



Représenter l'Europe dans un divertissement télévisuel. Entre marque et programme : la mise en scène des frontières au Concours Eurovision de la Chanson 2023

Johan Boittiaux

Cet article analyse un dispositif télévisuel diffusé et médiatisé mondialement, le Concours de l'Eurovision de la Chanson (CEC), au prisme de son adaptation aux contextes géopolitiques. Il se consacre pour ce faire aux signes spécifiques de l'identité européenne qu'il fabrique dans son format et le contenu du divertissement. Le 11 mai 2023, l'Union européenne de Radio-Télévision (UER)¹ publie un communiqué justifiant son refus de donner la parole au président ukrainien, Volodymyr Zelensky lors de la finale de la compétition programmée deux jours plus tard². Le contexte de l'organisation de l'édition de 2023 est en effet inédit. En 2022, trois mois après l'invasion de l'Ukraine par la Russie, le groupe ukrainien Kalush Orchestra remporte le concours, plébiscité par le vote du public. À la suite de cette victoire, le média ukrainien, Suspilne, est censé prendre en charge l'accueil de l'édition suivante. La guerre conduit pourtant l'UER à déporter le concours à Liverpool, au Royaume-Uni, arrivé deuxième en 2022, ce qui se traduit par une co-direction artistique entre Suspilne et la BBC³. Face au refus de diffuser le message du chef de l'Etat ukrainien, le premier ministre britannique annonce son regret quand les porte-parole de la BBC et de Suspilne reprennent les arguments de l'UER, à savoir que l'Ukraine est représentée sur scène sur les plans culturel, musical et visuel, dans le respect du projet apolitique d'union par la musique⁴.

Cet épisode révèle deux points de contact entre le CEC comme promesse de divertissement et son positionnement en tant qu'entreprise audiovisuelle, deux constituants du « genre » d'un programme télévisé (Jost 2017). Premièrement, le discours institutionnel de l'UER se réfère au cahier des charges du concours et aux « principes stricts établis depuis sa création »⁵, au sommet desquels trône son caractère apolitique. Le message de paix de Volodymyr Zelensky n'est pas en cause, si ce n'est le cu-

Johan Boittiaux, Université Sorbonne Paris Nord, johan.boittiaux@sorbonne-paris-nord.fr

¹ L'UER est l'association professionnelle de diffuseurs audiovisuels publics qui organise le concours depuis 1956. Elle a été fondée en 1950.

² Communiqué de l'Union européenne de radio-télévision, 11/05/2023, [en ligne] <https://www.ebu.ch/fr/news/2023/05/statement-from-the-european-broadcasting-union-on-president-zelensky-and-the-eurovision-song-contest>, consulté le 18/08/2025.

³ Communiqué de l'Union européenne de radio-télévision, 25/07/2022, [en ligne], <https://www.ebu.ch/news/2022/07/ebu-uapbc-and-bbc-agree-to-host-2023-eurovision-song-contest-in-the-united-kingdom>, consulté le 18/08/2022.

⁴ « *Eurovision: Ukraine's Zelensky should address contest, says Rishi Sunak* », BBC, 12/05/2023, [en ligne] <https://www.bbc.com/news/uk-politics-65574033>, consulté le 22/08/2025.

⁵ Communiqué de l'Union européenne de radio-télévision, *op. cit.*

mul du statut de son énonciateur et de la situation géopolitique dont il se fait l'écho. Si l'édition de 2023 montre à deux reprises des têtes couronnées britanniques, c'est sans voix et pour servir le contenu du programme : le roi Charles et Camilla⁶ sont filmés lors de leur visite de la M&S Bank Arena ; la princesse Kate Middleton apparaît au piano sans une salle du château de Windsor⁷. La vidéo du président ukrainien rompt le cadre énonciatif du divertissement, lui-même associé dans le discours aux valeurs brandies par l'UER.

Deuxièmement, l'édition de 2023 se singularise par la rupture du parcours no-made du concours qui voyage de pays en pays gagnants selon la règle établie en 1958. L'édition 2023 est la première à proposer une co-direction entre deux diffuseurs qui se reflète dans les intervalles entre les prestations des candidats. Ainsi, le CEC, né en 1956 sur un projet de concurrence industrielle et idéologique marqué par la Guerre froide puis l'élargissement de ses membres (Wagner 2014 ; Vuletic 2019), n'exprime plus seulement son message de paix par sa simple existence mais aussi dans la réalisation scénique du divertissement. La décision institutionnelle d'organiser le concours au Royaume-Uni au nom de l'Ukraine, pour des raisons de sécurité, prend vie à l'écran, dans le format du divertissement. L'édition 2023 révèle en fin de compte l'ambiguïté du CEC comme programme européen : une compétition entre nations organisée par des médias pour défendre l'union par la musique. Par cette association entre marque et programme⁸, le CEC continue, comme à ses débuts, d'être la vitrine de l'UER, en donnant à voir à l'écran la scène d'une Europe miniature incarnée par des chanteurs, vocalisée par des langues, ancrée spatialement dans des pays hôtes, prise en charge par des entreprises audiovisuelles. En bref, que l'édition 2023 fait-elle à l'Eurovision et à sa manière de représenter cette Europe en miniature ?

Nous posons comme axe exploratoire que l'édition 2023 vise dans sa rhétorique scénique à dépasser la tension entre la compétition et l'union soulevée par son contexte particulier, à travers la mise en scène plurielle de la métaphore de la frontière (frontières géographiques, frontières du divertissement, frontières idéologiques). Le raisonnement se déroulera en quatre temps. Après une présentation du positionnement méthodologique (1) et des traits formels saillants des deux demi-finales et de la finale télévisées du CEC 2023(2), l'analyse du motif de la frontière s'effectuera en deux volets. Le premier concerne sa fonction spectaculaire et ludique dans l'euphémisation de la compétition (3). Le second se concentre sur le motif de la frontière comme support de définition d'une identité propre au concours, à la fois affranchie et nourrie du contexte extérieur (4).

1. Un regard sur les variations des représentations portées par le dispositif scénique

Les travaux universitaires sur le CEC nous rappellent que son déroulement ne peut pas s'affranchir du contexte géopolitique qui l'entoure, du fait de l'incarnation

⁶ Film introductif de la première demi-finale du 9 mai 2023.

