

LA TÉLÉVISION DANS LE MIROIR

Théorie, histoire et analyse des émissions réflexives

AudioVisuel Et Communication

Collection dirigée par Bernard Leconte

« CHAMPS VISUELS » et le CIRCAV GERICO (université de Lille 3) s'associent pour présenter la collection AudioVisuel Et Communication.

La nomination de cette collection a été retenue afin que ce lieu d'écriture offre un espace de liberté le plus large possible à de jeunes chercheurs ou à des chercheurs confirmés s'interrogeant sur le contenu du syntagme figé de « communication audiovisuelle », concept ambigu s'il en est, car si « l'audiovisuel » et, il faut entendre ici ce mot en son sens le plus étendu – celui de Christian Metz – qui inclue en son champ des langages qui ne sont ni *audios* (comme la peinture, la photographie, le photo roman ou la bande dessinée), ni *visuels* (comme la radio), est, on le sait, monodirectionnel contrairement à ce que tente de nous faire croire ce que l'on peut nommer « l'idéologie interactive », la communication implique obligatoirement un aspect multipolaire...

Déjà parus

Jocelyne BEGUERY, *Entre voir et dire : Image de l'Art à l'adresse des enfants*, 2003.

Érika THOMAS, *Les Téléromans entre fiction et réalité*, 2003.

Françoise SOURY LIGIER, « *Parle petit, la télé t'écoute ! : Le rôle de la télévision dans le langage des jeunes enfants à l'école maternelle*, 2002.

Fanny ÉTIENNE, *Films d'art / films sur l'art : Le regard d'un cinéaste sur un artiste*, 2002.

Jocelyne BEGUERY, *Une esthétique contemporaine de l'album de jeunesse. De grands petits livres*, 2002.

Maguy CHAILLEY, *Télévision et apprentissages. Volume 1 : école maternelle*, 2002.

Bernard LECONTE, *Télé, notre bon plaisir. Enonciation télévisuelle et pédagogie*, 2002.

Bernard LECONTE, *Lire l'audiovisuel. Précis d'analyse iconique*, 2001.

Françoise MINOT, *Quand l'image se fait publicitaire. Approche théorique, méthodologique et pratique* 2001.

Odile BÄCHLER, *L'Espace filmique. Sur la piste des diligences*, 2001.

Virginie SPIES

LA TÉLÉVISION DANS LE MIROIR

Théorie, histoire et analyse des émissions réflexives

Préface de François Jost

L'Harmattan

5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris
FRANCE

L'Harmattan Hongrie

Hargita u. 3
1026 Budapest
HONGRIE

L'Harmattan Italia

Via Degli Artisti 15
10124 Torino
ITALIE

© L'Harmattan, 2004
ISBN : 2-7475-6329-4
EAN : 9782747563291

TABLE DES MATIÈRES

Préface <i>François Jost</i>	17
Introduction	21
I. L'ÉNONCIATION	
Prologue à une théorie de l'énonciation	26
1. Approches de l'énonciation	27
2. Mise en abyme	30
Chapitre premier. La responsabilité énonciative <i>Les instances d'énonciation</i>	33
1. De la linguistique au cinéma	33
1.1 De la narratologie littéraire à l'énonciation	35
1.1.1. <i>L'instance narrative dans le roman</i>	35
1.1.2 <i>Discours-narration</i>	36
1.1.3 <i>Introduction de la notion</i> <i>de polyphonie</i>	40
1.2 L'énonciation impersonnelle	41
1.3 Une activité humaine	43
2. La polyphonie énonciative	45
2.1 Vers une théorie polyphonique de l'énonciation	45
2.1.1 <i>L'énonciation au préalable</i>	46
2.1.2 <i>Le sujet de l'énonciation</i>	47

2.1.3	<i>Polyphonie de l'énonciation</i>	47
a.	<i>Locuteurs</i>	48
b.	<i>Énonciateurs</i>	50
2.2	<i>L'image polyphonique</i>	52
2.2.1	<i>Derrière le film : l'intention</i>	52
2.2.2	<i>Vers la construction d'énonciateurs</i>	53
2.2.3	<i>Diverses strates d'énonciation possibles</i>	54
2.2.4	<i>Les « voix » de la télévision</i>	56
a.	<i>Trois types de discours pour ; une même chaîne</i>	56
b.	<i>Les « voix » de la programmation</i>	57
c.	<i>La constitution de l'énonciateur</i>	58
2.2.5	<i>Quand y a-t-il énonciation ?</i>	59
a.	<i>Du cinéma à la télévision</i>	59
b.	<i>La « métatélévision »</i>	60
Chapitre 2.	La relation énonciative	63
1.	<i>Mise en abyme</i>	64
1.1	<i>La mise en abyme dans le récit</i>	64
1.2	<i>Le sujet de l'énonciation dans la relation énonciative</i>	66
1.2.1	<i>La représentation en peinture</i>	66
1.2.2	<i>Identification du sujet de l'énonciation</i>	68
1.2.3	<i>Énoncé, énonciation et mise en abyme</i>	70
a.	<i>Le cinéma mis en abyme</i>	71
b.	<i>Différentes caractérisations de l'énonciation</i>	74
1.3.	<i>Figures d'énonciation au cinéma</i>	76
2.	<i>La position du spectateur</i>	84
2.1	<i>De l'énonciation au spectateur</i>	84
2.1.1	<i>Une énonciation plurielle</i>	85
2.1.2	<i>Énoncé et énonciation</i>	86
2.1.3	<i>Énonciation énoncée</i>	87
2.1.4	<i>La question de l'interpellation</i>	87

