

# *Rencontres INA-Sorbonne*

*L'œil critique*

*Peut-on critiquer la télévision ?*

---

*4 mars 2000*

## *Accueil*

---

Francis BECK, *président de l'INA* : Bonjour à toutes et à tous. Pour ces 6<sup>es</sup> Journées INA-Sorbonne que nous organisons dans ce temple du savoir qu'est la Sorbonne, très symbolique des approches savantes, nous soumettons aujourd'hui l'image à la question, et plus particulièrement l'image de télévision. Je vous rappelle que c'est depuis 1993 que l'INA organise ces rencontres. Aujourd'hui, la rencontre a un objet très précis : " L'œil critique. Peut-on critiquer la télévision ? " Nous avons pour animer nos débats, après les avoir préparés, Jérôme Bourdon, qui est ancien chercheur de l'INA et enseignant à l'université de Tel-Aviv, et Jean-Michel Frodon, qui est journaliste et critique de cinéma dans un grand quotidien du soir. C'est d'ailleurs de façon fortuite que ce débat intervient aujourd'hui, quelques semaines après qu'une vive polémique au sujet de la critique a éclaté dans une branche de la communication assez proche de la télévision, puisque je fais allusion au vif débat qui s'est instauré à la fin de 1999 entre les auteurs-réalisateurs d'œuvres cinématographiques et les critiques de cinéma. Les termes de cette polémique sont peut-être *a priori* assez loin du domaine que nous examinerons aujourd'hui, qui est la critique de télévision, mais ce sera aussi un peu l'objet du débat de savoir si le contexte de la critique de télévision est vraiment très éloigné de la critique de cinéma.

À l'occasion de ces débats, nous allons aussi vous montrer quelques images d'archives, puisque notre métier de base, à l'INA, c'est de collecter, de conserver et de mettre en valeur des archives. Certaines sont très anciennes puisque vous aurez un extrait d'un programme de 1959 de la Radiotélévision française, et on va jusqu'à des programmes très récents, 1995 ou 1999. Vous aurez encore un événement tout à fait fortuit : les critiques de télévision des *Guignols de l'info*, ce qui revêtira certainement aujourd'hui un certain piquant.

Enfin, pour conclure, je voudrais remercier le recteur Blanchet et les services du rectorat de Paris qui nous accueillent une nouvelle fois dans cet

amphithéâtre Louis Liard. Je vous remercie pour votre assistance et j'espère que ces débats seront très fructueux.

## *Introduction*

---

Jean-Michel FRODON : Bonjour. Nous allons donc faire un petit numéro de duettistes avec Jérôme Bourdon pour introduire très brièvement cette journée. Poser la question : “ la télévision peut-elle être critiquée ? ” ne vise pas nécessairement à aboutir, à la fin de cette journée, à une réponse franche et massive, oui ou non. C’est plutôt une manière d’essayer de réfléchir sur plusieurs aspects qui nous ont semblé utiles et féconds, un de ces aspects étant tout simplement d’interroger ce qu’on appelle “ télévision ”, c’est-à-dire d’une part poser la question de la possibilité d’employer l’article défini, *la* télévision, alors que les types de programmes, de diffusion et de consommation se diversifient en ce moment considérablement, et d’autre part se demander ce qui, lorsqu’on emploie le terme “ télévision ”, relève uniquement du médium, c’est-à-dire à la fois dans ses aspects techniques, institutionnels et industriels, et ce qui serait malgré tout des œuvres, des objets singuliers, créés et pouvant faire l’objet d’un jugement de goût, en remettant donc en question le slogan de MacLuhan, “ le médium est le message ”, ou au moins en se demandant si on peut dire que le médium est *tout* le message. Simultanément, et comme Francis Beck y faisait allusion, quelques péripéties récentes ont suggéré que cette interrogation demeure d’actualité. Donc cette réflexion permet aussi de revenir sur la notion même de critique et de tenter de penser le sens de cette activité. C’est même par cela que nous allons commencer, avec la contribution de Marie-José Mondzain qui vise à cadrer un peu de manière théorique les débats d’aujourd’hui. Mais, avant de lui laisser la parole, il y a deux points que nous souhaitons préciser avec Jérôme, à qui je laisse la parole.

Jérôme BOURDON : Juste deux points, où vous reconnaîtrez peut-être des préoccupations qui correspondent plus à chacun des deux organisateurs de cette journée. Dans le premier point, ce qui nous a guidés, ce sont des préoccupations de mémoire et de généalogie de l’activité critique de

télévision, qui est une activité qui s'exerce dans l'instant, sous la pression de l'actualité. Or, on ne sait pas, ou on ne sait pas assez, que cette critique de télévision a une histoire considérable, qu'il y a eu énormément de tentatives, que des gens fameux ont écrit sur la télévision et que, singulièrement d'ailleurs, dans les dictionnaires de la littérature ou du cinéma, on ne sait pas que ces personnalités ont écrit, ou leurs textes n'ont jamais été réédités (ou sont d'ailleurs sur le point de l'être). Des gens comme François Mauriac, André Bazin, Emmanuel Berl, pour citer des personnalités très différentes, ont été critiques de télévision. On voudrait donc revenir sur ce passé, non pas avec l'espoir que ça va bouleverser du jour au lendemain l'activité critique existante, mais en tout cas, dans le cadre de cette salle, ça pourra aider notre réflexion. Le deuxième point est aussi une référence à l'histoire : il y a une histoire toute particulière, qui nous a un peu servi de référence pour bâtir cette journée, c'est l'histoire de la critique de cinéma qui, en France en tout cas, a une antériorité, une pratique, une théorie, et notamment autour des *Cahiers du cinéma* et de la figure de Serge Daney. Les *Cahiers*, dès les années 50, ont essayé de comprendre la télévision, s'y sont attachés, y ont assez largement renoncé à une époque, et l'histoire court jusqu'au moment où, en 1980, Serge Daney s'essaie à la critique de télévision, découvre ou redécouvre beaucoup de choses qui ont été dites et conclut à une forme d'impossibilité. Donc c'est aussi en référence à ce passé-là que nous avons conçu la journée, avec des éléments à la fois théoriques, historiques, pragmatiques, puisque certains des orateurs sont aussi des praticiens de la télévision, et avec l'ambition d'aider à réfléchir à ce qui constitue un enjeu majeur de démocratie mais aussi, croyons-nous, de pensée.

Sur ce, nous allons demander aux orateurs de la matinée de venir s'installer autour de la table.

## Qu'est-ce que la critique ?

**Marie-José MONDZAIN**, philosophe, directeur de recherche au CNRS

Bonjour. On m'a demandé de répondre à la question : " Qu'est-ce que la critique ? " C'est vraiment énorme. Donc un mot sur la question elle-même. Quand j'ai dit à une critique professionnelle de mon entourage que j'écrivais en ce moment, enfin que j'essayais de réfléchir pour répondre à cette question, elle m'a répliqué : " De quoi tu te mêles ? " Et cette réponse, immédiatement, m'a mise au travail et mérite que nous nous réunissions aujourd'hui. La critique est-elle affaire d'experts, de professionnels, et donc je ne dois pas m'en mêler, qui échappent eux-mêmes à la pensée critique et qui sauraient mieux que tout le monde non seulement ce qu'il faut qu'on pense des objets, des choses qui nous sont proposés, mais qui sauraient aussi mieux que tout autre ce qu'est la critique ? Quand on demande à quelqu'un qui est philosophe, qui a une activité philosophique, ce qu'est la critique, cela suppose qu'on ait accepté que cette question se soumette d'elle-même à une réflexion commune et que l'enjeu est non seulement l'objet d'un partage mais, comme je le pense, que le partage est précisément l'objet de cette question, à savoir que la critique est le lieu du partage. Donc une telle position, précisément critique puisqu'elle pose la question, mérite que je la salue, car elle indique de la part de ceux qui ont organisé cette journée une conception politique de la critique, puisqu'il s'agit de partager dans la communauté notre jugement sur des objets. Je veux dire une conception qui fait de la critique l'affaire de tous. C'est bien d'avoir posé la question à une non-professionnelle et sans doute à quelqu'un qui, philosophiquement, pense que sa profession consiste à maintenir la vitalité d'un questionnement puisque, au fond, toute l'histoire de la philosophie pourrait être une réponse à cette question.

Ensuite, je me suis dit : mais c'est quoi, " critique " ? *Krisis*, le mot grec. Le mot grec *krisis*, c'est trois choses, et c'est de ces trois choses que je vais parler. Le mot désigne, dans un vocabulaire hippocratique, médical, la

“ crise ”, la “ convulsion ”, la “ tension ”, un point de déséquilibre d’une tension qui attend son apaisement, sa résolution ou sa thérapeutique. Le verbe *krinein* veut dire aussi “ discerner ”, “ séparer ”. C’est le contraire de la notion de *krasis*, “ mélange ”, “ confusion ”. *Krisis*, *krinein*, c’est effectivement exercer une fonction de séparation, de discernement. *Krisis* a à voir avec le jugement (*kritês* désigne le “ juge ”, dans les tribunaux). Mais ce n’est pas *krima*, c’est-à-dire l’énoncé de ce jugement. *Krisis*, comme beaucoup de mots grecs qui se terminent en *-sis* (*poësis*, *mimêsis*...), désigne l’action de juger, l’action de discerner. Mais, toujours en grec, le mot *krisis* a fini par désigner aussi le résultat de cette action : le choix, la décision, non pas seulement l’acte d’énonciation d’un jugement, mais l’énoncé lui-même, c’est-à-dire, sinon le verdict, en tout cas quelque chose de l’ordre d’un résultat et d’un choix. Donc, face à la question qu’on me pose, je dirai : au sujet de la télévision et de notre réunion, c’est-à-dire au fond de programmations visuelles qui nous sont données, où est la crise ? qui discerne ? en quoi consiste le discernement, l’objet du discernement ? qui décide ? qui choisit ? au sujet de quoi ? La question de la critique de la télévision renvoie donc à une expérience visuelle d’objets programmés et aux conditions de possibilité des jugements portés sur ces objets, et la question de savoir si c’est le regard qui est ou non critique. Ne pas oublier qu’un regard critique ne peut être que le regard d’un homme doué de parole, un regard parlant. Car discerner, séparer, c’est d’abord fondamentalement un acte de parole, l’acte d’un sujet parlant. Même quand c’est le regard qui est critique, il vient d’un être de parole. Donc la question est : comment peut-on parler de ce qu’on voit ? Question que je transformerai d’entrée de jeu en une autre question, qui est celle dont j’aimerais que l’on parle : comment ce que l’on voit nous laisse la parole et laisse cette parole assez libre dans ses jugements pour nous permettre ensemble de partager les objets de notre choix ? Sur tout ce que nous partageons dans une culture, une activité critique est possible aussi longtemps que l’on se bat pour le partage d’une commune liberté de parole et pour un sens commun dans l’objet de nos choix. Comme le dit Hannah Arendt, dans une culture on doit choisir “ ses compagnons parmi les hommes, les choses et les idées ”. Si l’on dit d’une façon générale : “ qu’est-ce que la critique ? ”, c’est qu’on suppose qu’il y a une réponse globale possible, valable pour la télévision parmi l’ensemble des choses données à voir et à juger. C’est partiellement

vrai. Ce que l'on voit et que l'on nous donne à voir est pourtant dans une situation singulière par rapport à la parole et par rapport au discours – que je distingue. Pourquoi ? Parce que nombreux sont ceux qui s'imaginent que le privilège du visuel est d'échapper au discours et d'être l'objet d'une appréciation immédiate qui se donne aux yeux et qui fait avantageusement l'économie de la parole. Ce qui conduit les stratèges du visuel à fuir les paroles au nom de ce qui est immédiatement ressenti. Cet effroi, cette hantise de la parole ne peut s'accompagner que de la suprématie d'un discours silencieux. La télévision, comme dit Daniel Dayan, c'est " du discours carrossé d'images ". J'aime beaucoup cette phrase. C'est ainsi qu'un discours s'impose dans le monde visuel, et c'est cette situation qui rend impératif que l'on soit clair sur les relations des images avec la parole, avec le don de la parole. La critique parle au sujet d'objets qui sont, quoi que l'on dise, habités ou non par de la pensée. Donc, en premier lieu, où est la crise ? Eh bien, ma réponse est de dire : la crise, c'est l'image. C'est l'image, l'objet de la crise. C'est-à-dire que c'est en premier lieu l'image qui est le lieu critique par excellence. Qu'est-ce que c'est qu'une image ? Une crise. Seulement, ce qu'on nous montre peut être aussi la solution de cette crise, la dissolution de cette crise. L'image, c'est du visible fabriqué qui, par son statut de semblance, a un statut non scientifique. Une image n'est ni vraie ni fausse, elle ne délivre pas une vérité, elle n'est ni bonne ni mauvaise, elle n'a pas un statut moral, elle ne dit pas ce qui est bien et ce qui est mal. Et si je la renvoyais à son statut esthétique, je devrais à ce moment-là ne plus attendre que du plaisir de chacun de faire autorité. Or, il y a des images qui informent, donc qui peuvent dire le vrai, des images qui éduquent. On connaît des images qui indiquent le chemin du bien, de ce que l'on doit penser, des images qui font jouir, qui nous disent ce qui est beau. Ces visibilités-là – je ne les appelle plus des images, je les appelle des visibilités, pour plus de clarté – sont habitées par un discours qui décide, qui a déjà décidé de faire passer par le visible de l'impératif, de l'injonction, qui ne nous laisse pas la réplique et ne nous donne pas nécessairement la parole. Ces visibilités sont-elles des images ? Ce n'est pas sûr. Pour bien le comprendre et le mettre en évidence, je rappelle que les Anciens, quand ils ont réfléchi à la question de la légitimité des images et du statut du visible, ont pris soin de distinguer les images et les idoles. Ils ont même dit *icône* et *idole* parce qu'ils parlaient grec. Est *idole* toute image programmée par un



discours, par une intention théologique, par une intention culturelle ; est *icône* toute image qui s'adresse à la liberté du regard d'un sujet doué de parole. Si l'on fait abstraction du contexte théologique qui a vu naître cette conception, je dirais qu'il en reste une pensée puissante des visibilitées. Il ne faut pas confondre les images qui font croire et qui rendent muet avec celles qui font penser, ne pas confondre les images qui asservissent avec celles qui libèrent. On dira qu'il y a *image* quand le visible s'offre donc à la liberté et au jugement. Il faut donc que, en elle-même, elle ne soit porteuse d'aucun message singulier et impératif, qu'elle reste ce que j'appelle " indécidable ", qu'elle s'en remette à notre décision, à notre jugement. C'est cela que j'appelle un " objet de crise ", un objet spécifique de crise du regard, un objet qui met le regard en crise. La crise, c'est la reconnaissance de l'objet dans son indécidabilité offerte à notre liberté. Par quoi je veux donc marquer qu'à la question " qu'est-ce que la critique ? ", ce sont les images qui sont des objets critiques, ou qui devraient l'être, en ce sens qu'elles mettent en crise, si elles ne sont pas univoques et univoquement au service d'une idée, d'une vérité, d'une utilité, d'un message, d'un profit. Dire de l'image qu'elle " fait crise ", c'est-à-dire qu'elle est libre, indépendante, qu'elle s'offre au regard comme une attente de sens. L'objet de la vision est un lieu critique en tant qu'elle attend une prise de la parole. Si les images doivent communiquer un mouvement dans la pensée, et non un message, alors je demande : ceux qui produisent des images nous font-ils toujours une place pour que nous puissions nous mettre en mouvement, débattre et penser face à ce qu'on nous donne à voir ? Il faut donc discerner entre ce qui se construit à notre place ou ce qui construit notre place, la place de notre parole ou ce qui nous prive de toute liberté. J'ai dit : il faut discerner entre les images et les idoles. C'est là qu'entre en scène la responsabilité d'un métier ou d'une fonction, celle du critique, au sens peut-être professionnel du terme.

Donc, l'image étant ce lieu de crise, que fait le critique ? Après ce qui précède, j'enchaîne en disant que, face à cet objet de crise indécidable, la parole et la pensée critique se mettent au travail. C'est-à-dire que, face à des objets déjà décidés, il faut discerner parmi les visibilitées celles qui se maintiennent dans la crise constitutive de notre jugement et qui construisent notre place, ou celles qui anéantissent tout accès à la parole. Dans l'espace public ou privé, tout le monde en principe peut s'investir du rôle critique si

je le définis simplement comme prise de parole. Tout le monde dispose du savoir, en tout cas de la liberté qui ferait de la fonction critique la propriété essentielle de tout citoyen parlant. En effet, dans la cité, comme l'a aussi parfaitement décrit Hannah Arendt, ce qui fait débat, ce sont les objets probables, douteux, les objets d'opinion sur ces objets et ces situations qui ne tombent pas sous le coup de la vérité scientifique du jugement moral. Ces opinions roulent donc sur des objets douteux et incertains. On voit bien qu'il circule à leur sujet des opinions contradictoires dont chacun peut, à titre personnel, se considérer comme libre de juger. Tel est le champ culturel, tel est le champ politique. Tout le monde est critique potentiellement. Donc, ce que je dis, c'est que s'il y a des critiques au sens professionnel, qui en font un métier, peut-être leur métier est-il de reconstituer cet élargissement de la fonction critique à tous ceux qui partagent un espace commun.