⁷ Film introductif de la grande finale du 13 mai 2023.

⁸ Jost, *ibid.* : 55.

de nations par des représentants, sa couverture médiatique et les prises de parole politiques à son sujet. De ce fait, la littérature consacrée à l'Eurovision a souvent insisté sur la façon dont le concours déborde ses frontières médiatiques pour révéler son contexte industriel (Alves 2007), social (Le Guern 2007), politique ou culturel (Baker 2017 ; Aniko 2020). En s'inspirant des études théâtrales, Karen Fricker and Milija Gluhovic proposent de définir des mécanismes émotionnels surgissant du divertissement proposé par le concours de l'Eurovision. Elles s'appuient sur les philosophes Catherine Lee et Robert Bideleux selon lesquels la carte mentale de l'Europe est toujours en changement et qu'il n'est possible que d'en saisir un tableau à un moment donné. Selon elles, le concours n'est pas qu'un miroir mais un catalyseur de changements de perceptions de l'européanité. Que le concours reflète ou impulse des représentations, son dispositif scénique n'est pas encore analysé à travers les variations qui résultent des contextes (Fricket et Gluhovic 2013 : 7).

À cet effet, dans le large champ des analyses du discours télévisuel, nous nous concentrerons sur les propositions de Jean-Claude Soulages (Soulages 2007) et François Jost en sciences de l'information et de la communication, particulièrement sensibles aux rapports entre promesse des programmes télévisés, contextes industriels et dispositifs médiatiques. Ces deux auteurs se réfèrent tous les deux aux « mondes » de la télévision. Pour François Jost⁹, ce sont des « archigenres » qui énoncent le monde réel, un monde fictif ou un monde ludique. Chacun d'eux se combine à des tons et des usages stratégiques¹⁰ qui ne sont pas systématiquement alignés avec les horizons d'attente d'un genre. Soulages, par le concept d'« images-mondes », nomme les trois « paysages ontologiques »¹¹ des programmes de télévision : le monde tel qu'il est, la rencontre avec un monde possible, le monde mis en spectacle. Soulages souhaite distinguer ses images-mondes en les qualifiant de « pôles de graduation »¹², plutôt que de catégories : les trois peuvent se succéder et se cumuler dans un même programme en alternant basse intensité, échauffement et emballement. Le caractère stratégique des dispositifs télévisuels contenus dans ces propositions répond à notre questionnement sur la conversion d'une tension contextuelle en motif audiovisuel. Nous l'avons vu dans ses communiqués, l'UER compte assure la continuité de sa facture médiatique, en fondant sans la nier la contrainte de la guerre dans un format qui revendique un positionnement apolitique. En quoi la spécificité de l'édition 2023 du CEC infléchit-elle ou renforce-t-elle le format établi de l'événement ? À quel niveau et sous quelles formes le contexte européen intervient-il dans cette variation ?

2. L'édition du Concours Eurovision de la Chanson 2023 : quand la réalité rejoint la fiction

Dans sa version stabilisée autour de 2010, le programme télévisé du CEC se

⁹ Jost, *ibid.*

¹⁰ Les « usages stratégiques des genres » renvoient aux « intérêts divers que à ancrer tel ou tel programme dans tel ou tel monde » (Jost, *ibid.* : 55).

¹¹ Soulages, *ibid.* : 20.

¹² Soulages, *ibid.* : 23.

constitue de trois émissions : deux demi-finales de deux heures et une grande finale de quatre heures, qui se sont tenues en 2023 les 9, 11 et 13 mai¹³.

À partir de 2023, les votes issus des pays non participants sont rendus possibles et comptabilisés comme les votes d'un seul pays. Le vote de l'audience et celui des jurys professionnels nommés par chaque diffuseur participant pèsent chacun pour moitié. En termes techniques, le concours est retransmis en direct à la télévision et à la radio dans une grande partie du monde, y compris sur internet depuis 2000. Les diffuseurs des 37 pays participants au concours doublent l'animation sur scène de commentateurs nationaux en voix *off*, placés dans des cabines qui surplombent la scène. Le concours présente à ce titre de multiples points d'observation. Sur le plan géographique, c'est un évènement nomade qui voyage chaque année dans le pays ayant remporté le trophée l'année précédente. Co-financé par l'UER, le diffuseur audiovisuel public du pays hôte et les collectivités locales, le concours est accompagné d'animations festives, musicales et culturelles plusieurs jours avant la finale. La compétition confronte des artistes désignés par les délégations nationales des services d'audiovisuel public membres de l'UER, assis dans une *green room*. Cet espace, originellement une antichambre à l'écart réservée au repos et à l'attente des candidats et des délégations, s'affirme comme une scène secondaire offerte à la vue du public et de l'audience en 2011. En 2023, les *boxes* de la *green room* s'intercalent entre la fosse et les gradins.

En matière de mise en récit, enfin, le concours promet un message sur l'universalité et la diversité du discours musical dans la construction d'une culture commune. Le slogan choisi pour l'édition 2023, « *United by music* »¹⁴ est pérennisé par communiqué quelques jours après la finale du 13 mai pour honorer une édition exceptionnelle énoncée comme l'incarnation de la mission du concours. Les modules de l'émission¹⁵ voient double : aux côtés des trois animateurs britanniques¹⁶ se tient une personnalité du champ musical et audiovisuel ukrainien. Leur entrée sur scène le soir de la finale est marquée par les couleurs et les créateurs de leurs tenues qui rendent visible la fusion temporaire de l'Ukraine et de Liverpool, après un film musical introductif où s'alternent des bribes de performance d'artistes britanniques et ukrainiens enregistrées au Royaume-Uni et à Kyiv¹⁷.

Le temps d'antenne des demi-finales consacre une heure aux chansons en compétition, une heure aux interludes, et une dizaine de minutes à l'annonce des résultats. La finale accorde une heure et quarante-cinq minutes aux chansons en lice, une

¹³ Ces programmes sont disponibles sur la chaîne *Youtube* officielle du concours : demi-finale 1 (<https://www.youtube.com/watch?v=RZFoFiasrE0>), demi-finale 2 (<https://www.youtube.com/watch?v=IsJVZ1MGjDc>), grande finale (<https://www.youtube.com/watch?v=yinCSFz8PfU>).

