par les changements de médias.