2.2 Contre une conception déictique de l'énonciation au cinéma	92
2.3 La place du téléspectateur	98
Chapitre III. Les genres	101
1. Des genres dans la littérature	101
1.1 Une logique de la littérature	101
1.2 Les sujets d'énonciation	102
1.3 L'énoncé	105
2. ...au genre à la télévision	109
2.1 Le genre comme promesse	109
2.1.1 <i>Énonciation et genre</i>	113
2.1.2 <i>Destination et genre</i>	113
2.1.3 <i>Croyances et savoirs</i>	114
2.1.4 <i>Les modes d'énonciation télévisuelle</i>	116
2.1.5 <i>Du plaisir lié aux genres à l'identification générique</i>	118
2.1.6 <i>De l'énonciation à la construction de l'auctorialité</i>	120
2.2 Le genre télévisuel sous de multiples dimensions	124
2.2.1 <i>L'analyse des genres depuis l'agir télévisuel jusqu'à la séquentialité</i>	124
2.2.2 <i>Le genre télévisuel en transformation</i>	129
3. <i>La promesse des genres</i> mise en application	135
Premier épilogue	139

II. LA RÉFLEXIVITÉ TÉLÉVISUELLE : Mise en perspective historique des émissions

Chapitre premier. Une réflexivité diffuse	149
1. Le genre ludique pour parler de soi	150
1.1 Avant 19 heures : les programmes de la chaîne « à la une »	151
1.2 Cinq minutes pour guider notre lecture	153
1.3 Au cœur du ludique : Une réflexivité du spectacle	156
2. Le mode authentifiant au service de l'institution	159
2.1 Avant le journal : un discours pour modifier l'attitude spectatorielle	159
2.2 Le journal télévisé : plusieurs types de réflexivité	160
2.3 De « pour de vrai » à « pour de faux », un passage entre deux modes d'énonciation	162
3. Lorsque la fiction regarde la télévision	164
3.1 Plusieurs types d'images, plusieurs types d'auteurs	164
3.2 La télévision au secours de l'intrigue	166
3.3 Une réflexivité diffuse, petit épilogue	168
Chapitre 2. Lorsque la télévision d'hier parlait de demain	175
1. La présence des autres médias	176
1.1 Une connaissance supposée des autres médias	176
1.2 Les atouts de la télévision par rapport aux autres médias	176
2. Un « œil de demain » entre le fictionnel et le ludique	177
2.1 La fictionnalisation au service de la « magie de l'image »	177
2.2 Entre « pour de faux » et « pour de rire »	178

Chapitre 3. <i>En direct de, une télévision au travail</i>	181
1. En coulisses : un certain regard	181
2. « Cette maison qui est la vôtre », une adresse directe au téléspectateur	183
3. Un univers parfait au service d'un discours autopromotionnel	186
Chapitre 4. <i>Au-delà de l'écran : des vedettes</i>	191
1. Un univers de discours « autour » de la télévision	191
2. La place du téléspectateur	193
3. La question de l'autopromotion	194
Chapitre 5. <i>Micros et caméras : l'ORTF au travail</i>	197
1. Des hommes de métier au service de l'institution	197
2. Un ton sérieux pour une meilleure « connaissance de la télévision »	200
Chapitre 6. En « face » du téléspectateur	203
1. Une « communication » très contrôlée	203
2. Des téléspectateurs pour une valorisation du média	205
Chapitre 7. <i>Au-delà de la télévision : l'image</i>	209
1. Le discours télévisuel et ses représentations	209
2. Un voyage à travers les interprétations	210
3. Jouer avec la télévision	212

Chapitre 8. Des programmes au service des programmes	215
Chapitre 9. Lorsque la télévision regarde son passé	219
1. Un passé revisité par des témoins	219
2. Une histoire résumée en quelques thèmes	220
3. Une mémoire subjective	225
Chapitre 10 : Une « nouvelle vague » d'émissions réflexives	231
1. La télévision dans l'actualité	231
2. La télévision s'amuse de la télévision	236
3. Des images pour réfléchir ?	238
Deuxième épilogue	243

III. L'ÉNONCIATION ET LES ÉMISSIONS RÉFLEXIVES

Chapitre premier. De la responsabilité énonciative aux genres empruntés par la réflexivité	261
1. Des promesses de genres	262
1.1 Des informations sur la télévision	263
1.1.1. <i>Télés-dimanche, « Le premier hebdomadaire télé qui soit télévisé »</i>	263
1.1.2. <i>Télé-vision, « L'actualité de la télé à travers des histoires »</i>	265

1.1.3. Lignes de mire, « Un magazine culturel, d'information,; de curiosité...»	267
1.1.4. Arrêt sur images, « De l'inédit, du jamais dit à la télé »	268
1.2. La télévision comme objet de divertissement	269
1.3. Les modes d'énonciation des émissions réflexives - Promesses	271
2. Des promesses tenues ?	273
2.1. Émissions	273
2.1.1. Des informations sur la télévision	273
2.1.2. La télévision comme objet de divertissement	277
2.2. Les modes d'énonciation des émissions réflexives - Promesses tenues ?	279
3. Des modes d'énonciation à l'attribution de la responsabilité énonciative	281

Chapitre 2. La réflexivité comme reflet du discours d'une chaîne - Les cas de Télé-dimanche et de TV+ 287

1. Un discours « en retrait »	288
1.1. Des écrans pour faire preuve d'un certain recul	288
1.2. Des présentateurs tentant de ne pas être impliqués	289
1.3 L'émission réflexive agissant dans l'espace public	292
2. La question du public	295
2.1. Un plaisir voyeuriste	295
2.2. Une prise en compte du téléspectateur	295
2.3. Une réflexivité orientée	297

Chapitre 3. La réflexivité comme discours autopromotionnel <i>Transformations et mises en discours</i>	301
1. Autopromotion et réflexivité	301
1.1. L'autopromotion, un discours relativement ancien	302
1.2. Différentes formes d'autopromotion	303
2. Stratégies discursives et discours autopromotionnel	304
2.1. Le passé pour envisager l'avenir	304
2.2. Étude des relations temporelles	305
Chapitre 4. Une réflexivité d'un genre ludique : le cas des <i>Guignols de l'info</i>.	311
1. Une chaîne qui réfléchit ?	311
2. L'énonciation polyphonique	316
3. Les modes d'énonciation	318
4. La part du visible	319
5. Circularité du discours médiatique	322
6. Savoirs et compétences sollicités	323
7. Plusieurs types de promesses	324
8. Réflexivité, genre ludique et autodérision	326
Chapitre 5. Les limites de la réflexivité : lorsqu'une entreprise parle d'une autre entreprise - <i>La figure du journaliste</i>	329
1. Brève histoire d'une histoire brève	330
2. Un discours institutionnel qui ne revient pas sur le passé	331
3. La figure du journaliste : une voix proche du téléspectateur	334
4. <i>La Cinq</i> est une personne	338
5. L'« effet de neige » : une nostalgie de consensus	339