¹⁴ « Unis par la musique ».

¹⁵ Les modules d'un programme télévisé, selon Jean-Claude Soulages, sont les différentes briques composant son contenu.

¹⁶ Alesha Dixon, chanteuse et animatrice ; Graham Norton, commentateur historique de l'Eurovision pour la BBC qui n'est sur scène que pour la finale ; Hannah Waddingham, comédienne et chanteuse. Le commentateur de l'émission pour le média ukrainien Suspilne, Timur Mirochnytschenko, est aussi sollicité pour introduire et animer des sujets lors des trois émissions.

¹⁷ On ne citera que les quelques secondes de Kate Middleton au piano au château de Windsor et le groupe Kalush Orchestra qui interprète son titre victorieux de 2022 dans les couloirs et une rame du métro de Kyiv.

heure et quart d'interludes et une heure à l'annonce des résultats. Les prestations des candidats ne constituent donc que la moitié du programme. Elles sont précédées, ponctuées et suivies d'un répertoire de modules caractéristique de la fragmentation d'une émission « omnibus »¹⁸, qui enchaîne et combine les genres : interviews d'artistes ou de personnalités liées à l'Eurovision, documentaire sur l'histoire du concours, reportage en coulisses ou sur les festivités, duplex avec les délégués nationaux pendant l'annonce des votes, numéros de café-concert (sketches, danse, chant), clips musicaux, défilé des drapeaux par les candidats, cartes postales avant chaque prestation. Ces modules, qu'ils soient pré-enregistrés ou filmés à différents endroits (podiums secondaires, *green room*, cabines des commentateurs) ont une fonction de diversion pendant les changements de décors ou le placement d'artistes sur la scène. Les deux parties suivantes ont comme objectifs d'analyser comment le concours y définit sa promesse dans le contexte particulier de 2023, en combinant dans les modules genres, ton et usages, ainsi que les niveaux d'intensité.

L'analyse qui suit ne peut pas rendre compte des rapports entre genres, tons, usages et niveaux d'intensité dans l'ensemble des modules. Elle se concentre sur ceux qui témoignent d'une adaptation au contexte de 2023 et, parmi ceux-ci, huit modules : les cartes postales diffusées lors des trois émissions, les films d'introduction de la première demi-finale et de la finale, deux sujets d'archives diffusés lors des deux-demi finales, une parodie de jeu diffusé lors de la première demi-finale, l'entracte et la séquence d'annonce des votes des jurys nationaux de la grande finale.

3. Une compétition euphémisée par l'union

On pourrait supposer que les trois « archigenres » de Jost ou « images-mondes » de Soulages s'alignent avec trois types de modules : la modalité compétitive du concours s'exprime dans son cadre temporel, avec les prestations nationales et les annonces des votes par chaque pays (genre ludique), la promesse de l'union est valorisée dans les interludes (genre du possible) et le motif des frontières ramène spatialement par la division nationale des cabines et de la *green room*, le concours à sa réalité matérielle de réunion de diffuseurs audiovisuels (genre du réel). Cet alignement heuristique entre genres et modules ne résiste pas à l'observation. Le ludique, le réel et le fictif interviennent en effet à tour de rôle dans différents modules. Nous nous demandons dans cette première partie comment le motif de la compétition, dans le contexte d'une édition consacrée à l'amitié entre l'Ukraine et le Royaume-Uni, est euphémisée au profit d'un enchantement affectif de l'union.

La finale 2023 convertit la contrainte du déplacement du concours et l'infraction à la règle du pays gagnant-organisateur en une mise en scène de l'union. En 1980, lorsqu'Israël renonce à l'accueil du concours du fait de deux victoires successives, l'évènement à caractère économique ne fait l'objet que d'un bref commentaire de l'animatrice. L'absence d'Israël au concours, fait inédit pour un gagnant en titre, en raison d'une incompatibilité de calendrier avec une commémoration politique n'est

¹⁸ Soulages, *ibid.* : 123.

pas mentionnée. L'adaptation du format au retrait de quatre autres pays est présente mais discrète : le concours compense le manque de candidats par l'introduction des cartes postales nationales avant les prestations. À l'inverse, en 2023, la représentation conjointe de la dignité du pays gagnant de l'année précédente, l'Ukraine, touché par la guerre, et la générosité proclamée du pays hôte, le Royaume-Uni, est exacerbée comme fil rouge et fait l'objet de figurations de l'union tout au long des trois émissions. Comment les manifestations de l'Europe dans la rhétorique de l'Eurovision évoluent-elles dans l'intégration d'un contexte où les frontières de l'Europe sont touchées par la guerre ?

Cinq exemples sont ici analysés : l'adaptation du module de la carte postale concernant les trois émissions, un sujet d'archives du concours diffusé lors de la première demi-finale comparé aux deux films d'introduction de la première demi-finale et de la finale, l'entracte musical de la finale.

3.1. La variation 2023 de la carte postale comme outil d'une synthèse identitaire

Les cartes postales introduisant les prestations des candidates sont intégrées en 1980. Elles présentent les pays et connaissent de nombreuses variations au fil des années. En 2023, chaque chanson est introduite par des images du pays hôte, le Royaume-Uni, du gagnant en titre, l'Ukraine et du pays du candidat présenté qui se met en scène dans la pratique d'une activité. Les cartes postales représentent les formes architecturales communes aux pays candidats, qui ne sont pas uniquement européens et son actualisation vivante. Ce triptyque tisse des points de repère communs répartis en grandes catégories du champ touristique : patrimoine architectural (ruines, palais, cathédrales), patrimoine culturel (universités, bibliothèques, musées, street art) éléments naturels (rivières, îles, forêts) nature artificialisée (bords de mer, parcs, labyrinthes), génie civil (ponts, canaux, routes), loisir urbain (*rooftop*, grandes roues). Ces éléments sont complétés par la mise en scène des artistes dans des pratiques contemporaines qui actualisent les lieux : *jacuzzi*, moto, boxe, spiritualité, photographie, trottinette. La proximité est encore accentuée par l'utilisation de « *polar panorama* » qui condensent les univers à la fin de chaque carte postale.