Je vais regarder de plus près en quoi consiste la critique comme métier du discernement avant de voir la place que l'exercice de ce métier réserve à l'ensemble du reste des citoyens. Comment discerner, comment voir clair, comment faire voir clair et se charger de la fonction de clarification pour tous ? En second lieu, qui choisit, qui décide ce qui est bon pour tous, ce que l'on choisit ensemble, les "compagnons" dont parlait Hannah Arendt ? Peut-être n'est-ce pas le même métier, peut-être n'est-ce pas la même fonction. Donc le premier point : qu'est-ce qu'un professionnel de la critique ? est-ce un expert en goût, en vérité, en beauté, en vertu des objets ? Non. Mais, d'un autre côté, vous me direz qu'il ne peut pas être ignorant. Quelle est donc la place de la compétence, et sa nature, quand elle doit cependant échapper aux pièges de l'expertise et du savoir (puisque, je le rappelle, on ne peut débattre d'un objet incertain qu'à la condition qu'il reste dans le champ de l'opinion) sans qu'il y ait l'imposition et l'injonction d'une vérité morale, scientifique ou d'un intérêt financier, logique ou sans réplique ? Les obstacles au métier sont de plusieurs natures. La première esquivé fondamentale à laquelle doit échapper la critique, c'est l'histoire utilisée comme science. L'historien est savant et le confort de son savoir peut réduire la critique à l'information sur l'objet. Or, on ne peut rien construire sans savoir ; ce n'est pas pour établir l'irréfutabilité du jugement, mais pour donner au jugement les instruments de sa mobilisation. Donc, l'historien ne peut pas adopter une fonction critique au nom d'un savoir.

L'autre esquivé, c'est la rhétorique de la véhémence et du prédicateur qui emporte le lecteur par exemple, ou l'auditeur, dans l'émotion, l'injonction. Pouvoir, que tout cela ! Pouvoir terrifiant du critique, soit barricadé derrière sa science, soit jouissant de son éloquence, défenseur menaçant d'une institution en général. Le critique doit connaître ce dont il parle mais ne peut pas le faire en tant qu'expert. Pour mieux me faire comprendre, je vais faire un détour par la gastronomie – en ces temps où ce que l'on mange pose sans doute autant de problèmes que ce que l'on voit. Si je n'aime pas un aliment, ce n'est pas parce que cet aliment est une erreur ou un vice. Je mange un aliment parce qu'il est en vente, par exemple offert à bas prix à mes papilles paresseuses, et pas totalement abject. On a même pris soin de lui donner l'aspect, la saveur et le nom qui séduisent. En quoi consiste le rôle du critique gastronomique ? Fera-t-il le diététicien ? Non, parce que le diététicien parlera au nom de la santé, il est expert ès poisons. Nous écoutons les diététiciens en ce moment. C'est une chose grave qui ne dépend pas de nous. Nous demandons à ceux qui savent de nous dire ce qu'il en est. En principe, le rôle du diététicien est d'informer et même, s'il le faut, d'interdire. Il sait quelque chose, nous lui demandons la vérité. Le critique gastronomique, lui, doit aussi connaître ce dont il parle, mais il parle au sujet de choses parmi lesquelles nous pouvons délibérer et choisir puisqu'il s'agit de nos goûts. Cet homme n'a-t-il pas pour vocation et pour métier, pour nous, à notre place, de goûter à tout, d'aller partout, de manger de tout, de comparer, de cultiver, de déployer sa puissance de discrimination puis de transmettre par comparaison son expérience pour construire le goût de chacun. Il lui faut sentir, éprouver, analyser les composants, en apprécier la fraîcheur, la nouveauté, comparer avec des expériences antérieures, faire connaître non point une vérité mais son opinion (*doxa*). Il s'occupe, par sa vigilance et son savoir, de l'éveil et de l'acuité d'une culture, celle de la vitalité de notre goût. Il veut construire et maintenir l'exigence des papilles, sans s'occuper particulièrement de ce qui nuit à notre santé. Il ne peut en aucun cas imposer son goût non plus, c'est-à-dire qu'il ne va pas faire notre menu. Mais sur tout ce qu'il choisit d'analyser et de conseiller, il se considère comme responsable de ses choix puisqu'il prend la parole et demande à être écouté, en tous les cas le souhaite. Il ne prend pas le pouvoir mais fait autorité, c'est-à-dire qu'il répond de ce qu'il dit. Il formule simplement ce qu'il considère comme

préférable pour tout le monde à un moment donné, et en fournit les raisons. La *krisis* est très précisément cet art de parler auquel s'offrent toutes ces possibilités dans l'espace commun, ou plus précisément dans la construction d'un espace commun pour un usage commun de notre sensibilité et de nos goûts. Le *kritês*, "critique", n'est donc pas un juge qui prononce un verdict comme on énonce une vérité, comme on impose une norme, il n'est pas un avocat qui plaide pour sauver à tout prix y compris les coupables, ou un orateur qui décide d'emporter des suffrages, des voix ou un marché, il ouvre un débat d'opinions qui prend le risque d'être critiqué à son tour. Construire le goût, c'est construire une culture, c'est donner la parole. Ce que fait le critique, c'est de nous rendre la parole, et peut-être aussi le rire. Je l'ai dit, le critique ne vend pas ce dont il parle, il n'est pas promoteur. Désintéressé, comme il en est de toute question de goût, il ne s'intéresse qu'au partage de sa propre capacité de discrimination. Il en sait bien plus que tout autre puisqu'il se met à l'épreuve lui-même de tout ce qui est offert à nos goûts. Or, pour que cette parole fasse autre chose que nous faire connaître ses goûts, il faut que les critères qui informent son discernement dépassent aussi l'individualisation de son goût. Le critère n'est autre que la différence qui existe entre la parole et le discours. Le métier de critique consiste à prendre la parole dans le seul but de la donner. Être critique, c'est former l'esprit critique et non donner son avis. L'autorité, ne venant ni du seul savoir ni de l'intérêt, ne peut venir que de la construction d'un public critique à son tour. Car un critique est un sujet comme un autre, avec des goûts et même le droit à l'erreur, et même – je l'espère – à l'autocritique. Son travail consiste à maîtriser et à transmettre les instruments d'un jugement. Or, ce qui qualifie un objet ou le disqualifie ne peut se réduire à une perfection formelle non plus qu'à l'émotion. La critique de l'image cinématographique et audiovisuelle a pour critère la place critique faite au spectateur face à un objet où se joue ou non – et c'est lui qui va nous le dire – une crise pour la liberté du jugement. Dans une communauté en possession des critères qui lui permettent de choisir, alors se construit l'objet du goût, le rejet de la liberté ou au contraire sa construction. Le critique, je le répète, est celui qui construit la place du spectateur critique. Si l'objet est décidé par un discours déjà, je dis : il n'y a plus d'images. Les images sont en fait des objets émotionnels et le critique travaille le destin et le sens commun d'un objet qui est émotionnel,

passionnel. Un objet visible est un lieu de mobilisation. Le critique est mobilisateur. Il veut faire bouger le regard, et discerner, et transmettre ce que son expérience lui permet de justifier pour nous dire : ici, il y a de la place pour la pensée et la parole ; ici, cette place est anéantie, déjà occupée par le pouvoir d'une violence réelle ou symbolique. Le choix offert au spectateur, c'est de consommer l'objet avec un sens prédéfini ou bien de le refuser parce qu'il refuse le *ready-thought* qui est une sorte de " déjà-pensé ". Discerner pour décider, non pas seulement parce que voir clair est déjà un acte, mais parce que voir clair, c'est s'adresser à quelqu'un d'autre pour construire la clarification. Le critique, je l'ai dit, ne possède pas quelque chose que les autres n'ont pas en termes de vérité, mais il a un pouvoir de clarification qui met en mouvement la capacité des autres à construire une vérité définie comme partage d'un sens. Mais les choses ne sont pas si simples, puisqu'il dispose d'un pouvoir qu'il peut aussi bien, comme je l'ai noté, fonder sur une rhétorique, une violence, une séduction, un profit, une conviction, un militantisme. Or, des goûts et des couleurs, non seulement il faut absolument débattre, mais la dictature, si elle devait être définie, n'est rien d'autre que le pouvoir d'un seul sur les goûts et les couleurs. Une dictature n'est rien d'autre que le pouvoir d'un seul sur l'amour et la haine. Le rôle du critique n'est pas de s'emparer rhétoriquement de ce pouvoir dictatorial à son tour, mais de dégager au contraire les goûts de chacun pour maintenir soit l'horreur de la dictature, soit au contraire la servir, et cela non pas pour renvoyer chacun à l'intimité d'un éprouvé, mais à la question suivante : que pouvons-nous partager dans ce qui nous touche et nous passionne, et qui nous permette de construire une communauté définie au sujet du visible par une orientation commune de l'amour et de la haine ? La critique des images n'est rien d'autre que l'exercice du jugement dans la gestion de nos passions, donc dans le destin politique de l'amour et de la haine. Qu'est-il juste d'aimer ensemble ? qu'est-il juste de détester ensemble ?

Jean-Michel Frodon a parlé pour le cinéma de " rédemption mécanique ". Je voudrais aussi rappeler le fait qu'une image ne peut jamais faire véritablement haïr et que c'est une des raisons pour lesquelles il y a une absence de cinéma nazi qui tient à cette butée, de cette incarnation qui est toujours rédemptrice. Si la critique libère le regard et ne peut pour autant construire de la haine – et ce n'est pas son but – pour ce qui nous tue, c'est

que la critique du visible par la parole comme par l'image passe nécessairement par la réappropriation du rire. Chaplin et Lubitsch en ont donné l'exemple le plus génialement abouti aux pires moments de l'histoire. Rendre sa place au sujet de la parole et du rire me semble être le programme le plus accompli de l'action critique. Pour vivre ensemble, il faut être capable de parler ensemble, de débattre ensemble et de rire de la même chose ensemble. Sans parole critique, comment arriverions-nous à rire devant l'insondable mélancolie du commissaire Derrick ? Pour cela, il faut sortir de la consommation du symposium des visibilitées. L'objet du *ready-thought*, c'est le fast-food (je reviens au gastronomique, c'est d'actualité). Manger vite pour ne plus avoir faim, alors que j'appellerais le critique un "stratège du jeûne". Je veux dire qu'il veut qu'en voyant un spectacle nous restions sur notre faim. Il veut nous faire comprendre qu'un spectacle digne de ce nom est celui qui attise la faim.

Et donc maintenant j'aborderai pour finir la question des choix communs. Le choix, la décision n'est ni dans l'objet (j'ai dit qu'il était indécidable) ni dans la parole critique, mais, dans le résultat du débat qu'il a su ouvrir, la décision nous appartient à tous. Cet espace ouvert n'est pas celui d'un débat sans fin où tout se vaudrait tout de même en vertu d'expériences singulières. Il ne s'agit pas non plus de chercher un consensus, mais une dynamique incessante où le pouvoir de l'expérience et des paroles d'un autre n'est là que pour construire par le débat quelque chose qui n'a pas de forme définitive ni achevée. Si le rôle du critique n'est pas de dire le vrai mais de mobiliser des paroles libres, ce rôle ne peut que s'assigner à un horizon sans terme dans le débat lui-même. Tel objet irrecevable ou réprouvé aujourd'hui trouvera peut-être demain son public. Pourquoi pas ? Il est arrivé après coup qu'on revienne sur une critique en criant à la bévue ou à l'aveuglement. Je pense qu'on a tort. Les regards se déplacent avec la pensée et les choses, et les choses nous parviennent au fil du temps en se modifiant en fonction de nos propres modifications. Nous les faisons vivre et nous les laissons mourir au rythme de nos questions et au rythme de la construction historique des définitions des différentes figures de notre liberté. Cela signifie-t-il que le droit à l'erreur est absolu ? Je ne le dis pas non plus, car la modification de l'opinion sur une œuvre ou sur un objet ne va pas sans l'analyse critique des conditions dans lesquelles s'est construit le jugement. La condamnation des *Fleurs du mal*, de *Madame Bovary*,

l'éloge du nazisme et celui de la révolution culturelle sont autant de jugements sur lesquels on est revenu et dont on ne peut pas dire qu'ils sont des accidents opinatifs où ceux qui furent juges n'avaient aucune responsabilité. Un critique doit répondre devant tous de l'usage qu'il fait de sa parole à un certain moment et se maintenir lui-même dans l'espace d'une crise qu'il partage avec son objet et qu'il partage avec tous ceux à qui il s'adresse. Parler d'une œuvre, c'est toujours prendre le risque de définir à un moment donné sa propre conception de la liberté, et je pense que ce travail n'a pas de fin. Choisir pour les autres n'est pas sa mission, mais construire l'espace de ce choix, oui. C'est-à-dire extension du regard critique à toute la société des spectateurs, construire politiquement l'espace du rire et des larmes. Merci.

*Merci à Marie-José Mondzain d'avoir posé en termes généraux, mais déjà avec beaucoup d'allusions à la télévision, entre les lignes, les termes de ce débat. Nous passons la parole à Éva Illouz, à qui revient la première la tâche de relier ces termes généraux à l'objet télévision et de voir tout le mal qu'on peut y trouver mais aussi, pourquoi pas, tout le bien.*

## ***Critiquer la critique : le talk-show et la souffrance sociale***

---

Éva ILLOUZ, département de sociologie de l'université de Tel-Aviv

Dans un article publié en 1927 dans le *New York Herald Tribune*, Virginia Woolf nous met en garde contre la critique : “ Le critique se trompe plus souvent que le reste d’entre nous. Il doit nous donner son opinion sur un livre pondu deux jours auparavant. Il en dit que c’est un livre admirable ou un mauvais livre. Et pourtant, il sait bien que ce livre n’est ni l’un ni l’autre, mais étant donné les circonstances dans lesquelles il écrit, il est forcé de cacher les hésitations qui imprègnent sa lecture. Il est forcé d’aplanir les traces de sa marche de crabe, lourde et sinueuse, par laquelle il a atteint ce qu’il a choisi d’appeler sa *conclusion*. ” Dans ses essais critiques, Virginia Woolf n’attaque ni le roman ni le journal à gros tirage, pourtant tous développés à l’époque où elle écrit, mais la critique qui, prise dans l’urgence, escamote la complexité des réactions devant une œuvre. “ Le critique, nous dit Virginia Woolf, cache le cheminement hésitant de sa pensée pour nous donner un produit fini prêt à consommer. ” Si ces observations sont pertinentes pour la critique littéraire, elles sont indéniables lorsqu’il s’agit de la télévision, car, de façon générale, l’approche critique de la télévision est marquée par un manque spectaculaire d’hésitation. Qu’on soit professeur au Collège de France ou petit bourgeois en quête de légitimité culturelle, nous sommes tous contre la télévision.

Ce que je voudrais vous proposer ici très rapidement, c’est un mode de lecture de la télévision qui restitue à la critique un caractère un peu plus hésitant. Cette hésitation est d’autant plus incontournable que la critique est, de façon intrinsèque si je puis dire, condamnée à l’hésitation parce qu’elle est toujours confrontée à un dilemme à la fois d’ordre épistémologique et moral. Le dilemme peut très rapidement s’énoncer de la façon suivante : critiquer un objet, c’est lui appliquer des critères d’évaluation qui lui sont



hétérogènes, c'est donc forcément rester étranger à cet objet et c'est faire de cette étrangeté même l'instrument de notre analyse. Mais, en parallèle, la critique, pour être efficace, se doit d'être familière avec l'objet qu'elle analyse. Elle se doit de comprendre de l'intérieur, parce qu'une critique qui resterait en surplomb manque de force et ne donne pas le sentiment de comprendre vraiment ce qu'elle critique. Pour dire la même chose mais de façon inverse, le problème de la critique de la télévision, c'est de comprendre les pratiques culturelles de l'intérieur, c'est-à-dire du point de vue des spectateurs-consommateurs, sans être submergé par ce point de vue, sans réduire la critique à ne devenir que la description naïve des pratiques culturelles. Ce dilemme épistémologique se double d'un dilemme de morale qui, encore une fois très rapidement, peut se résumer de la façon suivante : lorsque le critique choisit d'être en rupture avec l'objet de son analyse et d'adopter un point de vue olympien sur cet objet au nom de la pureté du travail scientifique, il contribue à rendre encore plus illégitimes des pratiques culturelles, comme celle de la télévision, qui sont déjà illégitimes. Ou bien, encore une fois pour dire la même chose mais de façon opposée, lorsque le sociologue, par souci éthique, se fait le porte-parole de la voix des spectateurs-consommateurs de la télévision, ce sociologue court le risque de devenir complice des illusions et des manipulations du cartel idéologique et économique des médias. Le souci de comprendre les significations culturelles de la télévision ne condamne-t-il pas le critique à donner son accord implicite au système économique et idéologique qui sous-tend la machine médiatique et donc, de ce fait, d'y collaborer ? Ce dilemme est, dans une certaine mesure, général à toute l'entreprise de la critique philosophique, mais il est devenu particulièrement aigu au XX<sup>e</sup> siècle, précisément avec l'avènement de la société dite "de masse". En effet, le critique de la télévision diffère de ce qu'on peut appeler le "critique culturel traditionnel" en ceci que le critique traditionnel prenait appui sur des espaces publics d'opposition sous-tendus par de vraies classes sociales, comme c'était par exemple le cas quand il existait une presse socialiste avec pour public des travailleurs et des adhérents au mouvement socialiste. Dans ce cas, lorsque le critique s'opposait à une forme culturelle bourgeoise, le critique savait d'où il parlait et à qui il parlait. Le critique parlait contre certaines formes culturelles, au nom de et à partir d'un espace culturel et social bien dessiné. Or, dans la société contemporaine, ces

sphères publiques d'opposition ont été liquidées – pour diverses raisons –, ce qui a eu pour effet de rendre la tâche du critique beaucoup plus confuse. Au nom de qui et à qui parle-t-il ? Le critique contemporain a donc beaucoup plus de difficulté à repérer un contre-public, un vrai espace social d'oppositions à partir duquel et au nom duquel il va pouvoir s'opposer à la culture de la télévision. Le critique moderne semble donc être condamné ou bien à refuser la télévision en bloc, sans avoir de contre-culture à proposer, à part évidemment la “haute culture”, ou bien à célébrer, comme la critique post-moderne, la disparition du vieux monopole de la culture d'élite, ce qui, pour le coup, donne le sentiment que la critique est recrutée par la logique culturelle du capital.

