Questions de communication

7 | 2005
Espaces politiques au féminin

René GARDIES, Marie-Claude TARANGER, dirs, *Télévision : notion d'œuvre, notion d'auteur*

Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, 274 p.

Ioanna Vovou

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5482
DOI : 10.4000/questionsdecommunication.5482
ISSN : 2259-8901

Éditeur
Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée
Date de publication : 30 juin 2005
Pagination : 429-433
ISBN : 978-2-86480-859-6
ISSN : 1633-5961

Référence électronique
Ioanna Vovou, « René GARDIES, Marie-Claude TARANGER, dirs, *Télévision : notion d'œuvre, notion d'auteur* », *Questions de communication* [En ligne], 7 | 2005, mis en ligne le 22 mai 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5482 ; DOI : https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.5482

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

René GARDIES, Marie-Claude TARANGER, dirs, *Télévision : notion d'œuvre, notion d'auteur*

Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, 274 p.

Ioanna Vovou

RÉFÉRENCE

René GARDIES, Marie-Claude TARANGER, dirs, *Télévision : notion d'œuvre, notion d'auteur,* Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, 274 p.

1 S'interroger sur les notions d'œuvre et d'auteur à la télévision, tel était l'objectif du colloque organisé par le Laboratoire de sémiologie de l'image (Aix-en-Provence) et l'INA-Méditerranée (mai 2001) et dont les actes sont ici publiés. Selon quels critères définit-on une œuvre télévisuelle et quelles sont les figures de l'auteur qui se dessinent lors de l'énonciation télévisuelle ? L'ouvrage répond à ces questions en regroupant les contributions au sein de deux parties non dissociables : la première traitant de la question d'œuvre télévisuelle ; la seconde d'auteur.

2 Dans ce cadre, Raul Grisolia analyse la notion d'œuvre dans les produits non fictionnels de la télévision. En préambule, il explique qu'il entend par dimension esthétique de ce produit, les qualités liées à l'efficacité de son fonctionnement. Par ailleurs, il introduit le concept de « matrice » qu'il définit comme « une construction *a posteriori* », ayant une nature flexible et adaptable. Le « dispositif de la matrice », idée de base d'un modèle, serait à considérer comme le noyau d'une émission. À travers un nombre d'exemples issus de la télévision italienne, la notion de *persona* – masque, personnage ou figure de l'animateur d'une émission – Raul Grisolia fait du présentateur l'élément distinctif – voire l'incarnation – de la nature du programme. Ainsi matrice et *persona* garantissent-ils la spécificité d'un programme télévisuel et son identification comme œuvre.

3 Pour sa part, Gilles Delavaud s'appuie sur le postulat selon lequel l'auteur est celui qui trouve des solutions aux nécessités de la télévision pour examiner la notion d'œuvre télévisuelle dans les années 50 et 60. Il retrace l'évolution historique du statut de ce dernier, *via* une reconstitution riche des débats et questionnements sur la télévision de l'époque et l'émergence éventuelle d'un art télévisuel. Pour cela, il s'appuie sur quatre séries de dramatiques où la spécificité de l'écriture télévisuelle se retrouve en trois points : la démarche d'enquête ou de reconstitution documentée, la prise en considération du caractère hétérogène du matériau télévisuel, et la place accordée au téléspectateur ainsi qu'à son implication directe et multiple – qui devient explicite dans l'analyse faite par l'auteur de la série *Cinq dernières minutes*. Gilles Delavaud appelle « effet-télévision » cette prise en compte, liée au direct et à la caméra/machine et qui ne cherche pas à se dissimuler. À la télévision, cette configuration est une spécificité des dramatiques, malgré l'origine théâtrale et l'imitation des procédés cinématographiques de celles-ci. Finalement, l'auteur lève le malentendu qui accompagne l'expression « ni théâtre ni cinéma », utilisée par les réalisateurs et critiques de l'époque pour qualifier la dramatique. À l'instar des travaux d'André Bazin, il rappelle que sa particularité est de se situer « au-delà du cinéma et du théâtre ».