Chapitre 6. De l'autre côté du miroir...	
Une critique de la télévision par elle-même ?	343
1. Face aux téléspectateurs : la voix de l'institution	344
2. La place du public pour un semblant d'interactivité	346
3. Des journalistes pour « répondre »	347
4. La critique télévisuelle prise à son propre piège	350
Troisième épilogue	357
Conclusion	363
ANNEXES	
- Annexe 1 : Entretien avec Marc-Oliver Fogiel	367
- Annexe 2 : Entretien avec Patrick Menais	377
BIBLIOGRAPHIE	383

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier François Jost, qui a dirigé cette recherche issue d'une thèse. Son exigence, son travail, et sa rigueur furent d'une importance majeure dans l'évolution de mes recherches. Ses conseils, son écoute et la compréhension dont il a toujours fait preuve m'ont permis d'évoluer dans le sens que j'avais choisi. Au-delà, les qualités humaines et l'esprit de François Jost ont fait de ces années de travail des années d'apprentissage et de découverte quant à la formation de l'esprit scientifique, à la recherche et au plaisir qu'il peut y avoir à travailler dans des directions communes.

Je remercie mes collègues et amis, Frédéric Lambert, Marie-France Chambat Houillon ainsi que les membres du CEISME, Centre d'Etude des Images et des Sons Médiatiques de l'université Paris III. Je remercie également les membres du département des sciences de l'information et de la communication de l'université d'Avignon pour leur accueil. Une pensée particulière à Emmanuel Ethis pour sa confiance et son amitié, et à Jean Davallon pour le temps qu'il a accordé à cet ouvrage.

Je pense également à mes proches : Frédéric, pour ses encouragements, sa patience et ses nuits, bercées au son de l'imprimante. Gérard, mon père, sans qui rien n'aurait été possible, pour sa confiance, sa présence et son affection. Paule, ma maman, partie trop tôt pour voir mes projets se réaliser, mais pourtant dans mon cœur, qui sait que ces rêves étaient d'abord les siens. Je lui dédie cet ouvrage.

PRÉFACE

D'où vient que la réflexivité, encensée jadis par toute une génération d'écrivains, de cinéastes et de théoriciens (du Nouveau Roman au Nouveau Cinéma en passant par la Nouvelle Critique) soit de nos jours synonyme de rabâchage, de narcissisme et, parfois, de vacuité ? Dans les années soixante-dix, professeurs et étudiants se réunissaient en colloques pour analyser et glorifier tout procédé qui visait à détruire « l'illusion réaliste » produite par la fiction, aujourd'hui d'autres, parfois les mêmes, démontent les mécanismes d'une télévision toujours plus encline à parler d'elle-même. Ce déplacement d'objet atteste que, au-delà des changements inéluctables que le temps fait subir aux individus, c'est notre définition de la réflexivité qui a changé. Ce que nous recouvrons sous ce terme ne s'assimile plus à une réflexion d'un art sur lui-même mais à la contemplation béate de sa propre image. Et c'est le premier mérite de Virginie Spies de nous faire comprendre comment s'est opéré ce glissement progressif.

Les théories littéraires, puis narratologiques, qui s'intéressent à la mise en évidence du signe procèdent toutes du souci de lutter contre l'idéologie de la transparence : il s'agit, pour elles, d'affirmer la « coupure sémiotique », que ce soit dans le domaine de la langue, où certains mots renvoient au locuteur, dans celui de la peinture, où la représentation se prend pour objet, ou, bien sûr, du cinéma,

qui use de mille et un procédés pour faire écran à la réalité.

Qu'en est-il, alors, de la télévision ? Pour être « qualifiée d'émission réflexive, pose d'emblée Virginie Spies, une émission doit prendre pour objet la télévision sous quelque angle que ce soit ». Cette définition large laisse présager toute l'étendue et la complexité du phénomène. Qu'est-ce que la télévision ? Un langage ? Des chaînes ? Des entreprises ? Des marques ? Plutôt que de trancher d'entrée de jeu entre toutes ces solutions, Virginie Spies nous entraîne dans une promenade à travers les programmes, pleine d'imprévus et de découvertes. À regarder de près, avec son regard, les émissions qui se succèdent à *l'access-prime-time* d'un jour ordinaire, on découvre que la réflexivité emprunte mille et une figures (j'exagère un peu, bien sûr) et parle de la télévision de bien des manières. La voie d'accès à la réflexivité n'est pas dans le repérage a priori d'un catalogue de figures réflexives, mais dans une étude minutieuse du flux télévisuel.

Un préjugé est malmené par Virginie Spies, celui d'une réflexivité surgie avec l'irruption d'une mystérieuse « néo-télévision ». En remontant le temps, on découvre en sa compagnie que ce narcissisme télévisuel ne date pas d'hier : depuis ses débuts, la télévision se préoccupe de l'image qu'elle donne à son public. Cela ne veut pas dire, bien sûr, que rien n'a changé et que tout est dans tout. Si l'image dans le miroir a changé au cours des ans, c'est, au fond, que le média n'est plus tout à fait le même ou, tout au moins, qu'il ne porte plus le même regard sur lui-même. Dans les années soixante, il s'agit de promouvoir le média télévision lui-même, puis ses stars. Les années soixante-dix s'interrogent sur la représentation et le langage télévisuel ; les années quatre-vingt font la promotion des chaînes...