Alors je voudrais simplement vous proposer un tout petit exemple pour illustrer ces hésitations. L'exemple que j'ai choisi vient de la culture de la télévision américaine. Il s'agit d'un talk-show très célèbre, le *Oprah Winfrey Show*. C'est peut-être l'équivalent de Mireille Dumas en France. Je ne connais pas très bien le programme, donc je ne peux pas trop vous dire. C'est un talk-show qui est vu dans 132 pays par 33 millions de téléspectateurs quotidiens à travers le monde. J'ai choisi cet exemple parce qu'il s'agit d'un show qui a été violemment critiqué et qui, de ce fait, je pense, illustre bien le problème que la télévision pose au critique. Mon exemple est un peu long, mais vous comprendrez un peu plus loin pourquoi. C'est un show de 1986.

– Bonjour tout le monde ! Je m'appelle Oprah Winfrey. Notre show d'aujourd'hui s'attaque à un problème qui est si répandu qu'il y a de fortes chances pour qu'il se produise en ce moment même dans votre foyer sans même que vous le sachiez. C'est un problème effrayant, parce que, dès qu'il vous est arrivé, il est probable qu'il arrive aussi à vos enfants. Je parle à partir de mon expérience personnelle, parce que moi-même j'ai été violée par un membre de ma famille. J'avais 19 ans à l'époque. Je vous raconte cette histoire personnelle parce que, quand elle s'est produite, je ne pouvais la raconter à personne parce que je pensais que tout était de ma faute. Vous savez, il n'y a pas de secret plus obscur et plus noir que celui de l'abus sexuel. Et je vous raconte cette histoire personnelle afin que le placard où sont cachés les victimes et les bourreaux de l'abus sexuel puisse laisser passer un rayon de lumière. C'est seulement dans la lumière que les pires problèmes peuvent être examinés et résolus. Aujourd'hui, mes invités et tous les membres de mon public ont été abusés sexuellement et ils vont vous raconter leurs histoires et vous allez rencontrer aussi leurs agresseurs. Nous vous racontons notre histoire personnelle afin que d'autres sortent de la pénombre et cherchent de l'aide.  
[Maintenant, elle se tourne vers ses invités.]

- J’applaudis votre courage. Je vais commencer avec vous, Tom. Ça a commencé quand votre fille avait 7 ans, n’est-ce pas ?
- Oui.
- Est-ce que vous vous souvenez de la première fois ?
- Eh bien, écoutez, la première fois, c’était lorsqu’elle sortait de son bain et que je suis allé pour la sécher.
- À quoi pensiez-vous ? Est-ce que vous y pensiez déjà ? Est-ce que vous aviez déjà planifié cette chose ?
- Non, non, non, je n’y pensais pas du tout. Au début, je ressentais simplement de l’amitié et de l’attirance pour Shawn.
- De l’attirance et de l’amitié ?
- Oui.
- Parce que Shawn est techniquement votre belle-fille ?
- Oui.
- Votre belle-fille, mais en fait vous avez été le seul père qu’elle ait jamais connu...
- Oui.
- Donc vous êtes venu vivre chez elle en tant que son beau-père ? Elle avait quel âge ?
- 7 ans.
- Elle avait 7 ans. Et donc vous ressentiez de l’amitié et de l’attirance. De l’attirance sexuelle ?
- Non, plus tard, seulement plus tard.
- [Elle se tourne maintenant vers Shawn.]
- Shawn, est-ce que vous vous souvenez de la première fois ?
- Non, non, vous savez, parce qu’il y a eu tellement de fois...
- Ça s’est produit plusieurs fois, donc vous ne vous souvenez plus ?
- Non, je ne me souviens plus.
- Quelle est la première fois dont vous vous souvenez cependant ?
- Je ne sais pas.
- Vous ne savez pas ?
- Non.
- Et quand vous vous souvenez de tout ça, est-ce que vous saviez que quelque chose n’allait pas, que ce n’était pas le genre de relations que vous étiez censés avoir ? Ou bien est-ce que vous ne le saviez pas, est-ce que vous n’étiez pas consciente pendant un moment ?
- Non, je ne le savais pas, je ne savais pas vraiment que c’était mal. Je savais seulement que je ne voulais pas sortir de cette situation, parce que, vous savez, il m’achetait tout ce que je voulais et je pensais que c’était très bien. Mais je n’aimais pas trop le côté sexuel de la chose.
- Donc il était très gentil avec vous et il vous achetait beaucoup de choses ?
- [Elle se tourne vers Tom.]
- Est-ce que c’est vrai ?
- Oui, oui. Je la traitais en égale et je communiquais beaucoup avec elle. Vous savez, elle avait beaucoup de problèmes avec sa mère. Il n’y avait aucune communication avec sa mère, sa mère était très en colère contre elle, alors j’ai profité de cette situation, je l’ai traitée en égale et en adulte.

Je suis sûre que la lecture de cet extrait suffit à provoquer chez beaucoup d'entre vous des réactions critiques très similaires aux critiques fort nombreuses dont le show d'Oprah Winfrey a été accablé. La première critique évidente, c'est que ce type de programme nous met, nous, les spectateurs, dans une position de voyeurs, c'est-à-dire qu'il nous force à regarder ou plutôt à prendre plaisir à regarder, à écouter quelque chose qui aurait dû rester dans la pénombre de la vie privée. En privilégiant le voyeurisme, la télévision aboutit à la dignité dont la sphère publique et la vie privée devraient être investies. Ce qui donc est en jeu dans cette critique, c'est la frontière entre le domaine privé et le domaine public, et le désir de maintenir cette frontière clairement marquée. La deuxième critique, un peu plus compliquée, a trait au fait que ces programmes privilégient la représentation de la souffrance. En gros, l'esprit de cette critique, que l'on retrouve très souvent à propos de la télévision en général, c'est que le talk-show exploite la souffrance humaine et que la souffrance ne peut jamais être utilisée en vue d'une fin et surtout ne jamais être utilisée à des fins commerciales, puisque le talk-show n'est rien d'autre que l'exploitation marchande des récits de vie. Ce qui se dessine donc derrière cette critique, c'est l'impératif moral de ne pas profiter de l'expérience des autres, c'est donc la volonté de séparer radicalement le commerce du sentiment, les passions des intérêts. Le troisième aspect de cette critique de la représentation de la souffrance concerne notre intuition morale que la souffrance ne peut pas être intégrée dans le circuit spectacle-amusement, en somme qu'on ne peut pas prendre plaisir à la souffrance des autres par le biais d'un genre télévisuel censé nous amuser. La souffrance, dans notre vocabulaire moral, se doit donc de ne pas être recyclée ni pour du plaisir ni pour de l'argent. Donc, là encore, ce qui se dessine, c'est la séparation que l'on voudrait instaurer entre d'une part l'attitude morale et d'autre part l'amusement et le plaisir, toujours suspects à la morale. La quatrième critique, qui serait d'inspiration communautarienne (?) et dont la meilleure représentante est la philosophe Hannah Arendt, c'est que ce type de programme nous engage dans un exercice facile de la compassion, et la compassion, pour Hannah Arendt, est un sentiment louable dans la vie privée mais tout à fait dangereux dans la vie publique parce qu'il donne l'illusion d'un faux rapprochement entre le souffrant et celui qui le regarde souffrir, et parce que la compassion encourage la passivité politique. C'est

exactement cela que l'anthropologue de Harvard Arthur Kleinmann déplore lorsqu'il dit que la télévision a entamé un processus de globalisation du voyeurisme et que le résultat de ce processus est qu'il nous rend tous non pas immoraux mais amoraux, c'est-à-dire que la télévision convertit la sensibilité morale en désirs et en consommation. Là encore, la critique est émise au nom d'un principe de séparation, séparation entre la vraie politique d'action et la simple compassion spéculaire et passive.

Vous voyez donc que dans tous ces cas la critique émerge, et émerge de façon véhémence, lorsqu'un nouveau genre culturel comme le talk-show rend flous des principes de classification et de séparation culturelles et sociales : le privé et le public, ce qui est sérieux et ce qui ne l'est pas, ce qui est marchand et ce qui est sentiment. La critique consiste donc à défendre des principes d'organisation et de division morales et sociales, comme par exemple la division entre culture sérieuse et de loisir, culture marchande et avant-garde artistique, culture de raison et discours de sentiment, compassion passive et engagement politique, etc. La critique culturelle, comme le sacerdoce religieux, est donc souvent investie de la fonction de sauvegarder la distinction entre ce qui est pur et ce qui est impur. Or, la télévision, bien loin d'être une idole, comme on se plaît souvent à le dire, est à mon avis précisément à l'inverse : elle est foncièrement iconoclaste, en ce sens qu'elle dérange toutes les classifications et hiérarchies entre le pur et l'impur, elle mélange le sérieux et l'amusant, le commercial et le culturel, le domestique et le politique, le discours de raison et les émotions. En somme, la télévision est l'antithèse par excellence de la fonction que l'on voudrait assigner à la culture, qui est une fonction de discrimination, de discernement et d'élévation. En fait, bien loin de nous élever, la télévision nous renvoie à notre vie quotidienne, se fond dans la routine même de la vie quotidienne. En fait, mis à part la radio, aucune forme culturelle, je pense, n'a été aussi parfaitement intégrée dans la structure et la texture de notre vie domestique et routinière. Comme le dit Pierre Bourdieu, " la télévision nous consterne par sa banalité ".

Mais l'idée que je voudrais vous proposer très rapidement en conclusion, c'est que c'est précisément cette banalité qui, à mon avis, constitue la gloire cachée de la télévision et son aspect culturel le plus intéressant. La banalité de la télévision ressemble beaucoup à ce qui, pour les lecteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, devait sembler être la banalité du roman (pensez par exemple

à *Robinson Crusoé* ou à *Pamela*), et ceci en comparaison aux formes littéraires plus élevées comme la poésie ou la tragédie. Je voudrais vous suggérer que le talk-show est au roman ce que le roman a été à la tragédie. Le roman a été une forme culturelle radicalement nouvelle parce que les personnages, les héros et l'action du roman se situent tous dans la sphère de la vie quotidienne dans toute sa banalité. Les héros de roman sont toujours des gens ordinaires engagés dans des actions on ne peut plus ordinaires : aimer, travailler, trouver de l'amour, nouer ou dénouer des relations avec les autres, c'est là le sujet essentiel du roman. Bakhtine nous dit que le roman, dès le départ, a été perçu comme vulgaire parce que le roman admettait et mélangeait toutes les voix sans les hiérarchiser, et cela à l'inverse de la tragédie, genre aristocratique où les personnages, les sujets et les répertoires linguistiques sont soigneusement ordonnés et hiérarchisés. Le roman, comme le talk-show, ne hiérarchise pas les points de vue et contient tous les langages. C'est ce que Bakhtine a appelé la "grande polyphonie du roman". Le talk-show en particulier, à mon avis, radicalise cette révolution culturelle entamée par le roman. En effet, la télévision en général – et le talk-show en particulier – contient toutes les formes, les parlers et les souffrances, précisément sans les hiérarchiser. Il se contente de les mettre en dialogue sans point de vue supérieur. En ce sens, la télévision déroute la fonction même de la critique qui est, comme vous l'avez si bien dit auparavant, de classer, séparer les genres et les points de vue moraux. En effet, je crois que ce qui dérange le plus dans le talk-show, c'est qu'il nous propose une cacophonie de voix sans principe supérieur de classification. Mais, bien loin de préconiser une décadence de nos valeurs morales, je voudrais suggérer qu'au contraire cela permet d'activer un des éléments essentiels de la sensibilité morale contemporaine. La sensibilité morale moderne, comme l'a très bien montré le philosophe Charles Taylor, a pour contexte et pour lieu d'action privilégié la vie quotidienne. Ce qui, selon Taylor, caractérise les hommes et les femmes modernes, c'est le désir de trouver le sens de leur vie non pas dans un ailleurs céleste, une agora ou un espace public, ou dans des actions héroïques, mais bel et bien dans l'espace mi-privé mi-public de la vie quotidienne. Dans ce sens, la télévision marque fort bien ce repli général de la culture dans la sphère de la vie quotidienne, car c'est dans la vie quotidienne que les acteurs ordinaires – nous tous – se demandent qui ils sont, pourquoi ils font ce qu'ils font et

où ils vont. C'est cette transformation de l'identité qui, à mon avis, est le vrai sujet du talk-show. Et au moment où des personnes ordinaires prennent la parole, nous percevons la réalité sociale non pas au travers du discours aseptisé des experts, mais au travers d'un point de vue particulier, au travers d'un acteur tout à fait ordinaire. Les voix de Tom et de Shawn que je vous ai lues tout à l'heure nous atteignent directement, et c'est à mon avis cette immédiateté qui choque. Je voudrais suggérer que Oprah Winfrey nous donne peut-être le même choc qui a dû parcourir de nombreux contemporains de Freud lorsqu'il a commencé à faire parler ses patients pour leur faire dire l'innommable. Les contemporains de Freud aussi avaient le sentiment qu'une frontière infranchissable entre privé et public venait d'être bafouée et que Freud les invitait à contempler leur âme dans un contexte qui était à la fois extrêmement familier, celui de la famille, mais en leur faisant dire les choses les plus étranges. Oprah Winfrey, à mon avis, là aussi radicalise la révolution commencée par Freud qui faisait de la parole privée et familiale une parole publique et qui traquait sous la vie ordinaire les manifestations extraordinaires de la psyché humaine. Et c'est dans cette rencontre directe avec le point de vue d'un autre que quelque chose de tout à fait surprenant, à mon avis, se produit. Notre point de vue moral bascule et on commence à se poser la question suivante : peut-on ou ne peut-on pas comprendre les circonstances qui ont poussé Tom à commettre un acte incestueux ? Le fait qu'elle était sa belle-fille et non sa fille change-t-il ou non la nature même de son crime ? Quelle est la signification de son crime si cette enfant était en fait plus ou moins consentante ? Ce que je veux dire, et ça c'est quelque chose qui est fondamental au talk-show, c'est que le point de vue moral bascule et s'élargit parce que nous sommes invités, sollicités à examiner de façon active les fondations mêmes de notre point de vue moral. Nous sommes forcés, nous les spectateurs, de gré ou de force à engager un dialogue intérieur avec ceux qui n'ont en général aucun droit à la parole, avec ceux qui sont exclus de la morale et dont la parole est normalement toujours déléguée, traduite dans le langage de quelqu'un d'autre, le discours d'un expert. En somme, ce que le talk-show nous somme de faire, c'est de nous identifier à des points de vue divers et d'élargir notre imagination, et donc l'horizon de notre sensibilité morale. Et je voudrais vous rappeler très rapidement à ce titre que ce sont des penseurs comme Adam Smith ou

Hutcheson qui ont été les premiers, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à comprendre et à proposer cette idée que l'imagination et l'empathie jouent un rôle civilisateur fondamental parce qu'elles nous forcent à rentrer dans une relation certes spéculaire mais néanmoins réelle avec un autre différent de nous.

Ce que je suggère donc, c'est la chose suivante : le talk-show sollicite de façon très active nos positions morales et il le fait précisément en mettant en scène des dilemmes moraux, des personnages comme ceux de Tom et de Shawn qui sont moralement très ambigus, ni complètement bourreaux, ni complètement victimes. Cette ambivalence morale est intrinsèque au médium télévisuel, non pas en dépit mais précisément à cause de sa vocation marchande. En effet, la télévision, qui cultive des publics différents avec des orientations morales très différentes, se doit d'incorporer des points de vue très variés, voire opposés. Et c'est précisément cela qui fait que le texte télévisuel, en tout cas celui du talk-show, fonctionne aussi bien, c'est précisément parce qu'il doit parler à autant de publics différents que le texte télévisuel met en scène des conflits de normes qui nous proposent une structure moralement ambiguë, non fermée, où il peut y avoir du jeu, des conflits et des hésitations morales. Et je voudrais suggérer, comme Virginia Woolf l'a fait il y a vingt minutes, que le critique, plus que le spectateur, me semble-t-il, se cache souvent à lui-même ses hésitations et cette ambivalence dans lesquelles les situations et les personnages télévisuels le mettent. Oui, très bien, me direz-vous, mais quel pouvoir ce type de représentation peut-il avoir si l'imagination morale se mêle à l'amusement, voire à la bouffonnerie ? Je voudrais vous rappeler très rapidement que, au XIX<sup>e</sup> siècle, Dickens, Shakespeare et Mark Twain étaient à la fois pris très au sérieux et intégrés dans une culture du rire, rire qui, comme l'a montré Bakhtine, est inhérent à la culture populaire. Je fais là référence à des travaux de l'historien Lawrence Levin qui a montré qu'au XIX<sup>e</sup> siècle Shakespeare était regardé avec un mélange de sérieux et de bouffonnerie, et que la culture du cirque était parfaitement intégrée aux représentations théâtrales de Shakespeare. Encore une fois très rapidement, je voudrais aussi vous rappeler que la culture dite " d'élite " ne mélange pas moins le spectacle de la souffrance au plaisir. Dans un très beau texte, Doris Lessing par exemple nous dit qu'un des grands problèmes de l'art est



d'harmoniser la représentation de la souffrance à celle du plaisir esthétique de la regarder.