L'inscription dans le monde réel s'appuie ainsi sur deux focalisations, deux manières de voir le contenu : la focalisation externe par les plans larges et aériens sur les bâtiments et la focalisation interne de l'appropriation des lieux par les artistes qui y injectent une part de leur personnalité. Sans accompagnement verbal, le ton est à la fois descriptif et affectif, par ces petits mondes qui gomment les distances. La diversité est promue d'une carte postale à l'autre mais chaque carte la renvoie à une culture partagée qui relève du film publicitaire touristique. La collection dans son ensemble donne à voir, dans un jeu de cartes des trente-sept familles, un voyage rassurant et lissé, où le similaire corrige l'altérité. L'artefact produit par ce petit monde est aux antipodes de la fonction anthropologique de la frontière que Régis Debray (2015) définit comme un opérateur de l'expérience dans l'espace de l'ouverture souhaitée et vo-

¹⁹ *Yom Hazikaron*, en hommage aux victimes de guerre d'Israël

lontaine à l'autre. Le monde réel est montré au prisme d'un récit cohérent de l'union fondé sur des pratiques culturelles assimilées. La métaphore de l'union s'exprime dans une énonciation de type fictif²⁰ inspirée par le slogan du concours. Elle ne vise pas la factualité mais à proposer l'image positive d'une unité qui constitue la promesse du CEC en tant que divertissement.

3.2. La réconciliation par-delà les différences : archives et fiction, comique et drame

Le deuxième exemple joue sur des variations de ton, plutôt que sur des variations de monde. Sur le même modèle structurel que les cartes postales, la première demi-finale diffuse une série d'images d'archives commentées en voix *off* produisant un parallèle entre les victoires de l'Ukraine depuis 2003 proportionnellement inverses aux défaites du Royaume-Uni qui s'achève sur la réconciliation en 2022 où les deux pays se retrouvent premier et deuxième. L'incertitude du réel, soumise à la règle des votes et au temps long, est naturalisée rétrospectivement en destinée. Le parallèle entre les victoires de l'un et les échecs de l'autre est rendu comique par la succession des images de joie des candidats ukrainiens et des tableaux de résultats révélant les dernières places britanniques. Ce ton moqueur laisse place au sérieux de l'amitié entre deux peuples. Le jeu sur les résultats chiffrés converti en destinée n'a pas vocation à mythifier la réalité. C'est un procédé narratif qui s'amuse de l'archive authentique pour produire une intensité affective, en y injectant la certitude des valeurs. La compétition, incarnée par les images de victoires et d'échecs, est euphémisée au profit de l'entraide, dans une métaphore de l'union.

La frontière entre les deux pays est mise en avant à la fois sur les plans diachronique et synchronique, en accentuant les différences de styles musicaux et scénographiques entre deux époques et deux pays. Cet épisode condense les tons comique et sérieux en moins de deux minutes et exacerbe le jeu sur les trois modes authentifiant, fictif et ludique : les images sont réelles, elles racontent l'histoire d'une inversion de la fatalité le long d'un axe téléologique, tandis que la voix *off* enchaîne les chutes et les effets de contrastes pour naviguer entre le réel et son instrumentalisation comique. Les archives utilisées dans ce montage cherchent l'auto-dérision et met au second plan l'enjeu de la victoire.

Les films introductifs de la première demi-finale et de la grande finale filent cette métaphore de la rencontre entre le Royaume-Uni et l'Ukraine à travers une tonalité sérieuse s'appuyant sur les codes de la fiction. La demi-finale s'ouvre sur un dispositif fictionnel de trois minutes qui fait fluctuer les émotions : un enfant apprend à la télévision que Liverpool accueille le concours et répand la nouvelle dans la ville qui s'affaire. Une musique plus calme, des décorations arborant les couleurs de l'Ukraine et une fillette réfugiée rappellent ensuite les tristes circonstances de la guerre, avant que ce diptyque doux-amer ne regagne en enthousiasme dans la rencontre entre

²⁰ Toujours au sens de François Jost (*Ibid.* : 102), l'énonciation par le mode fictif se fonde sur la cohérence d'un univers créé par des postulats qui lui sont propres et ne cherchent pas la vérité du discours. Il ne s'agit pas de dire ici que les cartes postales sont des fictions ou que ce procédé vise à tromper mais qu'il sert avant tout à illustrer une idée.

couleurs et arts de vivre communs aux deux pays. L'enfant est enfin absorbé par son téléviseur et se trouve projeté sur scène face à la fillette pour entamer avec elle une danse symétrique de chaque côté d'un cadre aux couleurs du drapeau ukrainien. L'ouverture de la finale est aussi saturée de symboles : sous la forme d'un clip musical, les gagnants en titre entonnent dans le métro de Kyiv leur chanson qui projette une onde musicale sur Liverpool et active toute une série d'artistes, avant que ne s'enchaîne un plan sur la scène où ils semblent avoir été projetés depuis le métro pour poursuivre leur chanson. Ces exemples de petits contes merveilleux rendent à l'écran la magie du concours dans sa capacité à gommer les distances dans un espace qui les condense toutes. En mêlant les genres du drame et du reportage (première demi-finale), du conte et du clip musical (finale), ces introductions narrent la même histoire d'une rencontre en un même lieu et un même moment. La trajectoire géographique du concours prend toutefois une connotation en partie négative dans la conjoncture inédite d'un hébergement de repli par Liverpool plutôt qu'un relié de trophée associé à une victoire. Cette connotation est dépassée à l'écran par un processus de métissage visuel et sonore. Dans la configuration habituelle de la compétition, l'introduction aurait montré sous une forme visuelle ou un autre le passage du concours de l'Italie (édition 2022) vers l'Ukraine.