Au fil des pages, nous devons bien admettre que ce qu'on appelle communément « télévision » recouvre en fait une pluralité de réalités discursives ou, si l'on préfère, d'énonciateurs, et que le territoire de la réflexivité télévisuelle est vaste. En Virginie Spies, il a trouvé sa cartographe ou, pour mieux dire, son inventeur, au double sens du mot. Car, si sa plongée dans le patrimoine télévisuel met au jour quelques trésors, elle *invente* aussi, avec une grande rigueur, les balises conceptuelles qui permettent de s'y orienter et de s'y déplacer.

Toute la troisième partie est à cet égard exemplaire : par un retour sur le terrain de la théorie, toujours fondé sur des analyses précises et documentées, elle donne corps à ces différentes voix qui s'expriment dans la réflexivité télévisuelle. Discours de la chaîne, discours d'autopromotion, discours d'entreprise... les émissions d'aujourd'hui épousent la logique publicitaire, plus soucieuses du succès des marques télévisuelles que sont les chaînes que de former le regard du téléspectateur à la compréhension des codes de la représentation, comme dans les années soixante-dix.

En refermant ce livre, qui mêle habilement le plaisir de la réflexion à celui de la visite d'une véritable galerie des *glaces*, je suis encore plus convaincu qu'avant que le balancement entre histoire et sémiologie est une nécessité pour les sciences de l'information et de la communication.

François Jost

INTRODUCTION

Les émissions de télévision qui parlent de télévision occupent une part assez considérable de la programmation télévisuelle. On les regarde souvent, on en parle parfois et on écrit même dessus en observant ce phénomène de différentes manières et sous diverses approches.

La télévision qui parle d'elle-même est étudiée ici à partir de l'énonciation télévisuelle. On peut considérer qu'une des façons de penser la télévision consiste à en étudier l'énonciation, pour mieux comprendre son discours. En ce sens, travailler sur les programmes réflexifs (lorsque la télévision parle de la télévision) peut revenir à considérer ces émissions, non pas comme le seul lieu où s'exprime explicitement un énonciateur, mais plutôt comme un endroit assez révélateur de l'identité d'une chaîne. L'étude de ce type de programmes permet de penser la construction de l'instance d'énonciation et la polyphonie énonciative, de dégager les « voix » de la réflexivité : qui se manifeste, qui parle ? Nous présumons que si *dire* revient toujours à parler de soi, parler de soi revient à en dire encore plus, si ce n'est de soi, du moins de l'image que l'on souhaite véhiculer de soi-même.

Il n'est pas possible de traiter d'un sujet sans en connaître les fondations. Il n'est donc pas envisageable de réfléchir à l'énonciation télévisuelle sans tenter de cerner au préalable les contours de l'énonciation d'une manière plus générale. Il s'agit dans une première partie de réfléchir à la problématique de l'énonciation. Comment la question de l'énonciation a-t-elle tout d'abord été posée par la linguistique et quels sont les principes qui ont été ensuite réinvestis par la narratologie littéraire ? Comment ces travaux ont-ils inspiré, à leur tour, les recherches sur l'énonciation cinématographique et télévisuelle ? D'une manière générale, il s'agit d'examiner la pro-

blématique de l'énonciation à travers différentes perspectives. On s'arrêtera sur des domaines très riches qui seront, au-delà de l'intérêt pour cette étude, susceptibles d'être exploités par un lecteur dont les recherches sont semblables.

Munis de ces résultats, nous aurons alors contextualisé notre travail du point de vue théorique et nous pourrions tenter de mieux comprendre l'énonciation à la télévision. Puisqu'il faudra naturellement restreindre notre corpus, nous observerons l'énonciation télévisuelle à travers les émissions réflexives. Avant de mener une analyse de ces programmes, la seconde partie de l'ouvrage se proposera de retracer l'histoire des émissions réflexives à la télévision française. De 1947 à l'an 2000, ce parcours non exhaustif fera le point sur 53 ans d'émissions réflexives. Il permettra de saisir les évolutions du discours réflexif, de percevoir les multiples tendances et les différentes manières de parler de la télévision à la télévision. De cette histoire des programmes réflexifs, découlera une conceptualisation de la réflexivité à la télévision.

La troisième partie s'articulera en fonction des principes évoqués en première partie, de l'histoire des émissions réflexives et de nos propositions conceptuelles. Il s'agira de mener une analyse plus approfondie de ces programmes. Quoi de plus naturel alors, que de passer par un certain nombre d'étapes afin de mieux saisir le sujet qui nous intéresse ? Il s'agira en premier lieu de travailler sur les genres télévisuels empruntés par les émissions réflexives. À partir de ce moment, nous mettrons en avant différentes caractéristiques du discours réflexif : jusqu'à quel point la réflexivité peut-elle être considérée comme reflétant le discours d'une chaîne ? Quelles sont les stratégies de discours permettant de recourir à l'autopromotion ? Nous nous pencherons également sur le discours réflexif ludique. À travers des exemples précis, nous réfléchirons aux limites de la réflexivité, ainsi qu'aux conditions de possibilité de la réflexivité à la télévision.

Dans cette perspective, travailler sur l'énonciation télévisuelle à travers les émissions réflexives doit se faire dans une

double ambition : réfléchir à l'énonciation d'une part, et conceptualiser la réflexivité à la télévision d'autre part. Ces deux côtés s'alimentant l'un, l'autre, comme une certaine manière de penser la télévision.

PARTIE I

L'ÉNONCIATION

La télévision qui parle d'elle-même... De quelle télévision parle-t-on lorsque l'on dit « La télévision » ? Que dit-elle, lorsqu'elle parle justement d'elle-même ? Et surtout, *qui parle* ? Autant de questions qui surgissent lorsque l'on cherche à mieux comprendre le discours dit « réflexif » à la télévision. Ainsi, avant même de pouvoir définir ce qu'est la réflexivité télévisuelle, une réflexion sur la théorie de l'énonciation s'impose.