Ce que ces remarques rapides suggèrent, c'est que la critique devrait à mon avis résister à la tentation de la pureté, parce que cette pureté, loin de nous rendre clairs à nous-mêmes, nous rend très souvent plus confus sur la nature de nos pratiques et nos besoins culturels. Ce que je voudrais suggérer, c'est que la critique de la télévision aura tout à gagner à accepter l'impureté inévitable de nos pratiques culturelles. Je vous remercie.

Jérôme BOURDON : Je voudrais juste remercier l'oratrice d'avoir relié les propos généraux sur la critique à des exemples précis. Bien qu'ils soient américains, on a pu retrouver sans mal les équivalences du débat que tu as cité. On a fait trembler les dorures de la Sorbonne des trivialisés du talk-show, ce qui est un bon début de journée...

*Jérôme va intervenir pour inscrire cette réflexion dans une perspective plus historique et dans une généalogie.*

## ***Histoire de la critique de télévision : échec ou métamorphose ?***

---

**Jérôme BOURDON**

Je vais être obligé de faire mentir mon titre, d'abord parce qu'entre le moment où on donne un titre et celui où on écrit, comme vous le savez tous, il se passe plein de choses, et puis aussi parce qu'il n'est pas question de faire en vingt minutes l'histoire de la critique de télévision. J'y ai travaillé, beaucoup d'autres y ont travaillé avant moi, et il y a encore énormément à faire, il y a encore un chantier assez considérable ouvert aux chercheurs, et nous allons trouver des éléments très prochainement dans la matinée, avec André Bazin. Donc plutôt qu'une histoire à proprement parler, je vais vous proposer une typologie des positions critiques, qui j'espère peut être un élément de réflexion à ce que peut être l'activité critique.

Les positions critiques vis-à-vis de la télévision, je vais essayer de les établir à partir d'abord de ce qui s'est écrit sur la télévision dans la presse française quotidienne, hebdomadaire, mensuelle depuis les années 50 jusqu'à aujourd'hui, sans exhaustivité de tout ce qui s'est écrit mais avec, je l'espère, une certaine exhaustivité des positions critiques possibles, des types de critiques je voudrais proposer. Malgré tout, cette typologie recoupe une histoire et cette histoire, si j'essaie de la résumer très rapidement, consiste à dire qu'il y a eu au début, de la part de la critique de télévision, une volonté d'évaluation forte, puisque la critique sait distinguer (on l'a déjà dit plusieurs fois) et sait aussi évaluer, pour poser le problème de ce qui peut être bien ou mal du point de vue de la société tout entière ou d'une partie du public. Donc, au départ, il y avait une évaluation forte, qui s'est transformée en évaluation modeste ou faible, qui existe encore, mais aussi, pour beaucoup, en un renoncement à l'évaluation. Donc malgré tout, quand je parlais d'"échec" ou de "métamorphose" de la critique dans mon titre, la question de l'échec de la critique de télévision peut être posée en tout cas.

Comment peut-on établir les positions critiques ? Là, j'entre dans mon histoire et ma typologie indissociablement. D'abord, beaucoup de gens qui ont travaillé sur la critique de télévision sont partis des professionnels de télévision. Et ce que disent les professionnels de la critique, certains professionnels des années 50 et 60, les réalisateurs, certains producteurs, c'est qu'ils partent d'une nostalgie, d'une idéalisation inévitable de leur passé : il y a eu une critique de télévision et maintenant il n'y en a plus, il y avait une vraie critique qui s'intéressait aux œuvres, qui essayait d'identifier des auteurs, qui nous soutenait (c'est bien sûr le propos, *nous*, les auteurs) et cette critique n'existe plus. Lorsqu'on fait l'histoire, on est obligé d'en passer par là et d'interroger le statut de cette critique-là, et pour lui donner un nom, quand on fait une typologie, on propose un couteau suisse et on donne des noms bien précis à chaque lame.

La première lame de mon couteau suisse, c'est la critique d'art, le modèle de la critique d'art. C'est un modèle attendu par les professionnels, qui consiste à dire : est-ce qu'ils ont identifié des œuvres et des auteurs sur un modèle qui existait à l'époque, qui était peut-être déjà un peu archaïque (on peut s'interroger sur ce point, que la télévision déjà bousculait) ? est-ce qu'aussi ils cherchaient une spécificité de la télévision ? est-ce qu'ils cherchaient les règles de l'art télévisuel et tout ce lexique-là ? Ceux qui sont familiers de la critique de télévision de ces années-là, qui en ont lu, retrouvent sans difficulté la question de la spécificité éternellement traquée de la télévision : quelles sont les règles de l'art télévisuel ? Il y a eu quantité de textes et d'interrogations là-dessus. Lorsqu'on fait l'enquête historique, on s'aperçoit que cette critique a existé, c'est-à-dire qu'il y a eu des critiques qui ont essayé d'identifier des auteurs. Emmanuel Berl notamment, qui a été critique de télévision dans *La Nouvelle Revue française* dès 1954 (il a été l'un des premiers), a essayé de travailler dans ce sens. Mais on se rend compte qu'elle est beaucoup plus faible et qu'il y a une idéalisation sur ce plan-là. Elle est beaucoup plus faible, d'abord parce qu'elle est mêlée à beaucoup d'autres positions critiques, et ça dès les débuts. Dès les débuts, la télévision bouscule ce que peut être le statut et la position de la critique. Et elle est beaucoup plus faible aussi parce qu'elle est toujours énoncée au futur. Ce que je veux dire par là, c'est qu'on a beaucoup de textes du genre : “Barma est un des meilleurs réalisateurs, qui connaît bien son métier” (je cite à peu près Emmanuel Berl) et un peu plus

loin, dans la même critique : “ La télé attend son Vigo, son Renoir, son Chaplin. ” Donc il y a de bons réalisateurs, honorables, qui font de bons travaux, peut-être pas des chefs-d’œuvre, mais la télévision attend, elle attend de devenir un art. Évidemment, le critique attend avec la télévision, et il attend pour une raison stratégique pour laquelle on ne peut pas le blâmer, c’est que, si la télévision devient un art, avec ses auteurs, lui aussi devient un auteur important, le critique de cet art nouveau. Le problème, c’est que cette attente est réalisée fugacement quelquefois, par exemple lorsque Jean Renoir travaille pour la télévision, en 1962, et là on voit une espèce de vibration de la critique. Elle est très vite déçue. Les critiques en concluent qu’il n’est pas possible d’attendre indéfiniment. Que font-ils ? Ils partent, ils s’en vont. Il n’y a pas d’art télévisuel, donc je ne serai pas critique d’art, il n’y a pas le modèle que je souhaitais, donc je pars. Et là, on a des histoires d’abandon du métier, de ce premier critique et de cette position, extrêmement abondantes. On peut signaler un article de *Télérama* de 1969 qui s’interroge : “ Les critiques de télévision sont-ils inutiles ? ” Cinq ans plus tard, un article de Jacques Siclier dans *Le Monde* intitulé “ Les tristes vingt-cinq ans du neuvième art ” fait le bilan de l’échec artistique de la télévision à son propos et en même temps explique pourquoi il abandonne son métier.

Ça m’amène à ma deuxième position critique, elle aussi présente dès les débuts. C’est le prophète ou l’ingénieur. Je vais l’appeler l’“ ingénieur ”, parce que ce critique-là s’intéresse à la technique. C’est au fond un des rejets du critique qui cherche la spécificité. Lorsqu’on s’interroge sur la spécificité de la télévision, dans les années 50, on va dire : c’est le mode de réception familial, et on glose longuement sur ce en quoi ça conditionne l’appropriation, la réception des émissions ; c’est la taille de l’écran, qui suscite des propos fort nombreux mais qui s’épuisent toujours sur le fait qu’on peut tout retransmettre à la télévision. Qu’est-ce que la taille de l’écran fait exactement ? On ne sait pas très bien. Ça rejoint d’ailleurs la question de la réception familiale, évidemment. La troisième réponse, c’est le direct, et là il y a une mystique du direct dont il n’est pas difficile de retrouver les échos dans les archives. Il y a d’ailleurs une ambiguïté assez forte : est-ce que c’est l’instantanéité du direct qui est importante ? Et de l’instantanéité, on passe à la vérité ou l’authenticité, ce qui est une tout autre question, avec une forte hésitation : est-ce que cette authenticité n’est

pas au fond une tromperie ? Les personnes qui maîtrisent le direct ne peuvent-elles pas immédiatement en faire un spectacle réussi et nous manipuler ? Il y a donc une ambiguïté, une ambivalence. Il n'empêche qu'on met l'accent sur la technique et il y a des textes lyriques abondants sur le direct, qui se combinent parfois avec la position précédente, donc la dramatique en direct devient une forme d'art nouveau, dans les années 50, dont on sait qu'elle n'a pas eu de postérité. Le problème de cette position critique, c'est qu'elle s'épuise, et c'est très classique des prophètes de la technologie. Elle s'épuise parce que la technique s'enracine dans la vie quotidienne dont on a aussi parlé ce matin, et donc on ne peut exalter indéfiniment ce qui devient notre quotidien, on ne peut pas exalter le quotidien tous les jours. Donc on va exalter la technique qui vient, si bien que le discours sur le direct, on retrouve *mutatis mutandis* avec tout ce qui s'écrit aujourd'hui sur l'Internet, dont on sait aussi que ça s'épuisera dans dix ans, quand tout cela sera du quotidien. Donc c'est un discours qui, du point de vue de l'ambition de la critique, est très limité, parce que là aussi il se fonde sur une promesse qui ne se réalise pas et qui peut-être ne se dément pas non plus, simplement elle se dissout dans le quotidien. Ce n'est pas une position très tenable non plus. Elle n'existe plus aujourd'hui dans les textes consacrés à la télévision, ou rarement. La magie du direct, c'est une figure rhétorique qu'on ose à peine convoquer – encore un peu quand même lorsqu'on est critique de télévision.

D'où mon troisième type de critique, qui me paraît extrêmement important parce que c'est le plus discret, le plus modeste, le plus provincial : c'est l'accompagnateur du public. D'abord, je dis que c'est un critique discret parce qu'il n'est pas dans *Le Figaro*, dans *Le Monde* ou dans *France Observateur*, pour rester dans les années 50 ou au début des années 60, il est dans le premier *Télé 7 jours*, dans *Radio-télé-ciné* et dans la presse de province, très clairement. Ces critiques tiennent une position extrêmement modeste, ils disent : “ Oh, vous dites qu'il faut désigner au public des œuvres importantes, qu'il faut discriminer, qu'il faut dire dans la télévision l'excellence et le méprisable... On ne peut pas faire ça, parce que ce n'est pas ce que le public veut, le public attend autre chose. Moi, je suis au contact du public. Il y a des gens modestes, de bonne volonté mais de culture limitée [je cite vraiment des formules employées], et donc je vais essayer de les guider un petit peu vers ce qui serait bien pour eux. Mais je

ne peux pas aller très loin parce qu'il y a cette pesanteur du public, il faut que je fasse un compromis. Je ne peux pas leur proposer l'excellence et la révélation. [Là, en même temps, je fais allusion à des modèles de ce que peut être la vulgarisation culturelle.] Je ne peux pas leur dire : il faut que la télévision vous révèle la beauté, il faut que vous alliez vers cette émission-là. Je peux dire : regardez plutôt cette émission-là où il y a les éléments, par contamination vous accéderez peut-être à des éléments de culture." Le problème de cette critique est très fort dans l'espace culturel français. C'est un modèle de vulgarisation culturelle qui a été fortement critiqué dans les années 60. L'idéal des maisons de la culture de Malraux n'était pas du tout celui-là, c'était plutôt le modèle de la révélation, même si beaucoup sur le terrain étaient contraintes à faire de la contamination par contiguïté, des compromis, et à renoncer à ce modèle de la révélation. Mais il faut signaler qu'il est encore très présent. Si on écoute la parole des critiques de télévision ou des chroniqueurs de télévision dans la presse de grande diffusion, dans les journaux de programmes, c'est extrêmement présent. Si on interroge des gens qui travaillent dans les suppléments télévisuels des groupes Hachette ou Hersant, certains disent : " Vous savez, nous, le public, on leur dit : regardez plutôt *Envoyé spécial* et *La Marche du siècle*, et c'est tout ce qu'on peut faire, c'est tout ce qu'on peut espérer. " Donc il y a une forme d'ambition modeste à laquelle il faudrait peut-être être un tout petit peu plus attentif, parce qu'elle ne satisfait peut-être pas les grandes ambitions mais elle a son importance dans l'espace critique en tout cas.

Le quatrième modèle de critique est lui aussi présent dès les débuts. J'y insiste beaucoup, le critique d'art n'était pas seul et, au sein de la même chronique et des écrits du même critique, on trouve des positions extrêmement diverses. C'est le critique de la médiation. Là, le propos est très simple : la télévision n'est qu'un médiateur, je ne peux pas, moi, prétendre critiquer des œuvres, simplement j'ai des intercesseurs qui parlent de toutes sortes de choses, qui évoquent toutes sortes de produits, toutes sortes d'œuvres, et moi, tout ce que je peux faire, c'est dire si cette médiation est de qualité. Alors ça dépend évidemment des *a priori* du critique, c'est-à-dire que s'il souhaite diriger le public vers des œuvres de culture, la médiation de qualité est celle qui fait venir par exemple Pierre Boulez ou Cézanne plutôt que le violeur et le violé du talk-show. Il y a une bonne et une mauvaise médiation, mais il n'empêche que c'est une critique

qui a une forme de modestie. C'est toujours la médiation, est-ce qu'il y a une bonne médiation ? Et c'est une critique extrêmement présente dès les débuts, et aujourd'hui encore. Simplement, c'est une critique vague, c'est une critique qui ne réussit pas à avoir des critères forts. Qu'est-ce que peut être la bonne médiation télévisuelle ? Elle est encore très fréquente dans les émissions de Daniel Schneidermann par exemple, dans *Arrêt sur images*, où l'on s'interroge sur le fait de savoir quel est le bon travail du médiateur.

Ces émissions m'amènent peut-être à une sous-figure de la figure de la critique de la médiation, c'est la critique du journalisme. Là, il y a aussi un pan entier de travaux critiques ou plutôt d'écrits critiques dans la presse, qui disent : la critique de la télévision, c'est d'abord l'actualité, le journalisme. Vous noterez qu'on a renoncé à un genre qui est la fiction, qui était central pour la critique d'art, qui est à peu près totalement, pour l'essentiel, presque totalement absent des critiques quotidiennes dans la télévision française, où c'est vraiment le journalisme et la médiation qui occupent la place centrale. Il y a un renoncement sur lequel on peut s'interroger, qui est peut-être spécifique aussi de notre culture. Donc il y a une critique du journalisme qui, elle, a un problème, c'est qu'elle bute sur des problèmes de métaphysique, des problèmes de philosophie : sans arrêt, elle pose la question du vrai, du faux, de l'authenticité. Qu'est-ce que c'est qu'une manipulation ? Qu'est-ce que c'est qu'un bidonnage (pour changer de lexique) ? Qu'est-ce que c'est qu'une reconstitution ? Qu'est-ce que c'est que le bon journalisme ? C'est une critique là aussi qui a une antériorité, je n'ai pas le temps de vous dire des citations qu'on trouve absolument à l'identique au début des années 60 sur la critique du journalisme de télévision. Une chose importante aussi dans la critique de la médiation, c'est que c'est une critique "zappante", et ça dès les débuts. Daney le dira beaucoup plus tard, la critique de télévision oblige à tenir compte du mélange. On a donc des chroniques de télévision qui ne sont pas du tout écrites comme des critiques constituées d'une représentation théâtrale. On saute d'une ligne à l'autre, d'un paragraphe à l'autre, d'un sujet à l'autre, et on célèbre cette possibilité que donne la télévision. C'est présent chez Emmanuel Berl par exemple, c'est très présent chez François Mauriac, où c'est peut-être plus surprenant par rapport aux attentes qu'on peut avoir, venant d'un écrivain intervenant comme ça sur un objet qui, déjà à l'époque, lorsqu'il commence à écrire sur la télévision, dans les années 50,

est trivial et méprisé. D'ailleurs, sa chronique de télévision s'est appelée à un moment donné *Au hasard de la fourchette*. Les arts de la fourchette, c'est les arts de l'invitation, de la sollicitation mondaine qui fait qu'on regarde ou non telle émission, et la télévision apporte sa part de hasard. Mauriac a revendiqué immédiatement cette célébration du hasard à travers la télévision.

Jusque-là, j'ai cité au fond des positions critiques qui toutes se posent la question du bien et du mal, de l'évaluation, où il y a de la bonne vulgarisation, de la bonne médiation, de bonnes œuvres. J'en viens à mes deux dernières positions critiques, qui sont dominantes aujourd'hui même si toutes les autres coexistent, et qui ont pour point commun d'avoir renoncé à la question de l'évaluation. Cette renonciation peut se faire de deux façons. On peut basculer du côté du mal : la télévision, c'est le mal, donc on n'évalue plus rien, et on est de nouveau dans l'homogénéité, dans le singulier de la télévision. Le deuxième renoncement, c'est la mise à distance : la télévision est un reflet de choses intéressantes que je peux commenter, mais je ne me permets pas de distribuer des bons points. C'est très important et ça se manifeste aussi dans un fait : aujourd'hui, lorsqu'on fait des enquêtes sur la critique de télévision, on se rend compte que cette journée n'a aucun objet, c'est-à-dire que la plupart des critiques ne veulent pas s'appeler "critiques". Ils disent : "Nous, on est des chroniqueurs." En 1992, sur seize journalistes de télévision interrogés, écrivant des choses qui ressemblaient beaucoup à des critiques lorsqu'on les lit, nous les spectateurs, il y en a trois qui veulent bien dire qu'ils sont des critiques. Sinon : "Moi je suis chroniqueur", "moi je ne distribue pas des bons points", "la télévision, c'est pas fait pour être critiqué", etc. Je pense que ça traduit en partie ce renoncement à une évaluation, en tout cas à une évaluation forte de la part des journalistes de télévision (on va donc les appeler comme ça).