4 Suivant une démarche différente – qui consiste à se pencher sur les conditions de diffusion des fictions à épisodes (en direct ou en différé) et sur les répercussions sur les auteurs/réalisateurs –, Stéphane Benassi s'intéresse au compromis entre théâtre et cinéma, soutenant que la fiction télévisuelle occupe un créneau qui évolue à la frontière des deux – là où Gilles Delavaud précisait que l'imitation ne signifie pas tout à fait emprunt. L'auteur recherche les spécificités multiples de la fiction télévisuelle en recourant à la comparaison, notamment dans les champs littéraire et cinématographique. De cette contribution, on retiendra l'intégration d'éléments d'un univers référentiel politique ou social, contemporain au moment de diffusion, et la prise en compte du direct « en tant que marque télévisuelle spécifique ». Étudiant les émissions réflexives, Virginie Spies fait aussi appel à la théorie de l'énonciation dans laquelle elle mobilise les genres télévisuels – authentifiant, ludique, fictif – et la notion de promesse élaborée par François Jost. L'analyse du discours de la presse qui traite des promesses de ces émissions lui permet de cerner la figure des auteurs/présentateurs, journalistes pour la plupart et associés au registre de la véridicité. Ainsi le mode d'énonciation authentifiant de ces émissions (en dépit de rapprochements avec le mode ludique, moins souvent avec le mode fictif) semble-t-il important, de même que l'est la mise en avant du statut du présentateur.

5 Autre approche stimulante, celle qui lie intertextualité et auteur. Anne Roche constate que, dans la série *Code Quantum* [*Quantum Leap*], l'intertextualité – en tant que marque du programme garantissant l'homogénéité et la cohérence des différents épisodes – dessine une figure quasi-virtuelle d'auteur. Respectant le mode de la citation sur lequel se fonde cette série, les différents scénaristes se diluent dans la figure de l'auteur et assure à la série une spécificité qui serait presque méta-moderne. De son côté, prenant comme exemple la collection *Petites Caméras* (Arte), Jacques Sapiega s'interroge sur les mutations par le numérique, tant en ce qui concerne l'écriture cinématographique que la professionnalisation, en passant par les relations entre acteurs/filmeurs et celles entre réalisateur/opérateur. S'intéressant moins à la spécificité télévisuelle – la télévision serait-elle considérée, ici, uniquement dans sa dimension de support de diffusion ? –, le chercheur conclut que, pour les réalisateurs de ces films, tournés avec

des petites caméras numériques, l'objectif est la diffusion dans des salles de cinéma où peuvent légitimement être revendiqués le statut d'œuvre et celui d'auteur.

6 Dans la deuxième partie de l'ouvrage consacrée à la question de l'auteur, Pierre Beylot s'intéresse aux « constructions mentales du téléspectateur » du point de vue d'une « pragmatique de la réception ». Selon lui, la polyphonie du discours réside en ce que le téléspectateur mobilise plusieurs règles interprétatives afin d'attribuer la responsabilité énonciative d'un programme. Prenant comme exemple *Loft Story* et poursuivant un « dialogue » quasi permanent avec la théorie des genres et celle de l'énonciation audiovisuelle de François Jost, le chercheur démontre la façon dont le téléspectateur attribue la responsabilité d'un discours à diverses instances, en fonction des promesses génériques qui accompagnent le programme. Aussi considère-t-il la chaîne comme figure polyphonique, non comme « figure auctoriale individuelle ».

7 Selon une perspective similaire, Guillaume Soulez s'interroge sur le crédit de l'auteur dans la fiction, le reportage et le documentaire. Son hypothèse est que la confiance accordée par le téléspectateur à un document télévisuel est un paramètre important. Il distingue deux relations opposées qui peuvent se cacher sous le mot (« confiance »). D'une part, la crédulité accordée au film par le spectateur correspondant plutôt à la fiction, d'autre part, la « crédibilité » qui se construit entre auteur et spectateur dans le cas du reportage et du documentaire. À ce sujet, il distingue le documentaire classique du contemporain, où l'auteur semble se taire et où la confiance du spectateur se construit progressivement au cours du film. Grâce à l'examen de trois documents – une fiction partiellement « interactive », un reportage et un documentaire – traitant d'un même sujet, le flagrant délit, Guillaume Soulez étudie les relations spectatorielles pour accéder à leur lecture.