3.3. Rappeler et réduire la distance : un entracte musical sur la coprésence

L'entracte de la grande finale adopte également un ton dramatique. Comme les cartes postales, l'entracte est un rendez-vous de l'Eurovision qui s'est étoffé depuis son arrivé en 1972. C'est un moment de chant et de danse en direct dans les deux demi-finales et la finale qui occupe le temps de vote de l'audience et de sa comptabilisation. Il valorise généralement la culture nationale du pays organisateur. L'entracte de 2023, intitulé « *Liverpool songbook* », semble s'inscrire dans cette voie, à la différence que les reprises de chansons issues du répertoire britannique et associées à Liverpool sont interprétées par d'anciens candidats d'origines diverses de l'Eurovision. Le numéro se termine par le titre « *You'll never walk alone* »²¹ séquencé dans une gradation scénique : Duncan Laurence²² entame les premiers couplets. Il est ensuite rejoint par toute la troupe de l'entracte et les animateurs. En guise d'apothéose, Ruslana²³ apparaît enfin sur un écran géant pour un duplex pré-enregistré à Kyiv, au pied de la porte dorée, entouré de drapeaux ukrainiens, jusqu'à ce que la chanson cède la place à l'émotion sur scène²⁴. L'entracte met en scène un emballement du spectacle

²¹ Composée par Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II pour la comédie musicale américaine, *Carousel*, la chanson est reprise en 1963 par Gerry and the Peacemakers. La chanson devient un classique du stade de Liverpool, Anfield, jusqu'à constituer l'hymne des Reds, l'équipe de football locale.

²² Duncan Laurence a remporté le concours en 2019 en représentant les Pays-Bas.

²³ Ruslana a remporté le concours en 2004 en représentant l'Ukraine. Elle est aussi connue pour son engagement pro-européen en Ukraine.

²⁴ Pour développer l'effet de ce duplex asynchrone avec Kyiv, François Jost distingue deux types de direct : la diffusion d'un tournage en direct et la diffusion en direct d'images enregistrées mais prises sur le vif lorsque les faits se sont déroulés. Dans ce second cas, l'effet du direct se maintient, alors qu'il est programmé (Jost, *bid.* : 82-83).

dans l'orchestration de retrouvailles en direct avec Kyiv. Cette rencontre, qui est en réalité asynchrone, persiste à l'écran comme du direct, puisque son intensité authentique est vérifiée par les larmes versées sur scène. Le module traditionnellement tiré au cordeau de l'entracte est artificiellement submergé par le dispositif « Eurovision » dans son ensemble : les torches des téléphones portables dans le public, les animateurs convertis en chanteurs, le retour des artistes de l'entracte depuis les coulisses, les écrans géants révélant le duplex. Dans cette séquence, le conflit l'Ukraine ramène le concours à la vision de l'union qui l'aurait fondé aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale. Le final de l'entracte rassemble en un même moment son appareil technologique (dans un artifice de duplex) et les instances qui en composent la partition (artistes, animateurs, public), dans une métaphore de son pouvoir d'action sur le monde extérieur.

Ces trois exemples éclairent pourquoi la compétition, dans le script des animateurs, est disqualifiée comme enjeu central du concours mais surdéterminé comme enjeu rythmique du suspense de l'émission, pour rappeler que la tension est à son comble et que l'issue du concours est imprévisible. Les animateurs et les artistes surjouent, dans leur gestuelle et les appels aux acclamations, le stress de l'attente du résultat. Le rôle des performances musicales des candidats est ainsi réduit à un pouvoir d'union en soi, la musique au singulier, sans que les contenus et les styles ne soient marqués comme des critères d'identification et de singularisation. Ce n'est pas la culture d'acquisition par la musique qui est placée au cœur du spectacle mais l'intensité émotionnelle du flux tendu du direct. À titre d'exemple, la semi-finale offre un interlude sous la forme d'un quizz pré-enregistré auquel répondent deux anciens animateurs (Filomena Cautela, animatrice au Portugal en 2018 et Mans Zelmerlow, en Suède en 2016) invités à se souvenir des artistes qualifiés ou éliminés avant les finales lors d'anciennes éditions. Montrer qu'il est notable d'oublier les résultats de prestations, de s'en étonner plusieurs années plus tard, de reconstruire des souvenirs brouillent les déterminismes entre la qualité objective, les chances de succès après le concours et la victoire.

Ainsi, le message symbolique de l'union, c'est-à-dire le discours institutionnel, oriente le regard à porter sur le hasard et la performance caractéristiques du monde ludique. Le cadre ludique de la compétition sert une gestion du symbolique. L'auto-promotion à l'œuvre dans les exemples présentés dans cette partie ne vise pas que le second degré. Elle reproduit un même message dans une diversité de genres, de contenus et de supports. Cette valorisation de la mission du concours par-dessus la compétition invite, par contraste, à se demander par rapport à quelles autres valeurs se positionne l'Eurovision : le concours ne fait-il que proposer sans s'opposer ? En effet, le contexte géopolitique dans lequel s'inscrit l'édition 2023 rappelle que la communication institutionnelle aujourd'hui n'est plus seulement une proposition stable et cohérente de valeurs des acteurs économiques ouverts à la société mais une exigence continue de positionnements publics en réponse à des urgences (d'Almeida et Andonova 2022). Que devient la promesse d'union de l'Eurovision dans le contexte de 2023 qui l'expose particulièrement ?

4. Les frontières avec les autres mondes : l'intensité du réel

Cette partie vise à approfondir le rapport que le produit éditorial du spectacle de l'Eurovision entretient avec le monde extérieur. Cette démarche implique de ne plus strictement séparer la communication institutionnelle de l'UER et le produit culturel composé par les trois émissions télévisées, mais de s'appuyer sur la frontière poreuse observée entre les deux dans la partie précédente. Cela permettrait de réfléchir au changement de cap, parfois soulevé dans les médias²⁵, que l'Eurovision applique à sa promesse apolitique. La partie précédente a mis en avant la façon dont l'édition 2023 surinvestit dans son contenu le discours sur sa promesse d'union face au contexte particulier de l'organisation du concours par le Royaume-Uni au nom de l'Ukraine. Cette partie se concentre sur le discours que tient le spectacle sur ses frontières extérieures, aussi bien géographiques que symboliques.