La première de mes deux dernières positions, c'est le "déploreur". Ce n'est pas un très joli mot. C'est le monsieur qui déplore, qui s'attriste de l'état de la télévision, qui dit encore une nouvelle fois : "Comment peut-on tomber si bas ?" Comme les gens qui disent que le niveau baisse en éducation, il y a un équivalent très strict de ce discours de la déploration qui n'en finit pas, qui n'en finit pas de découvrir les ressources de sa propre capacité à déplorer. Cette position est aussi présente dès les débuts. "Le niveau



baisse ” est un topos de la critique télévisuelle dès 1956-1957. “ Par rapport à la saison précédente, ça a encore baissé. C’est dommage, c’est embêtant, il faut faire attention. ” Au bout de trois ou quatre ans, ça devient : “ Je n’en peux plus, c’est trop difficile, il y a trop de mauvaises choses. ” Cette critique de la déploration possède aussi une autre sous-figure, le lieu du mauvais genre. Il y a un très mauvais genre télévisuel qui symbolise ce que la télévision a de plus mauvais. Aujourd’hui, le mauvais genre est représenté par le talk-show. Dans les années 50, c’est la variété, c’est Jean Nohain. Il y a des imprécations contre Jean Nohain animateur de variétés qui valent largement ce qu’a dû subir Dechavanne quelques longues années après : “ sur le sommet de la vulgarité, de la bêtise, comment ose-t-on... ” Cette indignation de la télévision, là aussi, qui n’en finit pas et dont je ne suis pas sûr qu’elle soit une grande ressource pour l’activité critique. Mais on ne peut pas déplorer sans arrêt. Comment s’en sort-elle quand même ? De deux façons. D’abord par le rire. Là, c’est très fort, on plaisante, on rit. Peut-être qu’il y a là une autre forme de critique qui se glisse. Lorsqu’on entend Philippe Meyer parler de la télévision à la radio aujourd’hui, on a beaucoup de déploration et beaucoup de rire, beaucoup d’ironie, une ironie qui est peut-être une mise à distance de l’attrait qu’exerce la télévision. Parce que, malgré tout, il y a une forme d’attrait : si c’est si mauvais que ça, pourquoi en parler autant ? Donc il y a une forme d’attrait, et ce rire, à mon avis, est une façon d’exprimer l’attrait ou la peur en même temps que suscite la télévision. Une autre chose que fait cette critique déplorante, et là vous allez reconnaître une figure très fréquente, c’est le “ moment de lumière ” : “ Hier, la télévision nous a montré (ce n’est pas sa faute, elle ne voulait pas, c’est toujours par accident, c’est un lapsus de la télévision si elle est bonne) un moment où Jacques Toubon s’est trahi devant les caméras [je cite une chronique de Daniel Schneidermann] et a montré le fond de sa pensée. Grâce aux caméras, là, on l’a vu. ” Cette figure revient sans fin, le moment rare où la télévision apporte quelque chose de précis, d’extraordinaire sur un fond qui est en général tout noir et sombre. J’en viens à ma dernière figure. Cette fois, c’est une autre forme de mise à distance. Au fond, c’est un modèle barthésien de la critique de la télévision, qui a son intérêt aussi, qu’on trouve chez Daniel Schneidermann, qu’on trouve chez Serge Daney, c’est le mythologue. Il parle à la première personne du pluriel, il dit “ nous ”. C’est important, il s’incorpore toujours

dans le public. Il dit : “ Nous sommes, nous, les spectateurs, en face de cette télévision très puissante et elle nous présente des mythes, des choses auxquelles nous sommes un peu forcés de croire, auxquelles nous croyons tous, même s’il faut que nous soyons un peu à distance. ” C’est un peu le problème de ce qu’on disait avant sur la télévision qui est un peu simulacre, un peu réel. Elle représente des formes de mythes modernes, un catalogue de mythologies modernes. “ Nous y croyons tous un peu, et donc j’essaie d’analyser les croyances. ” Quelquefois, ça bascule dans l’évaluation, parce qu’on dit : “ Mais la croyance, au fond, est une croyance fausse et il faut s’en éloigner. ” La plupart du temps, on se dit : “ Voilà nos croyances, voilà nos mythes. ” C’est un modèle qui est très présent chez Daniel Schneidermann dans la version écrite, mais pas dans la version télévisuelle. Il y a de fortes différences entre l’émission *Arrêt sur images* et *Le Monde*, où il fait sans arrêt appel au “ nous ” : “ Nous sommes devant un nouveau mythe de la résistance lorsque nous avons l’institutrice héroïque de la maternelle de Neuilly ”, “ Nous sommes devant un nouveau mythe du paradis perdu lorsque nous avons Jean-Pierre Coffe nous présentant l’excellence de notre terroir et de notre gastronomie ”, etc. “ Nous, toujours, face à nos croyances, nous sommes un peu manipulés, un peu victimes. ” C’est une critique qui a ses mérites, qui est passionnante, mais qui souvent ne va pas jusqu’au bout et ne revient pas à une question qui me paraît centrale, qui est celle d’une évaluation un peu forte de la télévision sur un axe peut-être plus moral. Je vous remercie.

*Merci. On peut déjà relever la constance d’un même mot dans les trois interventions, non concertées, qui est le mot “ rire ”. Ce n’est pas forcément ce qui était le plus attendu. C’est plutôt réjouissant. Nous allons peut-être corroborer ou conforter la typologie que vient d’esquisser Jérôme Bourdon avec quelques extraits issus des archives de l’INA.*

## *Extraits d'émissions de radio et de télévision*

Ah oui ! Dès qu'on parle évidemment des pouvoirs de la télévision, c'est toujours le couronnement qui vient ! Eh bien, je voudrais l'arrêter une fois encore. Oui, je voudrais l'arrêter une fois encore, parce qu'il me semble qu'il y a là une autre raison. On goûtera mieux ces images si on sait à quoi elles correspondent dans l'esthétique même de la télévision. En somme, le pouvoir majeur, la gloire majeure de la télévision, c'est ce pouvoir qu'elle a de transmettre instantanément ce qu'elle perçoit pour nous. C'est une machine à imprimer l'instant, qui est aussi capable de le restituer immédiatement tout chaud, tout vivant pour ainsi dire, sous nos yeux.

Nous attendons de la télévision des conséquences de la plus haute portée par la révélation toujours plus éclatante de la vérité aux intelligences loyales.

– Jean-Luc Godard, vos réflexions sur cet événement ?

– Ben, vous avez be... Je sais pas si vous avez besoin de moi pour dialoguer. C'est difficile avec vous, à la télé. Vous parlez beaucoup, vous montrez quelques images assez pauvres, qui ne peuvent pas dire grand-chose. J'ai regardé par exemple hier une émiss... enfin, au journal, il y avait un petit documentaire que vous avez fait où vous interviewiez des Anglais. Je ne pense même pas qu'on peut le revoir ici... Avec tout votre matériel, vous ne devez même pas pouvoir revoir une image que vous avez montrée hier...

– Bien sûr que si, on peut ! Mais pas forcément celle-là, vous nous l'avez demandée un peu tard, là, en direct...

– Oui, un peu tard, ben oui... Mais on ne peut pas travailler. Moi, je travaille avec des images, et ce qui m'intéresse, si j'étais à la télévision, ça serait de me servir des images pour voir quelque chose.

J'en profite pour poser, si vous permettez, une question préjudicielle. Au fond, c'est le problème des mass media que nous posons. Et nous sommes un des mass media en train de poser le problème des mass media. C'est donc en quelque sorte pirandellien.

Tout bien réfléchi, nous sommes après tout critiques de télé tous les deux.

Donc, ce qui est important dans les mass media, c'est ce qui les casse, ou alors c'est l'événement, le document absolument extraordinaire, mais dans la mesure où ce document était jusqu'à présent occulté universellement par l'universelle conspiration du silence, y compris de l'information, y compris des mass media.

– Au-delà de l'écran, il y a bien sûr les téléspectateurs. Mais, parmi eux, il s'en trouve qui sont particulièrement attentifs par vocation et par profession, ce sont les critiques de télévision.

– Jacques Chancel, *Paris Jour*.

- Jacques Siclier, du *Monde*.
- Pierre Scève, de *Paris Presse*.
- Pierre Verdou, de *Télémagazine*.
- Guillaume Annoteau, *Télé 7 jours*.
- Roger Bouzinac, *Nice Matin*.
- Jean Cottet, *France Soir*.
- Quel est à votre avis le rôle du critique de télévision, puisque vous rendez généralement compte d'émissions qui ne passent qu'une seule fois à l'antenne ?
- Je dois dire que le critique est absolument nécessaire. Je crois qu'il empêche une certaine euphorie chez ces messieurs de la télévision. Lorsque le lecteur prend un journal, il a vu lui-même l'émission, il veut pouvoir faire des points de comparaison. Et je dois dire, souvent on nous accuse d'une certaine cruauté, je dirais même d'une grande sévérité, mais si le lecteur, le téléspectateur faisait lui-même la critique, il serait mais mille fois plus dur que nous.
  
- Je ne trouve pas du tout qu'il soit déshonorant d'être critique de télévision. Au contraire, c'est un métier tout à fait honorable...
- C'est un métier.
- Et charmant même. C'est un métier, mais ça n'est pas mon métier, effectivement, et François-Régis Bastide a tout à fait raison de dire que la télévision est plutôt pour moi un prétexte à parler d'autre chose.
- Oui, mais cela dit, tu en parles quand même. Et à ma gauche, André Alphène, qui est directeur de la rédaction de *Télé Poche*. Alors est-ce que vous acceptez l'épithète ou le qualificatif de " critique de télévision " ?
- Oh, certainement pas.
- Ah, vous non plus ?
- Alors certainement pas, c'est facile à expliquer pourquoi. Je pense que la critique, qui a tout à fait sa place dans le domaine du cinéma et du théâtre, n'a absolument pas sa place dans le domaine de la télévision, puisque l'émission ne passe qu'un soir. On ne peut pas dire aux gens : " Retournez voir ", c'est fini.
- On peut en parler en avance.
- En revanche, on peut présenter à l'avance et on peut faire des papiers d'humeur. Votre voisin de droite, M. Dutourd, auquel j'ai fait appel pour un grand journal en lui expliquant ce que j'attendais de lui, ne vous dira pas l'inverse.
- Bien. Et à mon extrême gauche, Gilbert Guilleminot de *L'Aurore*, qui n'est pas non plus ce qu'on peut appeler un pur critique de télévision et qui n'acceptera pas non plus ?
- Non, je ne vois pas pourquoi on aurait scrupule à être critique de télévision. Je crois que nous sommes des amateurs de télévision, comme on dit un amateur d'art.
- C'est ça...
- Et nous pensons, enfin je pense personnellement que la télévision fait partie de la culture d'un homme d'aujourd'hui, qu'elle apporte des éléments que d'autres expressions ne peuvent pas apporter et qu'à ce titre il faut la voir, il faut en parler.

Généralement, à la télévision, on n'écoute pas ce que disent les gens, n'est-ce pas, le contenu, ça n'a aucune importance. C'est en particulier très caractéristique quand il s'agit des hommes politiques – des hommes ou des femmes politiques, je dis les hommes parce que là aussi il y a plutôt des hommes. Et à supposer qu'il y ait une

émission importante, présumée importante, ou qualifiée importante, et que vous ne l'ayez pas vue, qu'est-ce que vous dites le lendemain ? Vous ne dites jamais : " Qu'est-ce qu'il a dit ? ", vous ne demandez jamais ce qu'il a dit, vous demandez : " Comment était-il ? " C'est très caractéristique, ça veut bien dire que ce qu'on a dit n'a strictement aucune importance.

– Ce que je regarde le plus, avec le plus d'attention, outre des choses très mauvaises que j'essaie de voir...

– Que vous adorez, comme tout intello qui se respecte...

– Mais que j'essaie de voir avec deux regards, l'un naïf, désarmé, l'autre un peu plus critique...

– Ne me dites pas que vous regardez les feuilletons genre *Hélène et les garçons* tous les soirs...

– Celui-là non, mais j'en regarde d'autres. Mais ce qui m'intéresse le plus aujourd'hui, c'est le développement, à mon avis encore insuffisant, d'une pratique critique de la part des journalistes de la télévision. Il serait injuste de dire qu'aujourd'hui tous les journalistes de la télévision – qui d'ailleurs ne se ressemblent pas, ils ne font pas tous leur métier de la même manière – cèdent à ce pouvoir dont on parlait tout à l'heure ou à la dogmatique qui est attachée à ce pouvoir. Il y a des journalistes critiques...

– Et certains qui analysent même à la télévision le pouvoir de la télévision.

– Voilà. C'est cela.

– J'ai parfois pris l'image du mixer, vous savez, le mixer pour faire la soupe. C'est-à-dire que pour moi, la télévision, c'est un peu ça, c'est-à-dire qu'à l'origine il y a les légumes (les légumes, c'est la vie politique, c'est la vie intellectuelle, la culture, ils sont plus ou moins frais), et puis alors tout ça passe dans le mixer, et puis alors ça fait brrrrrroummm, et il en sort une espèce de substance...

– Des boules puantes, vous dites ? Non !

– Vous avez dit qu'ils sont pourris, mes légumes ?

– Ils ne sont pas toujours pourris. Non, il en sort... Enfin, moi, ce qui me frappe, c'est qu'il en sort une espèce de substance homogène de consistance, de saveur, de couleur, qui est un peu le spectacle télévisé.

– Jadis, l'ouvrier ou le paysan qui allait à son travail, qui regardait le ciel, qui regardait les choses, laissait tourner sa tête avec un peu de liberté, il avait le temps de penser. Les gens qui sont maintenant figés par les images, où est leur liberté intérieure ? où est leur temps de pensée ? Alors la télévision, c'est quelque chose de fantastique, ça peut être un instrument de culture et de liberté, mais je crains que ça soit aussi un instrument de servitude, d'absence de réflexion.

– La réflexion de M<sup>gr</sup> Lustiger ne m'a pas paru tout à fait absurde. C'est vrai qu'il pose un problème de fond sur le temps et la liberté. Cela dit, le problème avec lui, comme avec beaucoup de gens qui ont des responsabilités politiques ou de son genre, c'est que ce ne sont pas des gens qui regardent la télévision généralement. Il l'avoue lui-même, il avoue s'être " laissé avoir " par la télé un soir parce qu'il était fatigué, et il a bien dit que c'était pour regarder le journal en fait. Et c'est souvent le cas de beaucoup de responsables, ils regardent les informations, mais ce ne sont pas des consommateurs de télévision. Le problème, c'est que souvent, ceux qui en

parlent, c'est le cas, c'est des gens qui ne la regardent pas, ce qui est un petit peu gênant quand même.

*Après ces extraits, cette fois pour une rencontre entre cinéma et télévision, entre critique de cinéma et critique de télévision, Gilles Delavaud va nous parler d'André Bazin.*

## André Bazin, critique de télévision

**Gilles DELAVALD**, maître de conférence en sciences de l'information et de la communication à Paris VIII

[inaudible] Tout ce qui est l'actualité des programmes est donc destiné au petit nombre des lecteurs qui possèdent un téléviseur. On en dénombre 24 000 à la fin de 1952. En revanche, lorsqu'en 1956 il donne à *France Observateur* une dizaine d'articles dans lesquels il dresse un premier bilan de son activité critique, il sait qu'il s'adresse à des téléspectateurs virtuels. Son but avoué est alors d'intéresser tous ceux qui ne méprisent pas *a priori* la télévision. Il ne publiera dans *Les Cahiers du cinéma* qu'un seul texte sur la télévision. Sous le titre "Pour contribuer à une érotologie de la télévision", il tente de déterminer, en s'appuyant en particulier sur le personnage de la speakerine, ce qui fonde l'émotion proprement télévisuelle. Notons que Bazin n'a pas connu la télévision française du début des années 60, celle des dramatiques de prestige qui, à tort ou à raison, lui ont donné ses lettres de noblesse. La télévision dont il parle est la télévision naissante. C'est pourquoi il met en garde les gens de cinéma qui la traitent avec condescendance. Ils risquent de n'être pas plus avisés que ceux qui méprisaient le cinéma balbutiant au début du siècle.

J'aimerais pour commencer évoquer la figure de Bazin téléspectateur et critique telle qu'elle se dessine au fil de ses articles, qu'il s'agisse de critique proprement dite, de notules de circonstance ou de papiers d'humeur. Puis j'essaierai de donner une idée de ce qu'on pourrait appeler sa méthode en montrant comment la critique de télévision est chez lui inséparable de la réflexion esthétique.