8 C'est le succès d'un plagiat télévisuel grâce à la cohérence de la stratégie d'une chaîne (TF1) et le rôle joué par la figure de l'auteur d'une émission, attribué à son présentateur – Laurent Cabrol – qu'analyse Marie-France Chambat-Houillon. Après avoir présenté le contexte épistémologique dans lequel sa réflexion s'inscrit – une pragmatique de l'énonciation qui considère l'auteur comme une « hypothèse interprétative » importante parmi d'autres (reconnaissant les enseignements du structuralisme, mais ne les suivant pas dans le refus de l'intentionnalité énonciative) –, elle étudie le plagiat de *La Nuit des Héros* (Antenne 2) par *Les Marches de la Gloire* (TF1). On notera la clarté des définitions et distinctions posées, par exemple entre « contrefaçon » (usurpation d'une signature qui n'est pas la sienne) et « plagiat » (appropriation de l'originalité d'une œuvre) ou entre « pastiche » et « plagiat », le premier étant une imitation d'un style à but ludique renvoyant à l'original alors que le deuxième dissimule cette imitation, témoignant, ainsi, des intentions différentes. On notera encore le déploiement de la stratégie de la chaîne qui construit l'*authorship* de Laurent Cabrol récupéré par TF1 pour présenter *Les Marches de la Gloire,* en la rehaussant au niveau de l'*auctoritas* de la chaîne plagiée (Antenne 2).

9 Selon un autre point de vue, Marie-Claude Taranger explore les discours ayant trait à la notion d'œuvre et d'auteur. Ces deux notions sont replacées dans leur contexte, l'auteur rappelant que ce couple a constitué la base de la critique littéraire. Ainsi l'auteur parcourt-elle les apports épistémologiques sur la question qui vont de Roland Barthes à Pierre Bourdieu en passant par Marcel Proust, Lucien Goldmann, Hans R. Jauss et Michel Foucault avant d'aborder la notion d'auteur au cinéma. Après la présentation du corpus et de la méthodologie, Marie-Claude Taranger livre des

résultats qui concernent surtout la mobilisation de ces deux notions dans un but de légitimation artistique de la télévision et ceci suivant, le plus souvent, le modèle cinématographique. Toutefois, le modèle « œuvre-auteur » est très peu utilisé pour appréhender la télévision « en dehors des déclarations de principe » et des discours légitimants. Ce qui conduit le chercheur à suggérer que les outils d'appréhension et d'analyse du cinéma ne sont pas les plus adéquats pour étudier la télévision. Celle-ci aurait-elle des spécificités nationales ?

10 Se penchant sur ce qu'il qualifie comme une spécificité française, Guy Lochard mène un travail à partir d'une série d'entretiens avec plusieurs réalisateurs en cherchant à cerner et à analyser la revendication auctoriale des réalisateurs des émissions de plateau ; une revendication inattendue, à première vue. Dans un premier temps, il examine les raisons d'une telle attitude : logique d'auto-légitimation *via* le statut juridique français, place maîtresse du réalisateur sur le pupitre de la régie (à la différence de ce qui se passe dans d'autres pays), histoire institutionnelle de la télévision et celle plus culturelle du corps des réalisateurs, issues pour une bonne part du cinéma. Ensuite, d'après les éléments tirés d'entretiens, l'auteur distingue trois attitudes différentes chez les réalisateurs : une position témoignant d'un engagement politique et esthétique (chez Raoul Sangla), une deuxième mettant l'accent sur l'utilisation de l'image afin de révéler les personnages (Igor Barrère) et une troisième qualifiée de fonctionnaliste (Jean-Luc Léridon et Serge Moati) où le réalisateur est considéré comme artisan plutôt que comme artiste. Enfin, le texte conclut en attirant l'attention sur l'existence des spécificités culturelles qui va à l'encontre des discours sur l'homogénéisation des systèmes télévisuels.