La question de l'énonciation a tout d'abord été posée par la linguistique, dont quelques-uns des principes vont être réinvestis par la narratologie littéraire. Ces travaux inspireront à leur tour les recherches sur l'énonciation cinématographique et télévisuelle. Il ne sera pas question ici de parcourir toute l'histoire de ces cheminements de pensée, mais plutôt de tenter de comprendre comment certains problèmes majeurs ont pu être conceptualisés à travers différents champs de recherche. Ce sont les fondements de la théorie qui nous intéressent plus particulièrement, ceux-là mêmes qui nous serviront, plus loin, à réfléchir à l'énonciation télévisuelle à travers les énoncés réflexifs.

La première partie de cet ouvrage se propose donc d'articuler une réflexion sur l'énonciation en trois chapitres. Avant cela, le prologue posera un certain nombre de principes sur lesquels nous nous reposerons.

Ouvrons donc ce prologue et tournons-nous vers la théorie de l'énonciation.

PROLOGUE À UNE THÉORIE DE L'ÉNONCIATION

Vouloir retracer l'histoire des théories de l'énonciation pourrait faire l'objet d'un ouvrage à lui seul, qui lui-même n'y suffirait pas. Ce n'est pas, nous l'avons dit, l'ambition de ce travail. Il s'agira plutôt de procéder à un retour épistémologique, afin de saisir la façon dont la question de l'énonciation audiovisuelle a été posée, et les développements qu'elle a connus. Le cheminement que nous allons accomplir ne propose donc pas de dégager tous les points de vue, mais plutôt de faire le point sur les conceptions qui seront nécessaires à notre travail.

Réfléchir à l'énonciation télévisuelle nécessite de prendre en compte différentes perspectives, et c'est la tâche de cette première partie que de comprendre la façon dont ont pu être pensées quelques-unes de ces aspects.

Nous travaillerons ici selon trois axes majeurs que sont :

- La responsabilité énonciative et les instances d'énonciation,
- la relation énonciative,
- les genres.

L'ambition est ici de plusieurs ordres : tout d'abord observer comment, par un certain nombre de rapprochements épistémologiques et d'affinités théoriques, il a été possible d'aboutir aux conceptions qui nous intéressent. Ensuite, poser les fondements de la théorisation à venir, afin que nous puissions réfléchir à l'énonciation, sous l'angle particulier de la réflexivité télévisuelle.

Apportons, tout d'abord, un certain nombre de précisions épistémologiques.

1. Approches de l'énonciation

L'énonciation est tout d'abord un concept opératoire qui se rapporte à la langue naturelle. Pour le linguiste Émile Benveniste, « L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation¹ ». Phénomène observable lors d'un acte de communication, l'énonciation chez Anscombe et Ducrot consiste en « l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle² ». Ne se reproduisant qu'une seule et unique fois, l'énonciation ne peut être, selon Todorov³, qu'une « énonciation énoncée ».

Entre énonciation historique et discours

Émile Benveniste examine la question de l'énonciation à travers une opposition qu'il opère entre énonciation historique et discours.

L'énonciation historique caractériserait le récit des événements passés. Il s'agit de la présentation de faits survenus à un certain moment du temps, sans intervention du locuteur dans le récit. Ainsi, « il n'y a même plus de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes⁴ ». Le discours quant à lui est compris comme « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière⁵ ».

¹ Benveniste Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », in *Langages* 17, mars 1970, p. 12.

² Anscombe Jean-Claude et Ducrot Oswald, « L'argumentation dans la langue », in *Langages* 42, juin 1976, p. 18.

³ Todorov Tzvetan, « Problèmes de l'énonciation », in *Langages* 17, mars 1970, p. 3.

⁴ Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1, tel Gallimard, 1966, p. 241.

⁵ *Ibid.*, p. 242.

L'énonciation, de multiples acceptions

Catherine Kerbrat-Orecchioni observe que la notion d'énonciation peut recouvrir plusieurs significations.

- Au sens large, l'énonciation « désigne les relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif, c'est-à-dire :
 - les protagonistes du discours (émetteur et destinataire(s) ;
 - la situation de communication ⁶ ».
- Au sens restreint, l'énonciation fait référence aux « traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé⁷ ». Il s'agit des lieux d'inscription et des modalités d'existence que Benveniste appelle « la subjectivité dans le langage ».

Paradoxe du signe

François Récanati⁸ explique que pour représenter la chose signifiée, le signe doit être à la fois présent et absent. Et c'est là un paradoxe, car « il faut que le signe soit présent (pour représenter la chose signifiée) ; mais s'il est trop présent, il finit par cacher la chose qu'il est censé dévoiler⁹ ». De ce fait, le signe possède un double caractère : il est à la fois opaque et transparent, il découvre en même temps qu'il cache la chose signifiée. Il oscille entre transparence et opacité et doit être à la fois présent et absent pour pouvoir représenter. Ces deux caractères sont inhérents au signe qui ne peut « être absolument transparent, sans cesse d'être signe – mais il peut encore moins fonctionner si sa réflexion a pour effet

⁶ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation - De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Coll. Linguistique, 1994, Paris, pp. 30-31.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸ François Récanati, *La transparence et l'énonciation, pour introduire à la pragmatique*, Éditions du Seuil, Coll. L'ordre philosophique, Paris, 1979.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

de l'opacifier¹⁰ ». Ainsi, il est une façon de penser le signe où l'on concevrait celui-ci comme n'étant ni transparent, ni opaque : il serait à la fois l'un et l'autre. Le signe « se réfléchit, dans le même temps qu'il représente quelque chose d'autre que lui-même¹¹ ».

Au-delà du signe, cette conception est aussi celle de la pensée et de l'acte représentatif. En effet, lorsque nous représentons quelque chose, nous avons conscience de le faire. Il s'agit de lier la représentativité d'un acte à sa réflexivité. « Dans la représentation sont inextricablement mêlés l'acte représentatif (qui se réfléchit) et l'objet représenté¹² ».