### **Bazin téléspectateur et critique**

Il commence à écrire sur la télévision en novembre 1952, mais cela fait plus d'un an qu'il est un téléspectateur assidu. Il regarde la télévision tous les jours et s'intéresse à tous les genres d'émissions : les émissions

d'information, les émissions littéraires, scientifiques, médicales, sportives, les documentaires, les fictions, les jeux, les variétés, les émissions pour enfants, les émissions sur les animaux, etc. C'est qu'au-delà de chaque émission particulière il s'intéresse à la télévision en tant que telle, en tant que technique nouvelle et possible nouveau moyen d'expression, et qu'il la considère telle qu'elle est, c'est-à-dire telle qu'elle tente de s'inventer sous ses yeux. " Peut-on aimer la télévision ? " se demande-t-il dans son premier article pour *France Observateur*. En ce qui le concerne, la réponse ne fait aucun doute. S'adressant aux téléspectateurs occasionnels, qui ont pu voir la télévision dans un lieu public ou chez des amis, il les invite, s'ils ont été déçus, à ne pas en rester à leur première impression. " Il n'est d'ennemis de la télévision, écrit-il, que ceux qui ne l'ont pas. Seul un minimum de pratique régulière, comme dans tous les domaines artistiques, peut mettre l'utilisateur en état de l'aimer. " Je pense qu'il faut croire Bazin quand il dit qu'il ne s'autorise d'aucune compétence critique *a priori*. Sa réflexion s'enracine avant tout dans sa propre expérience de téléspectateur et dans le plaisir évident qu'il prend, même s'il n'aime pas tout, à tout regarder. Un deuxième trait caractéristique de l'attitude de Bazin : ses critiques se veulent, au sens fort du terme, constructives. En décembre 1952, dans un de ses tout premiers articles intitulé " Ne tirez pas sur le critique ", il vole au secours d'une de ses consœurs de *Radio Cinéma* qui, dans une émission consacrée déjà à la critique de la télévision, s'était permis de regretter l'incompétence de Georges Decaunes en matière hippique. " Depuis, écrit Bazin, il n'est pas de reportage sportif où l'excellent Decaunes n'ironise sur la compétence des critiques en matière d'incompétence de reporters. " Et il s'interroge : " Faut-il penser que la naissance d'une critique de télévision trouble le sommeil des praticiens du nouvel art ? " Voici sa conclusion, où il définit sa ligne de conduite : " On comprend l'irritation des gens du métier qui luttent depuis un certain temps déjà contre la pire difficulté matérielle pour créer un art qui s'ignore encore, quand ils croient voir des maîtres d'école leur faire la leçon et trancher du bon et du mauvais en un domaine qui sort à peine du chaos. Et je ne dis pas que la critique de télévision ne doive faire preuve de plus de prudence et d'humilité intellectuelle que toute autre, mais enfin, ce serait mésestimer et la télévision et ceux qui la font que de les placer au-dessous de la critique, car



je ne veux pas croire qu'ils se placent au-dessus. Allons ! Nous servons la même cause. ”

Si Bazin n'hésite pas à dénoncer ce qu'il juge inadmissible, il condamne rarement une émission en bloc. Il n'y a que les feuillets qu'il récuse, regardés par les enfants, il y voit une manière d'intoxication de l'imagination. Dans chacune de ses critiques, la première exigence est celle du discernement. Exigence d'autant plus nécessaire qu'il constate que les téléspectateurs, pour juger de l'intérêt d'une émission, ne font en général pas la différence entre d'une part le contenu et la réalisation de l'émission, et d'autre part la personnalité de l'animateur, comme si, aux yeux du public, la popularité de l'animateur suffisait à emporter l'adhésion. Mais cette exigence de discernement ne traduit pas seulement un souci pédagogique. C'est une discipline que Bazin s'applique d'abord à lui-même et qui l'oblige à peser constamment le pour et le contre, à nuancer ses appréciations et, assez souvent, à réviser ses jugements. Lorsqu'il dénonce “ la bêtise congénitale, la démagogie ” des émissions de variétés de Jean Nohain (“ Nohain spéculait sur la gentillesse comme d'autres sur la lubricité ”), il lui reconnaît cependant le sens du public : “ Cet homme intelligent et cultivé est merveilleusement à l'aise dans la niaiserie. Le génie de Nohain, c'est d'être vulgaire sans vulgarité mais avec finesse. ” Ainsi, l'émission *Trente-six chandelles*, qu'il estime indéfendable dans son principe, est dans une certaine mesure sauvée ou en tout cas rendue supportable par le talent de son animateur. Qu'une émission lui paraisse réussie ou non, il s'agit aussitôt pour lui d'en comprendre les raisons. En cas d'échec, il s'attache à distinguer ce qui est imputable à la conception de l'émission, à la personnalité des participants, aux conditions de réalisation. En toutes circonstances, il s'efforce d'établir les responsabilités. Il se garde de porter un jugement prématuré sur une émission insuffisamment rodée. Lorsqu'une émission l'a déçu, il se demande si elle a seulement connu une faiblesse passagère, si elle est susceptible de progrès ou si la formule est simplement épuisée. Il n'y a guère d'articles où, considérant l'objectif qu'une émission s'est fixé, il ne s'attache à en pointer les embûches, à imaginer à quelles conditions l'objectif visé pourrait être atteint et à faire des recommandations très concrètes pour y parvenir. Il est particulièrement vigilant vis-à-vis des émissions qu'il tient en très haute estime, comme par exemple *Lecture pour tous* de Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet. Il

s'inquiète du moindre relâchement, met en garde les animateurs contre le moindre travers, veille à ce qu'ils ne s'endorment pas sur leurs lauriers. Au besoin, il sonne l'alerte. Par exemple, à propos du journal télévisé, il s'indigne de sa pauvreté en documents originaux et du recours aux documents d'agence pour boucher les trous de l'actualité. Il reproche au commentaire de Pierre Tchernia et de ses collègues de " feindre le sérieux et la compétence sur les documents dont ils ignorent absolument les tenants et aboutissants ".

Un troisième trait caractéristique de l'attitude critique de Bazin : son approche est délibérément pragmatique. Contrairement à la radio, qui comporte des chaînes spécialisées, la télévision doit faire face à des exigences contradictoires. Elle doit proposer d'une part des émissions distrayantes capables d'intéresser le plus large public et d'autre part des émissions plus ambitieuses qui instruisent sans ennuyer et dont l'audience déborde celle des seuls amateurs tout en leur donnant satisfaction. D'où la sévérité de Bazin par exemple pour telle série d'émissions sur l'art de Jean-Marie Drot qui, tout en étant discutables du point de vue de la critique d'art, " ne peuvent faire illusion sur l'ennui qu'elles diffusent qu'auprès des téléspectateurs impressionnés par l'ambition de leur propos et la solennité morose du ton ". D'une manière générale, Bazin se montre très intéressé par les émissions les plus populaires, variétés ou jeux télévisés. S'il en parle avec prudence, et parfois un certain embarras, ce n'est pas seulement qu'il les considère comme les plus difficiles à réussir, mais surtout parce qu'il veut éviter aussi bien toute complaisance que toute condescendance vis-à-vis des goûts du public. D'un côté, il déplore que des émissions notoirement médiocres se maintiennent pour l'unique raison que des sondages et le courrier des lecteurs leur sont favorables ; de l'autre, tout en estimant par exemple le succès d'un Jean Nohain profondément attristant, il y voit " un fait qui trouve dans l'assentiment quasi universel une sorte de justification de fait sinon de droit ". Et pour lever toute ambiguïté il précise : " On a compris que je ne juge pas mes concitoyens du haut de ma tour d'ivoire. En tout homme, même cultivé, même intellectuel, il y a un imbécile qui sommeille. "

Cette attitude pragmatique, qui prend en compte le point de vue de l'institution et de la production aussi bien que celui du public, est par exemple manifeste dans les différents articles que Bazin consacre au cours

de l'année 1958 aux jeux télévisés. Il commence par regretter qu'il s'agisse de jeux d'argent, dénonce l'amalgame de la science et de la chance, y voit une perversion de l'idée de culture et fait de nombreuses suggestions pour améliorer les règles de ces jeux discutables. Mais en même temps il avoue qu'il s'y laisse prendre, se demande pourquoi. Il en vient à montrer qu'ils suscitent une double identification : il y a non seulement le jeu à l'état pur qui permet au spectateur de jouer par procuration, mais aussi ce qu'il appelle l'"intérêt humain du spectacle". "La télévision, pense-t-il, est dans son rôle lorsque, à travers l'épreuve du jeu, elle révèle l'homme quelconque, le téléspectateur s'identifiant d'autant plus au candidat que cette révélation s'approfondit de semaine en semaine jusqu'à nous donner parfois le sentiment d'une découverte intime." Cette manière d'aborder les émissions de jeu, que Bazin veut voir aussi comme des documents humains, est tout à fait symptomatique de son attitude personnelle habituelle, faite de prudence et d'humilité intellectuelle, mais aussi d'une extrême vigilance face à un médium où se mêlent, selon ses propres termes (ce pourrait être une définition de la télévision), "sinon le meilleur et le pire, du moins le pur et l'impur". Cette humilité se fonde sur la conviction que toute émission, réussie ou non, est instructive. Ce terme revient constamment sous sa plume. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle aucune ne saurait se soustraire à la critique, pas même les émissions politiques. En octobre 1958, à l'issue de la campagne pour le référendum, il commence ainsi sa chronique : "Le lecteur s'étonnera peut-être que je prenne cette fois pour sujet de réflexion des émissions qui paraissent ne relever que du jugement politique. Mais c'est que tout ce qui se passe sur notre petit écran peut être jugé du point de vue de l'art de la télévision."

De l'ensemble des articles de Bazin, qui frappent par la variété des approches, la liberté du ton, la grande diversité de forme et de contenu, on peut cependant dégager une sorte de schéma type. Dans un premier temps, il nous donne son sentiment sur une émission, nous dit le plaisir ou l'ennui qu'elle lui a procurés, nous fait part de la somme d'impressions qu'il en retire. Dans un deuxième temps, il essaie de comprendre et de justifier sa réaction, de remonter des effets aux causes. Dans un troisième temps, il quitte l'examen du cas concret pour passer à l'"abstraction des principes" et atteindre quelques généralités esthétiques. Car il est convaincu que toute émission, quel que soit son intérêt intrinsèque, nous éclaire sur les

potentialités du médium et par conséquent sur les chances d'un art télévisuel.

Mais peut-il y avoir un art télévisuel ? Il n'est pas exagéré de dire que chaque article de Bazin voudrait apporter un élément de réponse à cette question. Mais, là encore, sur ce chapitre de la spécificité télévisuelle qui fait débat à l'époque, car à travers cette question se joue la légitimation culturelle du nouveau médium, Bazin fait preuve de la plus grande prudence. Loin de prétendre décider *a priori* de l'essence de la télévision, contrairement à certains de ses confrères, il estime que la tâche du critique est de " découvrir avec humilité ce qui convient au petit écran ". Ce qui ne veut pas dire qu'il abandonne toute perspective ontologique, mais il me semble que la question qui le guide dans son travail critique au jour le jour n'est pas : " Qu'est-ce que la télévision ? " mais plutôt : " Que peut la télévision ? "

J'aimerais évoquer pour terminer les trois premières critiques qu'il publie dans *Radio Cinéma* à la fin de 1952 et au début de 1953. Elles me semblent tout à fait exemplaires de cette démarche. Les émissions dont il rend compte sont chacune pour lui l'occasion d'une découverte. On peut dire en simplifiant qu'elles apportent à la fameuse question de la spécificité une réponse en trois temps : la télévision est un art du direct, un art de la présence, un art de l'intimité.

La télévision comme art du direct. Bazin consacre sa toute première critique à un reportage de Stelio Lorenzi sur le musée Rodin, une émission qui lui fait éprouver " le frisson nouveau de la télévision pure " et dont il tire, après analyse, " ce stupéfiant enseignement : le reportage indirect, au lieu de retirer des qualités au spectacle, lui ajoutait une efficacité que le film le plus soigné n'aurait pas eue ". Comment Bazin explique-t-il cette efficacité supérieure du direct qui lui donne l'avantage sur le film ? Par le fait que " les tâtonnements mêmes de la réalisation nous donnaient le sentiment de participer à la création de l'émission, qu'ils nous faisaient ressentir l'émotion de vivre avec l'image, de la découvrir à sa naissance ". De ce très rapide résumé, on peut déjà conclure ceci : d'abord, que la réflexion esthétique doit se fonder en premier lieu, non sur des considérations formelles, comme le voudront certains réalisateurs ou critiques, mais sur l'expérience d'une émotion unique ; ensuite, que ce qui fait la singularité de cette expérience, ce n'est pas tant que le spectateur assiste en direct au

déroulement d'un événement simultané (dans le musée Rodin, les caméras ne retransmettaient à vrai dire aucun événement), mais qu'il se trouve impliqué dans le processus même de retransmission, qu'il s'éprouve comme contemporain de l'image elle-même. Vivre avec l'image, la découvrir à sa naissance, c'est cela la télévision pure. D'où cette maxime bazinienne : " Aimons l'image que jamais nous ne verrons deux fois. "

La télévision comme art de la présence. Dans son article suivant, dont le prétexte lui est fourni par plusieurs émissions d'entretiens, Bazin dénonce le jugement hâtif des critiques qui considèrent ce genre d'émissions comme de simples bavardages et les condamnent sous le prétexte que la télévision, comme le cinéma ou le théâtre, doit être un spectacle. Il doit dans cette opinion un préjugé qui " implique inconsciemment une analogie désastreuse avec le film ". Or, Bazin y insiste, la télévision n'est pas le cinéma. Pour éviter tout contresens, il faut d'abord s'interroger sur ce qu'il appelle le " fondement psychologique du plaisir de la télévision ", lequel ne réside pas dans la notion de spectacle mais dans l'illusion d'ubiquité. Et il explique que le petit écran, contrairement à l'écran du cinéma, n'est pas une surface de projection mais le prolongement de notre organe de la vision, la rétine d'un œil magique qui nous découvre ce que notre œil seul ne saurait percevoir. Ce qui compte dès lors pour le spectateur, nous dit Bazin, ce n'est pas tant ce qu'il voit que le fait de voir, c'est la présence. La position de Bazin est donc la suivante : la télévision est exactement télé-vision, le téléspectateur jouit avant tout de sa propre perception, la réflexion esthétique doit donc se fonder sur la reconnaissance de ce plaisir spécifique, en quelque sorte le plaisir d'un " je vois " multiplié, qui définit le téléspectateur comme tel. Deuxièmement, la télévision est télé-présence. Que le téléspectateur accueille la personne qu'il voit sur l'écran comme son invité ou qu'il se considère lui-même comme l'invité, dans les deux cas c'est sur la qualité de cette rencontre, sur la qualité de la présence de qui vient sur l'écran à notre rencontre que le jugement critique doit s'exercer. Cette qualité particulière de présence qui illumine parfois le petit écran, et qui diffère de ce qu'on nomme présence au théâtre ou présence au cinéma, Bazin l'appelle dans un article ultérieur " télé-génie ". Il en donne deux exemples. D'une part, une émission de Roger Louis dans laquelle le journaliste donne la parole à des paysans ; d'autre part, l'apparition fréquente de l'écrivain Louise de Vilmorin, à propos de laquelle Bazin écrit

ceci : “ Nous connaissons l’œuvre de Louise de Vilmorin, mais nous ne pouvons plus imaginer désormais qu’il fut un temps où nous l’aimions sans connaître son auteur. Et s’il fallait que je fusse privé de l’un des deux, de l’œuvre ou de l’auteur, je crois que je ne renoncerais pas à revoir Louise de Vilmorin à la télévision. ” Qu’ont de commun les paysans interviewés par Roger Louis et la très mondaine Louise de Vilmorin, dont la présence à l’écran est aux yeux de Bazin plus précieuse que son œuvre ? De s’imposer par le caractère, la compétence et la sincérité, qui sont trois facteurs décisifs de la télégenie “ en tant que celle-ci est toujours la révélation d’une certaine authenticité humaine ”. Ainsi peut-il conclure que c’est bien comme art de la présence, c’est-à-dire comme art du témoignage personnel, comme art de la révélation individuelle que la télévision surclasse tous les autres arts. D’où cette autre maxime : “ Comme devant la mort, tous les hommes sont égaux devant la télévision. ”

La télévision comme art de l’intimité. La troisième critique, publiée par Bazin dans *Radio Cinéma* en janvier 1953, porte sur une émission de Frédéric Rossif consacrée à Sacha Guitry. Bazin est frappé sur le ton intime de l’émission, qui se présente comme une sorte de conversation illustrée avec le téléspectateur. À quoi cet effet est-il dû ? Au fait que Guitry s’adresse aux téléspectateurs depuis son bureau de travail, dont le décor a été reconstitué en studio. Mais cette intimité n’est pas seulement une question de climat, de familiarité, de proximité, bref de mise en scène, elle est une donnée essentielle de la réception télévisuelle. Bazin le soulignera en termes saisissants quelques mois plus tard, à propos de la retransmission du couronnement de la reine d’Angleterre : “ La télévision nous a permis de vivre des heures dans l’intimité d’une reine. Je dis bien son *intimité*, d’abord parce que la télévision divisait le spectacle en millions d’images individuelles. ” Si l’on suit Bazin, le plaisir du spectacle télévisuel trouverait ainsi son fondement dans une sorte de dénégation qui pourrait se formuler ainsi : je sais bien que j’appartiens à la communauté invisible des téléspectateurs, que je ne suis pas le seul spectateur de la personne qui apparaît sur mon écran, mais quand même, c’est moi qui la regarde et c’est moi qu’elle regarde. Mais l’émission sur Guitry est aussi pour Bazin l’occasion d’une seconde découverte. Le caractère direct de l’adresse de Guitry aux téléspectateurs, matérialisée par le regard à la caméra, le frappe d’autant plus que l’émission n’était pas diffusée en direct, qu’elle avait été

filmée. Bazin en conclut que l'effet de direct et le sentiment de présence qui en découle ne sont pas nécessairement annulés par la diffusion en différé. Par la suite, Bazin insistera sur le fait qu'il ne faut pas avoir l'obsession formaliste du direct, que ce qui importe c'est l'esprit, le style, le ton du direct, non le direct pur. Dès 1955, à une date où triomphe le direct, il recommandera que les dramatiques soient enregistrées sur film en utilisant deux caméras et en filmant en continuité, c'est-à-dire en respectant les conditions techniques et psychologiques du direct, "de sorte, précise-t-il, qu'un œil même exercé ne puisse y voir de différence". L'esthétique du direct, et non plus le direct lui-même, dans la mesure où elle traduit une exigence nouvelle de réalisme, est désormais pour Bazin ce qui définit le mieux l'art de la télévision. Ce sont deux cinéastes travaillant pour la télévision qui vont mettre en œuvre cette esthétique du direct : Rossellini en 1957 avec sa série documentaire sur l'Inde, *J'ai fait un beau voyage*, et Jean Renoir en 1958 avec *Le Testament du D<sup>r</sup> Cordelier*. Deux cinéastes que Bazin réunit pour un entretien sur la télévision qui paraît dans *France Observateur* en octobre 1958. Mais on peut ajouter par parenthèses que, dès 1955, Jacques Rivette avait reconnu dans le cinéma de Rossellini cette esthétique du direct dont la télévision offre le modèle. Et je pense que les images de Rossellini que Rivette voyait dans *Voyage en Italie* correspondent à ce que disait tout à l'heure Marie-José Mondzain, c'est-à-dire qu'elles s'offraient au regard comme une attente de sens. C'est vraiment cette nouveauté que guettaient les critiques de cinéma du début des années 50 et qu'ils ont trouvée dans cette esthétique du direct que Jacques Rivette reconnaissait dans le cinéma de Rossellini.