4.1. Frontières exhibées et traversées

Nous avons vu que l'édition 2023 se caractérisait par une rhétorique de l'auto-promotion, dont le revers est un discours d'auto-défense. La bulle d'unité onirique fournie par la synthèse culturelle des cartes postales trouve un contrepoint dans un sujet de type documentaire diffusé lors de la seconde demi-finale. Narré par l'acteur gallois Luke Evans, le clip raconte l'histoire de l'Eurovision de la sortie de la Seconde Guerre mondiale à nos jours en passant par le conflit anglo-irlandais, la chute du Mur de Berlin qui « double la fête », les revendications culturelles portées à travers le concours depuis la fin des années 1990. L'acteur exprime en conclusion le jeu rhétorique qui justifie en 2023 la tenue d'un concours qui chante pendant que Rome brûle²⁶, par l'expression d'une sensation « douce-amère »²⁷. Pour qualifier le concours, le propos refuse le terme de « frontière » au profit des « cartes postales » et du « relais », du « trophée ». Le CEC est défini comme une « sphère tourbillonnante unie et sans peur ». Les drapeaux n'y existent que comme des symboles de « manières de chanter ». Les antagonistes sont nommés par contraste (les drapeaux brandis pour la guerre), par une émotion (« la rage ») ou par les effets de leur passage (« décombres et verres vides »)²⁸. La frontière est exprimée de manière duale. De façon positive, elle protège une communauté soudée, elle se traverse lorsqu'elle cherche la fête, elle symbolise des cultures. Dans une acception négative, elle se réfère à la rage et à la destruction. Les images ne montrent que la scène de l'Eurovision, à l'exception de la chute du Mur à connotation libératrice. Comme précédemment, les signes du genre

²⁵ *Libération*, 15/05/2022, « Victoire de l'Ukraine à l'Eurovision : amour total, vide sidéral », [en ligne] https://www.liberation.fr/culture/musique/eurovision-2022-la-guerre-en-toile-de-fond-et-lukraine-en-favorite-20220514_GE3FCB2VPJGBLI62MSQOLVJ54U/, consulté le 22/08/2025.

²⁶ Paraphrase du poète Alphonse de Lamartine qui écrit en 1830 « Honte à qui chante pendant que Rome brûle / S'il n'a l'âme et la lyre et les yeux de Néron », en réponse au journal *Nemesis* qui l'accuse d'oublier la poésie au profit de la politique.

²⁷ Luke Evans dit : « *and this year we are the bittersweet care takers of our displaced guest of honour* » (« et cette année, nous sommes les bienfaiteurs doux-amers de notre invité d'honneur contraint au déplacement », nous traduisons).

²⁸ Les citations issues de ce clip sont traduites de l'anglais au français par l'auteur.

du documentaire (archives, commentateur, parallélismes) servent la trame d'un message. Ce court clip à la tonalité lyrique est caractéristique d'une représentation de la dialectique de la permanence et du changement. Le concours est resté debout, a su s'adapter, malgré les épreuves de l'histoire. L'intérêt est double : premièrement, les références exclusivement orales aux menaces du monde extérieur sont neutralisées par des images d'embrassades, de lumière et de joie. Le clip n'a pas vocation à parler d'autre chose que du concours. Deuxièmement, l'énonciation est frappante en ce qu'elle réduit le concours à sa partie émergée : sa scène, ses artistes, ses animateurs, jusqu'au narrateur qui est un comédien.

La stratégie de refus de la prise de parole du président ukrainien énoncée en introduction prend alors sens : le CEC est un programme autocentré dont les modules qui multiplient les genres et les tons sont des variations d'un même message. Les nombreux interludes de ce programme, même lorsqu'ils se réfèrent au monde extérieur et au discours institutionnel de l'UER, s'intègrent à sa forte intensité spectaculaire. Sur le plan générique, les modules qui empruntent au micro-trottoir, au reportage, au *talk show* et au documentaire sont consacrés à l'environnement du concours : son histoire, les coulisses de ses préparatifs ou le festival urbain qui l'accompagne. Pour Karen Ficker et Milija Gluhovic²⁹, le concours n'est pas qu'un miroir des perceptions de l'européanité mais un des supports de leurs transformations. Nous proposons de préciser cette idée : le format du concours opère une sélection de perceptions positives au service de sa propre valorisation comme sphère protectrice, ce qui rejoint sa qualification comme « une utopie performative » (Zaroulia 2013 : 38).

4.2. Une rhétorique de l'union qui borde, déborde et absorbe

À l'issue de ces remarques sur l'énonciation particulière du discours institutionnel énoncé sur la scène de l'Eurovision, une exception peut toutefois être formulée et mérite une analyse : il s'agit du module de l'annonce des votes des jurys professionnels par les représentants de chaque diffuseur national participant. Ils sont appelés un par un en duplex par deux animateurs, pendant que les deux autres animateurs arpentent la *green room* pour recueillir ponctuellement les impressions des candidats. Le temps d'une minute, la parole est donnée symboliquement aux pays en compétition à travers les diffuseurs. Les représentants ne sont pas membres des jurys professionnels mais sont généralement liés à l'Eurovision en tant qu'anciens candidats (comme Angunn pour la France et Zlata Ognevich pour l'Ukraine) ou sont des personnalités médiatiques dans leur pays (comme Phillip Hansa pour l'Autriche).

Dans la minute qui leur est accordée pour annoncer le destinataire des douze points de leur pays, les représentants de 2023 proposent quatre types de contenus. Le premier, avec quatre occurrences sur 37, concerne des sujets socio-politiques externes au concours, transmis par les vêtements³⁰ doublés ou non de quelques mots

²⁹ Fricker et Gluhovic, *ibid.* : 3.

³⁰ Phillip Hansa, le porte-parole du jury de l'ORF (diffuseur autrichien) depuis 2019 arbore chaque année le même t-shirt portant l'inscription « *equality.* » (« égalité. »).

(égalité des sexes et des sexualités). Les références explicites à la situation en Ukraine s'élevaient aussi au nombre de six. Sept représentants mettent en avant la qualité professionnelle du spectacle (remerciements adressés aux professionnels et aux artistes). Les allusions à l'ambiance de fête, à l'univers de la musique ou à une tendance culturelle sont portées par neuf représentants (quelques notes chantées, appel aux applaudissements, ébahissement). Enfin, le message d'union par la musique représente presque un petit quart des prises de parole avec onze occurrences, notamment marquées par le logo du cœur formé avec les mains. Les six représentants se référant à la guerre sont exclusivement d'Europe centrale et de l'est : Albanie, Estonie, Moldavie, Pologne, Serbie, Ukraine. Ils ont en commun le souvenir de l'expérience soviétique sous la Guerre froide et, pour certains, partagent dans le conflit actuel une frontière en commun avec la Russie ou l'Ukraine.