Il s'agit également de mettre l'accent sur la réflexivité dans le langage et d'analyser « le discours effectif, dont l'unité de base est l'énoncé, c'est-à-dire la phrase en tant qu'elle fait l'objet d'une *énonciation*¹³ ». Ainsi, par son énonciation, un énoncé est un acte de discours, un événement. Il a aussi un contenu représentatif : « on distingue, dans un énoncé, ce qui est dit et le fait de le dire¹⁴ ». Il ne s'agit donc pas de penser que l'énonciation d'une phrase véhicule sa signification sans rien lui ajouter, mais bien de considérer que le sens d'un énoncé n'est pas indépendant de son énonciation. L'énoncé fait réflexion sur lui-même, il présente et représente. Il parle à la fois de lui-même et du monde.

Si l'on sort du cadre de l'énoncé pour envisager plus globalement le texte, la réflexivité devient mise en abyme. Le récit mis en abyme connaît différentes formes.

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² *Ibid.*, p. 23.

¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

2. Mise en abyme

En se penchant sur le récit spéculaire, Lucien Dällenbach considère qu'« est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient¹⁵ ».

La problématique de la mise en abyme mène à réfléchir à la question du miroir, à référer à des exemples picturaux, ainsi qu'à des exemples littéraires.

Le récit mis en abyme

Lucien Dällenbach s'intéresse au récit mis en abyme et voici ce qu'il propose :

- Il existe un caractère interchangeable de la mise en abyme et du miroir. On peut baptiser *récit spéculaire* tout texte recourant au procédé de mise en abyme.
- Le terme de mise en abyme regroupe un ensemble de réalités distinctes. Il est possible de distinguer trois figures essentielles :
 - La réduplication simple : Un fragment entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude
 - La réduplication à l'infini : Un fragment entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment, etc.
 - La réduplication aporistique : Le fragment est censé inclure l'œuvre qui l'inclut.

À partir de ces trois propositions, l'auteur considère qu'« est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire¹⁶ ».

¹⁵ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1977, p. 18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

Mise en abyme et réflexivité

La racine commune aux mises en abyme est la notion de réflexivité. Ainsi, « une réflexion est un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit¹⁷ ». Dès lors, toute réflexion est un procédé de surcharge sémantique, et l'énoncé qui supporte la réflexivité fonctionne sur deux niveaux au moins :

- Le niveau du récit, où il continue de signifier comme tout autre énoncé,
- Le niveau de la réflexion, « où il intervient comme élément d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème¹⁸ ».

Un énoncé réflexif ne peut le devenir que « par la relation de dédoublement qu'il avoue avec l'un ou l'autre aspect du récit¹⁹ ». Et cette relation dépend de l'appropriation du récit de l'aptitude du décodeur à effectuer les substitutions nécessaires afin de passer d'un registre à l'autre.

Nous venons d'approcher les notions d'énonciation, de mise en abyme et de réflexivité sous les angles linguistiques et poétiques. À partir de ces problématiques, plusieurs directions de recherche vont apparaître et d'autres disciplines vont s'intéresser à ces questions. Le texte peut opérer un retour sur lui-même, mais il n'est pas le seul. Comment peut-on par exemple, penser l'énonciation au cinéma ? Quels sont les principaux enjeux de cette théorie ? Il s'agit tout d'abord de se pencher sur la problématique de la responsabilité énonciative.

¹⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

CHAPITRE PREMIER

LA RESPONSABILITÉ ÉNONCIATIVE

Les instances d'énonciation

Aborder la théorie de l'énonciation mène à s'intéresser aux instances de cette énonciation. Que ce soit à travers la théorie du cinéma, la narratologie littéraire ou encore la télévision, un certain nombre de questions se manifestent autour de la problématique de la *responsabilité énonciative*.

Parce que la construction de l'énonciation à la télévision est précédée d'une théorisation du cinéma, tournons-nous de ce côté pour voir ensuite ce que nous pouvons en conserver ou au contraire modifier. C'est donc du côté du cinéma que nous allons poser un premier regard. La question de l'énonciation et des instances énonciatives repart de la linguistique et se nourrit également de travaux provenant du champ de la narratologie. Nous verrons ensuite que réfléchir à la responsabilité énonciative mène à penser l'énonciation comme étant polyphonique.

1 - De la linguistique au cinéma

L'un des textes fondateurs de la problématique de l'énonciation est sans doute *Remarques pour une phénoménologie du Narratif*¹ en 1966. Christian Metz y aborde la question de l'énonciation. L'un des caractères du monde « réel », dit-il, est que celui-ci n'est proféré par personne, tandis qu'« un discours est nécessairement tenu par quelqu'un² ». Proche de la conception de la communication de Jakobson, l'auteur considère que le discours (comme énoncé ou suite d'énon-

¹ Textes de l'auteur rassemblés dans les *Essais sur la signification au cinéma - I*, Paris, Klincksieck, 1968, réédition p. 305.

² *Ibid.*, p. 28.

cés) « renvoie forcément à un sujet de l'énonciation³ ». Il arrive fréquemment que ce sujet de l'énonciation ne soit pas l'auteur (dans le cas de certains films narratifs, d'émissions de radio ou de télévision « bricolés par toute une équipe »). Il existe bien pourtant un « sujet-racontant » perçu par le spectateur : « Parce que ça parle, il faut bien que quelqu'un me parle⁴ ».

Le sémiologue retient d'Albert Laffay l'idée de *grand imagier*. Ce « maître des cérémonies » serait « une sorte de “foyer linguistique virtuel” situé quelque part derrière le film, et qui figure ce à partir de quoi le film est possible⁵ ». Il s'agit pour Christian Metz d'une instance racontante, nécessairement perçue et présente à l'intérieur de tout récit. La perception de ce *grand imagier* serait indispensable à la reconnaissance de tout récit. Le récit est d'une part un discours, parce qu'il implique un sujet de l'énonciation, d'autre part parce qu'il est un syntagme linguistique plus long que la phrase, et formé de plusieurs phrases. Ici, le récit est un discours « au sens de la linguistique américaine [...] lui-même partiellement recouvert par le “discours” au sens d'Émile Benveniste⁶ ».