Pour Bazin, l'esthétique du direct est donc désormais ce qui définit le mieux l'art de la télévision. Il parle couramment d'"art de la télévision". Est-ce à dire que la télévision est pour lui un art majeur au même titre que le cinéma ? S'il emploie souvent cette expression d'"art de la télévision", ce n'est pas au sens où la télévision serait pour lui, en toute rigueur, un huitième art, il en doute, mais plutôt par souci d'en reconnaître la fonction spécifique, d'en déceler les "affinités esthétiques". C'est pourquoi il est particulièrement attentif dans les émissions dramatiques à ce qu'il appelle les inventions de mise en scène qui tiennent compte de la psychologie de la télévision. D'où son intérêt constant, par exemple, pour la série *En votre âme et conscience* qu'il considère comme une des plus grandes réussites de

la télévision française. D'où surtout son admiration sans réserve pour les fictions de la série *Si c'était vous* de Marcel Bluwal et Marcel Moussy dans lesquelles le téléspectateur est considéré comme un partenaire et où la vocation réaliste de la télévision trouve à ses yeux un accomplissement. Ce dont François Truffaut se souviendra au moment de l'écriture et de la réalisation des *Quatre Cents Coups*.

Si l'on se demande, en guise de conclusion, ce que Bazin critique de télévision doit à Bazin critique de cinéma, il me semble qu'on peut faire au moins deux observations. La première est que son expérience de critique de cinéma a incité Bazin plus que d'autres à une extrême vigilance sur les risques, jamais définitivement écartés, du recours au critère du cinéma pour juger les productions de la télévision. Mais ce qui est remarquable, et c'est ma deuxième observation, c'est que, loin de céder à une telle tentation, Bazin sut, sans doute le premier, comme en témoignent ses articles, déceler à travers la télévision naissante la promesse d'un renouveau possible de l'art du film. Pour le dire d'un mot, il en est venu très vite, dès la première moitié des années 50, à penser le cinéma avec la télévision.

*Merci d'avoir restitué toute la richesse et toute l'émotion d'une figure pour nous si considérable de la critique. Nous donnons la parole à Hervé Brusini et nous changeons, peut-être pas tout à fait d'époque, mais de genre télévisuel certainement puisqu'il va être beaucoup question du journalisme.*



## *La critique du journalisme de télévision*

**Hervé BRUSINI**, *journaliste à France 2*

Il pourrait y avoir une intense jouissance de la part d'un critiqué potentiel, puisque je fais de la télévision, à pouvoir enfin parler et jeter à la face de la Sorbonne tout ce qu'on pense de la critique. Mais ce n'est pas ce que je vais faire. Je vais essayer, après Jérôme Bourdon, de faire quelques travaux sur l'histoire de l'information télévisée. Nous nous sommes dit, comme dirait Schneidermann, qu'il était également intéressant de voir comment en quelque sorte l'appréciation s'était constituée dès le début de la télévision sur la télévision, quels étaient les "réflexes" argumentaires pour qualifier ce que la télévision produisait. Ce que je vous propose, c'est une sorte de spectacle des années 50. On va se remettre à l'été 1949, il fait très beau, on est rue Cognacq-Jay et il y a là un jeune homme qui a un peu plus de 20 ans et qui est en train de taper sur sa machine à écrire le compte rendu de ce qu'a été le premier journal télévisé, puisque je vais parler de la critique sur l'information télévisée. Il se fait que le premier à en avoir parlé, c'est Pierre Sabbagh lui-même, puisque dans son conducteur (qui ne s'appelait pas encore conducteur) il fait un peu le résumé de ce qu'ont été les premières 15 mn 50 s de l'histoire de l'information télévisée française. Alors il invente une rubrique, qui ne s'appelle pas encore "critique" puisque vous savez que chez nous, à l'information télévisée, après le 20 heures ou le 13 heures il y a un rituel qui s'appelle la "conférence critique", qui tient plus de la dynamique de groupe pour gens désespérés que d'autre chose. Lui appelle ça "Incident". C'est déjà plus brutal. Donc, à la rubrique "Incident", ce fameux 29 juin 1949 (vous trouverez le document à l'INA, sous forme papier, c'est absolument passionnant à consulter), Sabbagh écrit : "Poinçonnage, Tour de France, 16 mm. Reporter : Jacques Sallebert. Prise de vues : Michel Wakhévitch. Détruit au cours du développement (pas le reporter). L'eau n'était qu'à 24 degrés." C'est une sorte de premier exercice critique. Mais Sabbagh va plus loin. Le 1<sup>er</sup> juillet, sous la même

rubrique “ Incident ”, il écrit : “ L’information concernant Gaston Reyef [sportif] nous a été donnée à 20 h 55 sous toutes réserves, et nous avons annoncé : “Un coup de téléphone nous confirme...” Bien heureusement, la confirmation est quand même venue par la suite. Heureusement, parce que notre pellicule montrait Reyef gagnant devant les mêmes concurrents que ceux qu’il avait rencontrés le jour même.” Peut-être problème de manipulation de l’image à peu près au deuxième journal télévisé. Enfin, “ pendant la séquence de la mode d’été et les acrobaties automobiles, le récepteur de la cabine était complètement déréglé, tant et si bien que les reporters commentaient sans voir aucune image ”. Ceci explique un peu le côté prosaïque, éminemment matériel, de la critique faite par celui-là même qui présidait aux destinées du premier journal télévisé.

À la même époque, et dans un tout autre décor puisqu’il s’agit cette fois du Vatican, et j’ai été très heureux de revoir nos amis Lustiger et Pie XII s’exprimer, une autorité suprême du monde ecclésiastique, puisqu’il s’agit de Pie XII, était elle aussi très concernée par l’information télévisée. Bien sûr, ce qu’il écrit n’est peut-être pas un recueil de critiques, mais ça le vaut bien. À ses côtés, un certain cardinal Suard apparaît fort enthousiaste et très préoccupé par l’apparition de cet instrument nouveau. Déjà, l’Église catholique avait loué en son temps l’apparition du cinéma, de la radio, et désormais c’est la petite lucarne qu’on va qualifier de “ découverte géniale qui vient à son heure ”. En janvier 1949, M<sup>gr</sup> Suard rend grâce au Seigneur d’avoir “ suscité pour le salut de nos frères cette façon nouvelle de répandre l’Évangile de Votre Fils ”. Ce n’est pas rien. Je me sens investi d’une mission... Mais il prévient aussi : “ La télévision risque d’être pour nous-mêmes une tentation constante à ne plus penser [thème que nous avons déjà entendu dans la bouche de certains critiques], à fuir notre âme. La télévision serait la pire des dictatures si elle devenait une sorte de censure implacable au service d’une autorité sans scrupule. ” Ce message a été diffusé en direct par la télévision le 24 décembre 1948 à Notre-Dame. Déjà, on sent bien qu’une problématique solide est posée. Le mot “ censure ” renvoie au souci d’indépendance. Ce sont des mots qu’on entend beaucoup de nos jours. Le “ ne plus penser ” provoqué par le médium ou le média renvoie à l’intelligence, ou peut renvoyer à l’intelligence nécessaire, indispensable du programme et, plus avant, aujourd’hui et déjà dans les années 60, au rôle du service public. Plus globalement encore, on pourrait parler de la fonction

sociale de la télévision. Quant à la nouvelle façon de répandre l'Évangile, on aperçoit là, bien sûr, la conception instrumentale perçue comme tout à fait évidente de l'Église sur la télévision. Pie XII va s'emmêler très rapidement puisque déjà au Vatican on réfléchit énormément sur la question. Il y a des écrits forts, des entrevues avec des journalistes, souvent d'ailleurs des journalistes américains, allez savoir pourquoi... Pie XII va donc développer la problématique et va dresser un cadre fondamental à la pensée de l'Église sur l'information à la télévision, sur son traitement, ses choix, bref, sur tout le journalisme dans son ensemble, sans oublier, certes non, la spécificité de l'image qui travaille quand même la religion catholique depuis sa naissance. " Qui ne sait, dit-il, qu'un journaliste peut délibérément déformer la véritable signification ou peut supprimer la vérité qui réclame son droit d'être entendue ? Et le résultat net, c'est que les masses sont égarées, qu'une tragédie humaine s'ensuit, que les conflits civils et même les guerres éclatent simplement parce qu'un membre indigne de la profession des journalistes, pour une raison ou pour une autre, a manqué à sa grave responsabilité envers la vérité. " C'est le 28 janvier 1950 que Pie XII dit ça, face aux journalistes américains dont je parlais. Il pose donc ainsi cette problématique assez simple du couple vérité/mensonge, et toute sa déclinaison dont on a aussi entendu parler : falsification, contrefaçon, trucage, manipulation et, pour employer un autre registre, comme disait Jérôme, bidonnage. Il y a donc un devoir sacré, quasi sacré du journaliste : l'exigence du devoir de vérité. Le pape va préciser, chemin faisant, son cadre critique, et il dit en 1953, idée qu'on entend encore beaucoup : " Le film fait voir, mais le livre apprend à penser. Les tentations du journaliste sont nombreuses. Pêle-mêle, il y a les intérêts de suivre les intérêts d'un parti politique, l'opinion publique, ou plus précisément les opinions du public. Attention ! Le journaliste ne doit pas les suivre sans réserves, lui qui, précisément, doit les ajuster à la vérité. " En 1954, le pape pointe un autre danger, selon lui : " La puissance suggestive du nouvel instrument [la télévision], les enfants, les adolescents en subissent la fascination et transforment consciemment ou inconsciemment en réalité vivante les images perçues. " Il est arrivé à Ségolène Royal de ne pas dire autre chose... Enfin, le sensationnalisme, défini comme un degré absolu de la culpabilité journalistique. En 1957, le pape déclare : " Une nouvelle sensationnelle ne vaut pas le profond sentiment de honte qui doit envahir

celui qui se rend coupable d'un tel acte." Bref, on pourrait parler d'un corpus papal qui apparaît comme une sorte de cadre de réflexion critique globale sur la télévision, un cadre fort détaillé, à l'argumentaire très précis. Je peux vous assurer que si vous allez à l'Archivio secreto de Rome, la littérature qui s'y trouve est tout à fait confondante et tout à fait considérable. Donc on parle à la fois de la fonction du journalisme et des groupes de population que ce journalisme peut toucher.

Alors bien sûr un organe de presse, en France, va se faire le vibrant relais de tout cet appareil théorique, dont on a bien vu quand même la modernité, l'actualité, à tel point qu'on peut parfois s'interroger sur l'évolution des concepts critiques qui abordent la télévision. Cet organe de presse, c'est *Radio-Cinéma-Télévision*, qui est l'ancêtre de *Télérama*, avec sa tête le fameux révérend père Pichard qui est l'inventeur de l'émission *Le Jour du Seigneur* (qui a aussi tenté de vendre le 819 lignes à Rome, mais ça, c'est une autre histoire).

Chemin faisant, la télévision va gagner en téléspectateurs et la presse, peu à peu, la prend en considération. À côté de la critique cinématographique apparaît donc la critique télé. Elle est signée par de grands noms. Sans refaire ce que vous avez très bien fait, je voudrais juste dire un mot sur Bazin, qui lui aussi effectivement écrit à *Radio-Cinéma-Télévision*, qui lui aussi souligne la capacité de la télévision à faire vivre par exemple une soirée électorale. C'est assez drôle de faire l'exercice comparatif entre un critique contemporain et Bazin sur la critique d'une soirée électorale. Il s'émerveille devant les duplex régionaux, qui étaient les premiers à l'époque, "l'astuce qui consistait à montrer le travail de la rédaction elle-même", car la rédaction se montrait au travail avec de longs panoramiques, avec la mise en scène des secrétaires, des machines. "Ça donnait, dit-il, la dimension intérieure complémentaire de la vision dans l'espace transmise par les duplex." Il salue la rapidité de la télévision à pouvoir témoigner, grâce à des extraits de films, de la mort de Mistinguett. "La télévision, dit-il, c'est ce qui met le monde à notre portée." Il s'en prend aux Cassandre qui voudraient voir dans la télévision une "fabrique d'idiots visuels": "Toutes les unités d'égoïsme convergent qui structurent notre société s'épanouissent dans l'univers après s'être croisées dans le petit écran, au centre du cercle de la famille." Bref, au-delà d'une critique qui vise la bourgeoisie réticente devant le nouvel instrument, Bazin parle d'esthétique

(on sait que c'est un critique de cinéma), une esthétique qui, dit-il, est "un sujet d'importance pour tous ceux qui ne méprisent pas *a priori* la télévision". Hélas, le travail de Bazin va s'arrêter rapidement, parce que l'homme va être frappé par la maladie, mais à travers ses écrits on peut quand même constater une certaine posture, une posture significative du critique : un nouvel instrument apparaît, j'essaie de l'appréhender dans sa spécificité, que j'essaie de définir, en balayant les *a priori*, y compris la tentation d'une comparaison avec le cinéma ; je critique le travail de ce nouvel instrument parce qu'il s'agit d'un instrument où il y a du travail. Les références morales sont absentes. Le cadre théorique est ici davantage celui d'un expert de l'expression par l'image et le son. Jérôme Bourdon disait en introduction qu'il y a de grands noms : François Mauriac par exemple s'est colleté à l'exercice de la critique télé. Il tenait cela dans les colonnes de *L'Express*, il l'a fait en partie dans le *Bloc-notes* et à part entière dans une rubrique surtitrée "Télévision". Cette chronique, même quand il parle de la télévision, est très proche de l'esprit du *Bloc-notes*. Entendez par là qu'il peut s'agir des réflexions d'un homme de lettres sur son temps, souvent conduites à travers le prisme du petit écran. Ainsi, pour un des numéros de *Cinq colonnes à la une*, Mauriac affirme qu'il n'a pas vu ces images consacrées à l'Algérie dans un état d'esprit partisan, mais il ajoute : "Toutes les paroles m'ont semblé fausses, tous les sentiments équivoques. Tournons la page. Tiens ! Voilà un autre sujet : les enfants substitués de Roubaix. On ne filme plus les gens aujourd'hui, mais leur douleur. Des larmes à la une. Pas des larmes de glycérine, non, des vraies larmes, celles qu'on ne voit pas et qui ne se manifestent que par une grimace. La douleur non jouée est laide. Telle est cette époque. En filmant par exemple l'agonie de Dullin, le grand homme de théâtre, elle avait dès le départ battu son propre record." On le voit, c'est en moraliste que Mauriac s'exprime. L'image et son arrivée dans chaque foyer constituent pour lui une actualité problématique, une actualité de crise, dirait peut-être Marie-José. Mauriac écrit d'ailleurs dans son *Bloc-notes* : "La télévision, un jour comme aujourd'hui, tiens, ça met à la portée de notre regard l'histoire au moment où elle naît et devient une image. Nous développons nous-mêmes le film de Dieu. Si jamais il prenait aux Français de reprendre la Bastille, nous serions aux premières loges, les pieds dans nos pantoufles. Quand Paris est le théâtre d'une journée comme celle-là, tout se compose sur le petit écran."