11 Sur le même sujet, Noël Nel évoque la figure auctoriale de Jean-Christophe Averty telle qu'elle est façonnée dans un portrait réalisé pour la télévision, *Treize brouillons pour un portrait d'Averty*, en 1990. Le réalisateur est partie prenante de cette expérience qui relève d'une énonciation polyphonique et polyscopique dans laquelle Jean-Christophe Averty n'est pas seulement l'objet du discours mais également le co-présentateur, supervisant un anti-portrait qui devient en partie un auto-portrait par la mise en abyme qui lui est apposée. Ainsi *Treize brouillons* est-il qualifié de document moderne, auto-réflexif et spéculaire, alimentant le narcissisme d'un auteur.

12 Quittant le terrain qui consiste à attribuer l'auctorialité d'un document télévisuel à son réalisateur, François Jost met en lumière le rôle joué par les producteurs, les considérant comme les vrais auteurs des émissions. Se penchant essentiellement sur les émissions des années 80 (tout en signalant les continuités et transformations antérieures et postérieures dans une authentique perspective historique), il étudie comment la promesse des émissions d'offrir la réalité à leurs téléspectateurs passe par l'effacement de l'auteur/producteur derrière le programme et, notamment, derrière l'acteur. Le cas de Pascale Breugnot offre un terrain de choix pour analyser les émissions prenant comme objet la vie des français. Le mélange systématique de la réalité et de la fiction – par le biais de stratégies multiples tels que le récit, l'emploi d'acteurs, la feintise narrative... – dans les émissions de Pascale Breugnot qui, initialement, était censée donner la parole aux Français, témoins de leur propre vie, finit par leur retirer la responsabilité de leur représentation et de leur propos. La productrice est devenue un auteur dissimulé derrière ou à côté de ses acteurs ; un « auteur ventriloque » qui transparaît derrière ses marionnettes et la structuration scénarisée des émissions.

13 L'exemple de David E. Kelley – célèbre producteur-scénariste de la télévision américaine, étant à l'origine, entre autres productions, de la fameuse série *Ally McBeal* – est présenté par Martin Winckler. Après avoir retracé l'itinéraire du scénariste qui avait, auparavant, été avocat, l'auteur analyse la série *Picket Fences* (traduit par la télévision française *Un drôle de shérif/La ville du grand secret*). Avec Martin Winckler, on entre dans l'univers d'une série qui marie plusieurs genres et modes de lecture : série policière, elle est aussi série médicale, juridique ; elle peut être aussi reçue comme une chronique familiale, traitant des sujets religieux, des mœurs politiques, des questions de sexualité, etc. L'ingéniosité du créateur de la série consiste en ce qu'il a su créer un monde métaphorique représentant l'Amérique moderne, se fondant sur une narration étonnamment cohérente et des interprétations convaincantes.

14 Intégrant des points de vue de chercheurs parfois convergents, parfois opposés, et mobilisant des aspects différents de l'énonciation télévisuelle, cet ouvrage est une contribution utile au chantier ouvert sur l'œuvre télévisuelle et à celui de la construction de l'auteur. L'entretien du metteur en scène Maurice Frydland par René Gardies – qui fait office d'épilogue – donne la parole à ceux qui étaient l'objet du colloque. La réponse de Maurice Frydland – qui est passé du reportage/documentaire à la réalisation des fictions – à la question de savoir qui est l'auteur à la télévision s'inspire de François Truffaut qui expliquait que l'auteur est celui qui fait la synthèse ; ce qui suggère qu'il est le metteur en scène. De quoi relancer le débat...

INDEX

oeuvrecitee Télévision : notion d'œuvre, notion d'auteur – (René Gardies et Marie-Claude Taranger, 2003)

AUTEURS

IOANNA VOVOU

Université Paris 13/CÉISME, université Paris 3
ioannav@wanadoo.fr