Les premières théories de l'énonciation cinématographique étaient inspirées de la narratologie littéraire : un détour par celle-ci permet de mieux comprendre comment la question s'est posée aux auteurs. D'ailleurs, la narratologie littéraire commencera à s'intéresser à la question de l'énonciation à travers les travaux d'Émile Benveniste.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

1.1 - De la narratologie littéraire à l'énonciation

1.1.1 - L'instance narrative dans le roman

Étudiant l'instance narrative dans le roman, Gérard Genette repart de la célèbre opposition de Benveniste, pour en souligner l'ambiguïté. Même si la présence de l'instance narrative sera ressentie plus fortement dans certains énoncés de type « longtemps je me suis couché de bonne heure » que dans un récit historique tel que « Napoléon mourut à Sainte Hélène », il n'en demeure pas moins qu'entre *histoire* et *discours*, il s'agit moins d'une division absolue que d'une conscience plutôt variable de celui qui *parle*. Ainsi, « l'*histoire* ne va pas ici sans une part de *discours*⁷ ».

Benveniste, rappelle Genette, nommait la *subjectivité dans le langage*, le fait « de passer de l'analyse des énoncés à celle des rapports entre ces énoncés et leur instance productrice - ce que l'on nomme aujourd'hui leur *énonciation*⁸ ». Il s'agit pour le narratologue d'aborder l'instance productrice du discours narratif, c'est-à-dire travailler sur la *narration*, en enquêtant sur l'instance narrative, « selon les traces qu'elle a laissées - qu'elle est censée avoir laissées - dans le discours narratif qu'elle est censée avoir produit⁹ », cette instance n'étant pas nécessairement identique au cours d'une même œuvre narrative. Il s'agit pour lui d'étudier les relations entre le narrateur et son ou ses narrataire(s) et l'histoire qu'il raconte. La véritable question est de savoir si le narrateur a, ou non, l'occasion d'employer la première personne pour désigner l'un de ses personnages. Il distingue deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (hétérodiégétique), et l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (homodiégétique). Gérard Genette repère plusieurs types fondamentaux de statut de narrateur.

⁷ Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 225.

⁸ *Ibid.*, p. 226.

⁹ *Ibid.*, p. 227.

À partir de ce moment, « les théoriciens du cinéma vont balancer entre deux voies : tantôt ils cherchent, à la suite de Benveniste, quelles seraient ces marques de subjectivité, équivalentes aux déictiques, repérables dans le film considéré alors comme objet langagier, tantôt ils tentent d'identifier l'instance narratrice qui y est à l'œuvre et ils étudient la narration¹⁰ ».

1.1.2 – Discours, narration

Dans le sillage de Gérard Genette et repartant à son tour de l'opposition de Benveniste entre *histoire* et *discours*, François Jost, se demande « comment est-il possible de parler à propos du cinéma, d'énonciation ou de discours ? [...] À quelles conditions peut-on parler de discours cinématographique ?¹¹ ».

Le discours linguistique possède des indicateurs rendant possible sa localisation, « il livre des informations quant à la situation du locuteur ou du narrateur par rapport aux énoncés qu'il profère¹² ». Il n'en va pas de même pour le cinéma. Dans la langue, les marques d'énonciation renvoient au locuteur. Dans le roman, elles mettent l'accent sur l'acte narratif lui-même. Au cinéma, « l'irruption du discours affirme moins la présence de celui qui le tient que cette simple assertion : “je suis un récit cinématographique” (et non seulement “je suis un récit” comme le roman)¹³ ». Ainsi, les indicateurs de discours dans la langue réfèrent en premier lieu à l'instance discursive, tandis qu'au cinéma, ils renvoient tout d'abord au langage qu'emploie ce discours : « le discours cinématographique est avant tout un métalangage¹⁴ ». De plus, le discours cinématographique contribue

¹⁰ Jost, François, *Un monde à notre image - Énonciation, Cinéma, Télévision*, Méridiens Klincksieck, 1992, Paris, p. 18.

¹¹ Jost, François, « Discours cinématographique, narration : deux façons d'envisager le problème de l'énonciation », in *Théorie du film*, éditions Albatros, 1980, p. 121.

¹² *Ibid.*, p. 122.

¹³ *Ibid.*, p. 123.

¹⁴ *Ibid.*, p. 123.

non seulement à la construction de la diégèse, mais par ce fait, il l'affirme comme pure fiction cinématographique.

Le discours cinématographique s'éloigne donc du discours linguistique, en ce sens qu'il est plus un discours sur le langage qu'un ancrage à un locuteur. Il manque « presque totalement d'indicateurs d'énonciation aussi repérables que les "embrayeurs" de la langue naturelle¹⁵ ». Il s'agit de discours différents parce que, à l'inverse de la langue, il n'est pas possible de définir *a priori* des marques d'énonciation (un élément de discours peut passer du côté de la diégèse, tout comme un énoncé diégétique peut se retrouver, l'instant d'après, du côté de l'énonciation) : « En fait, on ne peut définir que des usages énonciatifs des signes et non véritablement des signes énonciatifs en soi¹⁶ ». Enfin, la perception du discours cinématographique varie en fonction de la période historique, de l'origine sociale et de l'expérience cinématographique du spectateur. Nous verrons que c'est également le cas de l'énonciation télévisuelle. Le film est un double. Il est le discours d'un grand imagier, fabriquant du cinéma, et qui met en scène une instance narrative interne au texte.

La question de la narration est donc beaucoup plus complexe s'agissant de cinéma que de littérature¹⁷. Le récit cinématographique est partagé entre le visuel et le verbal, et l'utilisation (par exemple) de la *voix off* peut provoquer l'éclatement de l'instance narrative à l'intérieur d'un film. De plus, la prise en considération de ce que pourrait apporter la narratologie à la théorie du film permet d'introduire la notion de polyphonie dans l'étude de la narration.

¹⁵ *Ibid.*, p. 125.

¹⁶ *Ibid.*, p. 127.

¹⁷ Jost, François, « Narration(s) : en deçà et au-delà » in *Communications* n° 38, *Énonciation et cinéma*, 1983.