Cette classification thématique des interventions des représentants demeure imparfaite dans la mesure où les déclarations envers les femmes, les personnes LGBT et l'union de l'Europe sont susceptibles de contenir une adresse connotée à la Russie ou, de façon générale, à un monde perfectible. Il est peut-être plus intéressant de se consacrer aux passerelles qui sont faites entre le message porté par l'Eurovision et la guerre en Ukraine. La représentante ukrainienne insiste sur le caractère brave, libre et solide de son peuple, tout en partageant avec l'animatrice à Liverpool un cœur formé avec les mains. La Moldave affirme que la force de l'Ukraine est une leçon. L'Estonien surenchérit sur la force et cite à l'appui le titre de la chanson finale de l'entracte, « *You'll never walk alone* ». La Polonaise encourage, encore, l'Ukraine à rester forte : son cœur est pour l'Ukraine. Elle imite le -v de la victoire avec les doigts et montre à l'écran le dos de son gilet qui arbore le logo et le slogan du concours. La Serbe voit dans le concours la diffusion d'un message de paix, de solidarité et de tolérance. Elle rejette la guerre et souhaite l'amour. Enfin, l'Albanais résout la dialectique de la fête et du désordre du monde par la preuve que la fête n'est pas vaine et fournit une preuve d'unité. Au-delà de leur concision contrainte, ces énoncés présentent l'Eurovision comme un programme puissant et révélateur de possibles, dans une rhétorique qui, même simple, joue de la périphrase, du langage corporel et de l'allusion à l'ennemi *in absentia*. Si on élargit cette analyse aux 37 capsules des représentants, elles ont en commun de qualifier l'événement comme un lieu protecteur ou, plus communément, une « *safe place* ». Cette locution a pris une place croissante dans l'espace public dans la dernière décennie pour désigner des environnements où des groupes sociaux minoritaires sont reçus sans craindre les discriminations³¹. « Protégé, il se préserve des atteintes du monde extérieur en s'en séparant » : par cette formule, Anne-Emmanuelle Berger soulève l'aporie contenue dans ces espaces, à la fois bulles d'air et d'enfermement (Berger 2024).

De ce fait, on comprend mieux la cristallisation de dénominateurs culturels communs défendus par le concours, dans un répertoire de mots-clés et de gestes répétés : l'amour et la reconnaissance par les cœurs et baisers formés avec les

³¹ Un lieu d'accueil de ce type a été géré par l'association Pride House Liverpool pendant la durée du concours, près de l'Eurovillage, zone de festivités.

mains, drapeaux brandis dans la joie. À l'inverse, les réactions de la salle à certains votes du jury et du public sont rappelées à l'ordre par les animateurs. Ces signes envoyés à la caméra donnent l'apparence de résoudre l'aporie formée par deux dynamiques discursives : un mouvement centripète où le concours décline dans une diversité de contenus le même message et un mouvement centrifuge où surgissent des évocations aux menaces extérieures. Le tour discursif des différentes instances énonciatives (animateurs, artistes et représentants des jurys) revient à la fois à déclarer que le concours déborde de son cadre en contribuant à unir l'Europe et à convertir les menaces en facteurs de renforcement de l'union interne. Dans ce programme volubile et omnibus, tous les signes d'une réalité extérieure sont passés au filtre du langage de l'Eurovision.

4.3. Le CEC est-il un programme réflexif ?

Cette « sloganisation » (Krieg-Planque et Oger 2010 : 90) qui fait de l'Eurovision l'objet principal du script en fait-elle un programme réflexif ? Pour Virginie Spies, la réflexivité des programmes télévisés peut porter sur trois objets : l'entreprise médiatique, la marque et la télévision dans son ensemble (Spies 2007 : 301). Le CEC s'inscrit dans l'autopromotion caractéristique de la réflexivité liée à la marque et à l'univers de la télévision. L'entreprise comme objet est gommée. En effet, en 2023 du moins, le programme ne promeut pas explicitement l'action de l'UER, si ce n'est par le logo et l'hymne qui ouvrent et clôturent la retransmission. Les diffuseurs sont quant à eux subsumés par les drapeaux nationaux. Lors de la finale, le superviseur du concours, Martin Osterdahl, autorise depuis une tribune dans les gradins l'annonce des résultats consolidés après l'entracte³². S'il représente l'UER à l'écran, il est sexualisé dans un court dialogue avec les animateurs, postés derrière leur pupitre. Son autorité est tournée en dérision par la parodie du culte du chef. Quant à l'objet de la télévision en général, les références aux pratiques et à la technologie audiovisuelles sont l'objet de plusieurs modules, mais toujours en lien avec les évolutions scéniques et commerciales du concours qui les accompagne : interview de l'animatrice de 1982, sketches se référant aux anciens votes par téléphone, aux DVDs ou aux nombreuses années passées par Graham Norton, un des animateurs, dans le sillage du concours. L'énonciation de cette réflexivité inscrit le concours dans sa double course spatiale et temporelle, sur un ton humoristique qui concerne essentiellement son dispositif scénique visible.

Dans ses procédés réflexifs, la scène du CEC tourne en spectacle ses dimensions techniques, langagières et symboliques, pour en faire le point de fuite de sa valeur d'évènement. Ce spectacle combine un lieu et un moment qui orchestrent une mise en relation, une identité constituée de référents récités et réactivés, une technique qui transcende les distances. Au fil des analyses des modules, nous avons montré comment ces dimensions se prennent en charge les unes les autres pour servir un message unique dans une diversité de tons, de contenus et de genres médiatiques. Ce message est servi sur scène par des instances issues du monde du spectacle (ani-

³² Le superviseur est présent sur scène depuis 1964 pour veiller à l'annonce conforme des résultats, après un incident survenu en 1963 lors de l'appel passé au représentant du jury norvégien.

mateurs, candidats, célébrités, représentants des jurys) qui en font un programme télévisé sur la culture de la télévision. Dans le contexte particulier de 2023, ce mode énonciatif réduit la portée de la compétition entre candidats pour former une communauté floue opposée à un monde de guerre, de violence et d'intolérance. L'ambiguïté réside dans la portée de l'unité clamée dans les dernières secondes de la finale par les animateurs en s'enlaçant : « Nous serons toujours unis par la musique »³³. L'emploi du futur relève d'une déclaration d'engagement et contient implicitement la suite : « quoi qu'il arrive ». Notre analyse des instances énonciatives dans les différents modules rend difficile la désignation de ce « nous », qui exclut à l'écran les représentants officiels de l'UER³⁴. De qui s'agit-il ? Les candidats, les professionnels du spectacle, les diffuseurs réunis dans l'UER, l'audience convaincue ? Est-ce un appel au ralliement ? Cette exclamation finale des animateurs contient en quelques mots l'ambiguïté de la parole portée par le divertissement.

Conclusion

L'objectif de cet article était d'analyser la rhétorique audiovisuelle de l'édition 2023 du Concours Eurovision de la Chanson, dont le contexte spécifique devait permettre d'interroger la plasticité de sa promesse apolitique à travers le motif de la frontière. Cette édition se révèle après analyse comme un exercice d'auto-promotion qui se manifeste dans une diversité de genres et une polyphonie énonciative. Ces dernières varient sans nier le caractère monolithique du message sur l'union. La réflexivité acritique du CEC 2023 n'est pas sans rappeler la quête obsessionnelle du nouveau qui est en fait « toujours le même », commentée par Walter Benjamin sur la crise de la modernité (Benjamin 1939, 15). Le CEC est en ce sens un dispositif foucauldien : un ensemble de discours constitué de « variations continues », de polyvalence tactique et d'« incitations circulaires » (Foucault 1976: 62). La variation proposée par l'édition 2023 du CEC autour de l'amitié contre la guerre se manifeste sur scène dans la métaphore de la frontière à traverser, réduire, tracer, effacer, dont il faut rire ou s'indigner, déclinée à l'écran par des artifices et des emprunts effervescents à des genres télévisuels, du documentaire au jeu en passant par la publicité. La variation se traduit aussi dans la fragmentation de l'énonciation qui délivre des prises de parole en pointillé et contribue à la théâtralité ludique du programme de divertissement. Sur cette scène nomade, les rôles s'échangent, sont temporaires et fugitifs. Le comédien présente des archives ; l'animateur chante et est interviewé ; le représentant du jury national, choisi pour son statut de célébrité, déclare un vote auquel il n'a pas participé.

La fragmentation des responsabilités énonciatives observée sur scène ouvre des perspectives d'analyse à partir de trois asymétries entre le contenu du spectacle et sa façon d'être raconté sur scène. Premièrement, par l'importance donnée à l'intensité affective, le concours est peut-être davantage dépolitisant qu'il n'est apolitique.

³³ « *We will always be united by music* ».

³⁴ A l'exception très brève du superviseur du concours qui autorise l'annonce des votes depuis une tribune dans les gradins.

Deuxièmement, la diversité promue dans les contenus se rapproche en réalité d'une culture populaire et médiatique mondialisée. Enfin, la valeur de l'union ne vise pas de publics explicites, ce qui rend le message autotélique. Un spectacle comme le CEC s'apparenterait alors à une hétérotopie médiatique, nomade, duplicable, reposant sur la récitation de son altérité, à côté du monde et pourtant pleinement dedans. La tendance est particulièrement intéressante à explorer en ce qui concerne les éditions 2024 et 2025. L'UER se trouve en effet confrontée à des tensions institutionnelles qui divisent ses membres sur la participation du diffuseur israélien, KAN, au regard de la stratégie militaire du gouvernement israélien dans la bande de Gaza depuis l'attentat du 7 octobre 2023. Or, on constate dans ces deux dernières éditions que l'usage stratégique des contenus privilégie particulièrement la dynamique de repli sur l'auto-parodie et les références nationales, dynamique qui relance la question de la variation médiatique autour des frontières et de leur énonciation.

Références

- Andonova Yanita., d'Almeida Nicole. (2022). Pour une approche géocommunicationnelle des organisations. *Communication et organisation*, 62, 165-178. <https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.11691>.
- Alves Patrick (2008). « L'Union Européenne de Radiodiffusion, 1950-1969 ». In : Marie-Françoise Lévy et Marie-Noëlle Sicard (eds), *Les Lucarnes de l'Europe. Télévisions, cultures, identités, 1945-2005*. Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne , 46-69.
- Aniko Impre. (2020). "The Eurovision Song Contest. Queer nationalism". In: Ethan Thompson, Jason Mittell (eds.), *How to watch television?* New York: University Press, 193-201.
- Baker Catherine. (2017). The 'gay Olympics'? The Eurovision Song Contest and the politics of LGBT/European belonging. *European Journal of International Relations*, 23(1), 97121. <https://doi.org/10.1177/1354066116633278>.
- Benjamin Walter. (2015 [1939]). *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris : Allia.
- Berger, Anne-Emmanuelle (2024). *Repenser la logique du vivant après Jacques Derrida*. Paris : Hermann. <https://doi.org/10.3917/herm.demic.2024.01.0343>.
- Debray Régis (2015). *Éloge des frontières*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (2014 [1976]). *Histoire de la sexualité. 1: La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- Fricker Karen, Gluhovcn Milija (2013). *Performing the « New » Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Jost, F. (2017). *Comprendre la télévision et ses programmes* (3e éd.). Paris : Armand Colin.
- Krieg-Planque Anne, Oger Claire (2010). « Discours institutionnels. Perspectives pour les sciences de la communication ». *Mots*, 94, 91-96. <https://doi.org/10.4000/mots.19870>
- Le Guern Philippe (2007). « Aimer l'eurovision, une faute de goût ? » *Réseaux*, 2(141-142), 231-265.
- Soulages Jean-Claude. (2007). *Les rhétoriques télévisuelles: Le formatage du regard*. Louvain-la-Neuve: De Boeck INA. <https://doi.org/10.3917/dbu.soula.2007.01>.
- Vuletic Dean (2019). *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. London: Bloomsbury Academic.
- Wagner, Hedwig (2014). « L'européanisation des NTIC ». *Hermès* n° 70 (3): 63-67. <https://doi.org/10.3917/herm.070.0063>.
- Zaroulia, Marilena (2013). "Sharing the Moment': Europe, Affect, and Utopian Performatives in the Eurovision Song Contest". In: Karen Fricker et Milija Gluhovic (eds). *Performing the 'New' Europe. Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. London: Palgrave Macmillian, 31-52.