De la subjectivité de l'image

Malgré le fait que la question de la *deixis* se révèle plus compliquée pour le cinéma que pour la langue, il existe des cas, indique François Jost, pour lesquels la subjectivité de l'image est plus apparente, où les énoncés iconiques renvoient à l'existence d'un regard. Les critères permettant d'identifier des images comme subjectives sont les suivants. Ce sont l'exagération du premier plan suggérant la proximité d'un objectif par une opposition d'échelle ou par une opposition du flou au net. L'abaissement du point de prise de vue en dessous du niveau des yeux. La représentation d'une partie d'un corps en premier plan qui suppose l'ancrage de la caméra dans un regard. L'ombre du personnage. La matérialisation dans l'image, d'un viseur, ou de tout objet renvoyant au regard. Le « tremblé », le mouvement qui suggère qu'un appareil « prend » la vue. Et enfin, le regard à la caméra¹⁸.

Hormis ces cas, l'image ne possède pas de critères d'identification aussi sûrs que pour la langue. Et c'est parce que la notion de point de vue n'est compréhensible que par rapport à l'existence d'un personnage, que les concepts de focalisation et d'ocularisation ne prennent tout leur sens que lorsqu'ils permettent de décrire la relation du narrateur aux êtres dont il raconte l'histoire. On comprend mieux le glissement qui s'opère entre le travail sur les marques de subjectivité, et la question de l'identification de l'instance narratrice.

Une réflexion quant à la signification sémiologique d'un plan doit donc nécessairement passer par une prise en considération du récit, ce contexte dans lequel on suppose un narrateur et un personnage. Ainsi, le régime d'identification n'est pas inscrit sémiologiquement dans le film d'une façon définitive. Il peut exister des balancements entre ce que Christian Metz nomme identification cinématographique primaire (identification à la caméra), et identification ciné-

¹⁸ Pour plus de détails à ce sujet, voir l'article ci-dessus nommé, ainsi que *Le récit cinématographique*, André Gaudreault, François Jost, Nathan Université, coll. fac cinéma, 1994, Paris.

matographique secondaire (niveaux d'identification au personnage)¹⁹. De plus, si la question de l'identification primaire est incontestable d'un point de vue sémiologique, il n'en va peut-être pas de même d'un point de vue narratologique.

Le récit cinématographique peut fonctionner de deux manières : soit que l'histoire semble se raconter toute seule (on met l'accent sur l'histoire), « *la narration est réduite à l'ocularisation zéro* : le cinéaste s'avance masqué », soit l'accent est mis sur le discours, et le spectateur perçoit la présence d'un narrateur. À ce titre, l'acte narratif n'est perceptible que lorsque « l'image se détache de l'illusion mimétique (par décadrage, mouvement étrange de la caméra, raccord, etc.), c'est-à-dire lorsque, à travers les énoncés visuels, sont perçues des marques d'énonciation²⁰ ». C'est cette « subjectivité » dans le langage cinématographique qui permet au spectateur de prendre du même coup conscience qu'il existe un narrateur qui va « faire » les images et qui va les agencer.

Ces deux types de narrations, à la première et à la troisième personne ne doivent pas faire oublier que, comme nous l'avons vu, le langage cinématographique ne possède pas véritablement de signes énonciatifs. « Le discours cinématographique ne possède pas l'équivalent des déictiques de la langue naturelle : les marques de ce métalangage sont mobiles et flottantes²¹ ». Ainsi, la perception dépend des individus et de leur prise de conscience du dispositif, mais aussi parfois du statut de l'image lui-même, comme l'a souligné également Christian Metz. Plutôt que d'évoquer un cinéma « transparent », ce dernier préfère parler avec Francesco Casetti d'« énonciation énoncée » dans un cas, que l'on pourrait opposer à une « énonciation diégétisée », donc moins visible dans l'autre. Par ailleurs, que ce soit chez Francesco Casetti ou chez Gérard Genette (qui considère que

¹⁹ Metz, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977, coll. 10/18, p. 77

²⁰ « Narrations... », *op. cit.*, p. 200.

²¹ « Discours cinématographique, narration... », *op. cit.*, p. 126.

tout énoncé est une trace d'énonciation), la seule marque qui soit toujours présente se trouve être la présence même de l'énoncé.

1.1.3 - Introduction de la notion de polyphonie

Les travaux narratologiques, proposés au préalable par Gérard Genette permettent d'enrichir la théorie du cinéma. C'est le narrateur extradiégétique, comme personnage étant explicitement l'instance productive du récit, auquel va s'intéresser François Jost. Au cinéma nous dit-il, ce type de narration connaît au moins trois cas de figure : la *voix in*, le carton, et la *voix off*. Dans le premier cas, François Jost quitte le cinéma pour nous emmener du côté de la télévision. Ainsi, dans le cas d'un « conteur » qui dit une histoire, ce dernier dépendra toujours d'une autre instance, qui le « montre ». La situation énonciative de ce narrateur peut changer de niveau si par exemple la caméra s'avance vers celui-ci. Le narrateur passera du statut d'extradiégétique à celui d'intradiégétique. C'est donc d'une « mobilité toujours possible, de l'extra- vers l'intradiégétique²² » qu'il s'agit, comme c'est très fréquemment le cas pour les journaux télévisés.

Autre exemple, celui d'une personne qui s'exprime face à la caméra et qui nous fait quasiment oublier que nous regardons la télévision. Ici, il suffira d'une coupure effectuée au montage et que l'image saute pour que, « à l'insu du premier narrateur, se révèle une autre instance plus puissante, dont le nom change selon les cas : journaliste, chef de l'information, censeur...²³ ». C'est la réalisation qui permet de percevoir ce changement de niveau. Pour les cas du carton et de la *voix off*, le narrateur extradiégétique adopte un récit et un type de focalisation. Il existe dès lors différents types de narration, selon les attitudes adoptées.

Les contours d'une théorie polyphonique de l'énonciation télévisuelle sont esquissés. La polyphonie à laquelle le

²² « Narration (s)... », *op. cit.*, p. 203.

²³ *Ibid.*, p. 203.