C'est donc bien cette même plume de l'esprit du *Bloc-notes* et du critique de télévision qui s'exprime. Mauriac téléspectateur se met aussi en scène en tant que tel. C'est une figure de style qu'on connaît à plusieurs de nos critiques de télévision. Un jour même, il va se voir lui-même à la télévision, puisqu'il répond à plusieurs interviews et qu'il est souvent filmé, et il va tomber sur une vieille émission, une émission qui le montre quatre ou cinq ans plus tôt. Ce soir-là, Mauriac écrit : " Je me suis vu à la télé et observé de cet œil implacable qui ne se pardonne rien parce qu'il se sait sous le contrôle d'innombrables témoins. Or, hier soir, eh bien, je me suis apparu à moi-même plus vieux de quatre ou cinq ans, là, dans mon miroir, beaucoup moins avancé (au sens faisandé) que dans le film. Eh bien, je me suis fait horreur à moi-même, là, aujourd'hui, par rapport à il y a quatre ou cinq. C'est peut-être ça, le miracle de la télévision. " C'est un texte long et l'écrivain y disserte sur son image. Il n'apprécie guère le montage, qui l'a confronté à un traducteur qu'il ne connaissait pas et qui, selon lui, n'avait manifestement rien compris à ce qu'il venait de dire. Mauriac fait donc là une dissertation sur l'effet produit de l'image, mais il affirme aussi au grand jour sa suspicion sur les méthodes de la télévision où, " à votre insu, l'émission sera retouchée ". On retrouve là quelques-uns des thèmes chers à l'homme qui avait l'accent italien, un certain Pie XII : attention, l'image fait question, moralement question, et d'ailleurs l'honnêteté de ceux qui la fabriquent ne va pas de soi, le mal guette toujours l'humaine nature audiovisuelle.

Mais l'intellectuel chrétien Mauriac n'est pas seul, dans les années 50-60, à publier ses réflexions sur la télévision et sur le journalisme dans la petite lucarne. Jérôme Bourdon parlait aussi d'Emmanuel Berl. J'irai très vite sur Berl. Il a souvent commenté *Cinq colonnes à la une* ou le journal télévisé. C'est assez drôle. Lors d'une réforme du journal télévisé, par exemple, il affirme que le choix de Sallebert est le bon (Berl n'hésitait pas à distribuer qui était bien, qui l'était moins), " mais voilà, dit-il, les moyens restent insuffisants, il faudrait que la télé joue mieux de ses nouveaux relais techniques, de ses camions. Et bien des textes gagneraient à ne pas être dits par ceux qui les rédigent. Mais y a-t-il un problème de direction dans cette maison ou quoi ? un problème d'argent ? La télé est pleine de maîtres Jacques, mais les bons cuisiniers ne sont pas les bons cochers ". Je ne vais pas faire une autre classification à la place de celle de Jérôme, mais ça

pourrait être un autre courant critique : celui d'un usager qui souhaite que le service rendu soit à la hauteur de sa légitime attente, une critique de service public un peu au premier sens du terme, le sens du râleur, le sens du coup d'œil pertinent.

Il y a encore bien d'autres noms mais je ne prétends ici nullement à l'exhaustivité. En fait, toutes ces attitudes, ces postures, ces conduites critiques sont connues, leur typologie a fait l'objet de plusieurs études. À grands traits, peut-être au regard de l'information, on peut peut-être tenter d'en faire une sorte de géographie. On a vu un corpus fort, constitué par l'Église, avec la question de la vérité comme clef de voûte de l'édifice ; un professionnel de la télé, Sabbagh, qui au fil des éditions de son journal découvre ou se confronte à des problèmes à la fois techniques, de traitement d'informations et de relations dans son équipe ; et trois grands courants : l'apport du savoir cinématographique (et sa distinction), l'intellectuel juge de son temps et l'usage éclairé.

Alors qu'on me permette, puisqu'on arrive vers la clôture de ces quelques exposés, de faire un bond dans le temps et de finir par ce qui semble être, à mes yeux, les deux lignes de force de l'approche contemporaine dans la critique de l'information télévisée : d'abord une approche pédagogique et une autre, relayée par le journalisme lui-même, qui est la fameuse question de la crédibilité, souvent escortée par le sourire grimaçant du doute et de la suspicion. La pédagogie de l'information télévisée pose pour principe, y compris politique, qu'il faut " apprendre à voir, à lire l'image ". La grande phrase... Elle affirme qu'un 20 heures, par exemple, ça se décrypte. Décrypter l'image, le mot est aujourd'hui presque banalisé, comme s'il était admis de tous, et ce n'est pas un simple jeu de mots, que l'image est cryptée, qu'elle possède comme un code, qu'il y a quelque chose de secret là-dedans que seul un regard exercé peut percer à jour. D'ailleurs, l'Éducation nationale multiplie les efforts de formation des professeurs. La culture de l'image se doit d'être enseignée, nous dit-on, c'est presque aujourd'hui un devoir civique, un appel à la vigilance car le danger guerre toujours. Une vigilance évidemment indispensable et parfaitement légitime. Pas un débat consacré à l'information télévisée sans qu'on ne parle de Timisoara ou de la guerre du Golfe, comme si la télévision et l'opinion moderne avaient redécouvert et redécouvrirait sans cesse, de façon bien amnésique, l'instrumentalisation de l'image par les pouvoirs capables d'agir

sur elle. Ce devoir de vigilance semble devoir s'imposer d'autant plus que le journalisme lui-même prétend aujourd'hui pratiquer sa propre critique. Par le sondage d'abord, réflexe bien moderne, il vérifie régulièrement la crédibilité de chaque support médiatique. À la télévision, on voit se multiplier les émissions qui, pour certaines, font la chronique du petit monde de l'image et qui, pour d'autres, exercent carrément l'*arrêt* sur image. Plusieurs titres de presse écrite, quotidiens ou périodiques, ont restauré, de manière parfois épisodique mais toujours réelle, une critique de télévision et l'information télévisée en constitue souvent la matière essentielle. Jour après jour, le journalisme, qui perçoit les difficultés croissantes qu'il a à ne pas perdre la confiance de son public, car la question est vitale pour lui, semble instruire chaque fois qu'il le peut un acte d'accusation méthodique, parfois féroce, de la télévision et donc aussi de lui-même. Encore une fois, à mes yeux, c'est peut-être la sourde et lancinante remise en question du journalisme en ce moment, dans nos démocraties, par les lecteurs, les auditeurs et les téléspectateurs qui explique cet acte d'accusation fort, nouveau que le journalisme conduit sur lui-même, cet acte de contrition, oserais-je dire. Mais pour être pertinentes, efficaces et salutaires, ces enquêtes critiques me semblent s'inscrire, hélas ou tant mieux, dans la droite ligne du Vatican des années 50. Elles ne donnent pas au journalisme les armes pour être moins belliqueux, les appareils optiques susceptibles de mieux observer la réalité journaliste pour mieux comprendre son évolution ou ses égarements, pour maîtriser un devenir menacé, nous dit-on, par la restructuration industrielle mondiale, les restructurations, et bousculé par la fulgurance d'Internet. En fait, tout se passe comme si, dans cette autocritique, le journalisme se perdait de vue lui-même, comme s'il considérait qu'il ne peut être un sujet digne d'intérêt, d'ailleurs est-il seulement un sujet d'étude ? Hier, en regardant *Maigret*, je me disais à la façon de Bourrel : " Mais c'est vrai que les critiques sont aussi des journalistes ! " Le journalisme parle beaucoup de la critique du journalisme, mais de simples questions relatives au journalisme ne se posent pas : qu'est-ce que cette façon de faire de la vérité, d'en produire ? qu'est-ce que le journalisme ? qu'est-ce qu'une narration ? d'où vient la technique du reportage, car c'en est une ? d'où vient la technique de l'interview ? quels sont les rapports de forces entre les catégories journalistiques qui composent une rédaction ? ces rapports de forces sont-ils



une histoire capable d'expliquer, de rendre compte de ce que voit le téléspectateur du 20 heures ? Trop souvent, les réponses sont d'ordre technologique, de tutelle politique, économique : la dictature de l'Audimat, la constitution de grands groupes audiovisuels qui écraseraient tout sur leur passage à la poursuite exclusive de leurs intérêts ou encore la répétition circulaire de la pensée unique... Toutes ces réponses prétendent épuiser le constat critique du journalisme de télévision, prétendent l'épuiser abusivement selon moi, abusivement puisque, encore une fois, les procédures, les démarches, les savoir-faire du journalisme ne sont qu'à titre exceptionnel pointés du doigt par ce discours de la critique. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de notre propre réunion. Oui, bien sûr, le journalisme peut critiquer le journalisme de télévision, mais pour l'heure il a bien du mal à le faire, puisque finalement le journalisme rechigne à se penser lui-même, à penser son activité principale : la production de vérités. Je vous remercie.

## ***Débat***

---

*Comme vous l'avez compris, nous avons consacré cette matinée à quelques propositions de cadrage conceptuel de la question posée et à quelques éléments d'information sur sa généalogie, sur son histoire, même récente. Nous aimerions consacrer maintenant à peu près une demi-heure à un débat, à une conversation avec vous, à quelques réactions à ce qui s'est dit à cette tribune ce matin, avant la séance de cet après-midi qui tentera de reformuler la question par analogie, dialogue ou opposition avec la critique de cinéma.*

Geneviève JACQUINOT, *sciences de l'éducation et de la communication à Paris VIII* : Je voudrais revenir au début de la matinée. J'ai été très intéressée par l'intervention de Marie-José Mondzain, philosophe, mais je la connais déjà et je pense qu'elle clarifie toujours ce qu'elle touche par la pensée. Mais j'ai été aussi très intéressée par l'intervention suivante d'Éva Illouz. Je me trompe peut-être, mais je l'ai perçue, personnellement, tantôt dans le prolongement de l'intervention de Marie-José, tantôt en opposition. Éva Illouz étant partie, je ne peux pas lui poser de questions, donc je vais en poser une à Marie-José. Ma question est la suivante : est-ce que la position exigeante de la critique qu'elle a rappelée, qui m'a d'ailleurs fait penser personnellement à certains aspects de l'exigence pédagogique, ne présuppose pas déjà une formation ou une compétence du téléspectateur ? Je vais prendre l'exemple de l'intervention d'Éva Illouz, et je demande à Marie-José si elle est d'accord avec moi : j'ai perçu cette intervention comme faisant fonction de critique par rapport au talk-show, dans la mesure où elle nous a ouvert des perspectives intéressantes sur les possibilités de compréhension et d'interprétation du statut des talk-shows. Si je prends aussi l'exemple de Bazin qu'a développé mon collègue Gilles Delavaud, ce sont deux exemples bien évidemment très séparés dans le temps et dans la fonction, mais il me semble que dans les deux cas on a des personnes qui

nous éclairent par un discours qui repose tout de même déjà sur pas mal de savoir, de compétence et de réflexion. Voilà, donc au fond deux questions : est-ce que Éva Illouz a fait une critique (au sens fort) du talk-show ? est-ce que Marie-José, dans la position exigeante qu'elle a, ne présuppose pas déjà une position éclairée du lecteur de la critique ?

Marie-José MONDZAIN : Ce sont deux questions différentes. C'est vrai que ce que tu appelles l'exigence que j'ai posée, c'est effectivement de considérer que la critique à la fois se charge de prendre la parole pour aider la communauté à discerner ce qu'il en est de la place de sa parole face à ses objets, et donc de discerner ce qui, dans ce qui nous est montré, met le regard en crise, la parole en jeu et les choix en question. Qu'il y ait nécessairement une formation, ce que j'appelle une construction de ce regard, c'est évident et je ne vois pas, comme tu as raison de le dire, comment on pourrait séparer les réquisits que j'ai mis d'une réflexion sur la pédagogie, d'une construction du regard, d'une réflexion sur la pédagogie, à savoir : qu'est-ce que c'est que construire le regard d'une communauté sur le visible ? Première réponse : c'est de lui donner la parole. Hervé parlait tout à l'heure de décryptage. Je crois que ce qu'il appelle décryptage, ou décodage, c'est de construire non seulement le regard, mais d'entendre dans ce qu'on voit le discours, c'est-à-dire que décoder, c'est prélever sur ce qui nous est montré l'effet de discours qui nous est imposé. Donc, première réponse : oui, pour qu'il y ait critique, il ne faut pas présupposer que ce regard existe. Je dis que c'est du devoir et de la charge de la parole critique de participer à cette construction du regard et de construire la place de cette parole pour tous, donc ça suppose, s'il y a des gens qui se chargent de cette chose, qui, comme je le disais, goûtent à tout, voient tout, font les preuves de tout pour nous aider à discerner et à construire notre propre goût, c'est-à-dire nos choix communs, il y a cette exigence. En écoutant l'oratrice tout à l'heure sur les talk-shows, c'est vrai qu'il y a des aspects auxquels je ne pouvais que souscrire peut-être, mais ce qui me frappait, comme à d'autres moments d'autres interventions, c'est peut-être le flou entre l'usage moral et l'exigence éthique. Si j'ai insisté dans mon intervention dès le départ pour dire qu'il en va de l'image comme d'une manifestation indépendante d'une vérité au sens scientifique, d'une vérité au sens moral, c'est pour dire que l'image mobilisant la parole, l'image digne de ce nom mobilisant la

parole nous met en charge de ce sens et ne nous l'impose pas. Les choses qui peuvent s'imposer ne sont pas seulement d'ordre scientifique. C'est vrai parce que les savants nous le disent. Cette moralisation de l'image qui fait le vertige de l'Église (c'est un vertige qui ne la poursuit pas longtemps) et qui fait qu'on se demande au fond si les images télévisuelles et les programmes de télévision ne sont pas en train de menacer la question de la vérité, cette exigence de vérité à l'égard de l'image (je dis bien : de l'image) est un faux problème. Et cette moralisation, ce jugement moral peut-être porté sur les talk-shows, moi, ça m'est complètement égal, la question de savoir si c'est moral ou pas moral, bien ou mal, vrai ou faux, authentique ou pas. Ce qui est important, c'est la mobilisation éthique, c'est-à-dire : qu'est-ce qui se passe entre nous qui regardons ça et qui engage notre rapport à l'autre et la liberté de notre parole, qui engage les effets de vérité de nos rapports entre nous ? C'est dommage qu'elle ne soit plus là, j'avais envie justement de voir pourquoi elle insistait tant sur la lecture d'un texte et sur des comparaisons littéraires, c'est-à-dire prendre en charge vraiment la dimension textuelle de l'émission du *talk-show* (comme on l'entend bien, c'est bien de la parole). Précisément, ce qui se joue dans ce faux *talk*, c'est quelque chose qui est montré et qui pose la question, comme elle l'a dit, de la place du spectateur : où suis-je par rapport à ce qui a l'air d'être de la parole ? En fait, je suis devant un spectacle, et ce spectacle met en danger la liberté de ma parole sous l'illusion d'un effet de parole. Et c'est là que quelque chose se joue, non pas moralement, mais sur le plan éthique, c'est-à-dire de l'engagement communautaire d'une liberté face aux visibilitées. Donc ce sont deux éléments de réponse aux questions que tu me poses. J'ajouterai peut-être quelque chose à quoi j'ai été sensible aussi dans la matinée, c'est l'importance qu'a eue dans la pensée de Bazin la question de l'impur. Du coup, je pensais qu'il était nécessaire de rappeler que les effets de clarification ne pourront jamais être des effets de purification. Clarifier, discerner, ce n'est pas faire passer l'impur de l'image ou l'impur de la télévision à une clarification qui lui redonnerait sa pureté. Non, l'impur, c'est la catégorie de la vie elle-même, c'est-à-dire que c'est dans le mélange, la confusion, l'opinatif, le probable, l'incertain, le douteux et le contradictoire qu'il nous faut tracer les chemins d'une parole non purifiante.

Pierre MUSSOT, *universités de Rennes II et de Paris I* : J'avais deux questions à l'adresse essentiellement de Jérôme Bourdon, la première sur la fin de ton exposé sollicitant un retour à une évaluation morale, et j'aurais bien aimé que tu précises : est-ce que c'est une invitation au débat citoyen, à l'éthique ? est-ce que c'est un retour à l'origine telle que nous l'a décrite Hervé Brusini ? Quelle est cette évaluation ou cet appel à la morale que tu souhaitais après avoir fait la typologie des positions critiques de la télévision ? Deuxième question : tant qu'à faire des typologies des critiques, et donc à déployer la notion de critique, pourquoi ne pas faire le même exercice sur l'autre thème de cette matinée, c'est-à-dire sur la télévision elle-même ? Autrement dit, peut-on faire une critique ou des critiques d'un objet unifié, à savoir la télévision ? Est-ce que la critique adressée à la télévision de service public, à la télévision commerciale ou à la télévision à péage est de même nature ? Il me semble que là, il faut considérer la télévision comme une industrie. Hervé Brusini rappelait même de façon anecdotique l'importance de la technique, mais l'importance de l'économie de la télévision et de son financement me semble essentielle pour la critique. Un seul exemple : Bourdieu, quand il critique la télé, critique en fait la télé commerciale. Il s'est trompé d'objet sans doute, ou il a mal défini son objet. Un autre exemple : je pense qu'une émission critique comme *Les Guignols de l'info* a un sens très important dans une télévision à péage compte tenu de son mode de financement et compte tenu de sa façon de faire de la télévision de façon différente, c'est-à-dire de garantir le sentiment d'appartenance à son club d'abonnés. Donc il me semble qu'il faut différencier la critique de la télévision aussi selon le type de télévision.

Jérôme BOURDON : Ce sont des questions assez considérables, je vais essayer néanmoins de réduire ma réponse. Tes questions en posent une autre de façon sous-jacente. Dans mon intervention, il s'agissait d'abord d'essayer de décrire assez fidèlement un répertoire de positions et un système de transformation de ces positions critiques, et dans d'autres interventions, il est forcément question de ce que doit être l'activité critique. En tout cas, l'évaluation à laquelle je pense, je me situais d'abord par rapport au terrain, à ce qui était fait, à ce qui était disponible, et il me semble qu'il y a eu beaucoup de renoncements. D'abord, l'évaluation recherchée dans un premier temps était une évaluation esthétique, qui

renvoyait à mon avis à une évaluation du critique par lui-même : puisque j'évalue le beau et que j'ai une communauté avec moi, je m'incorpore à ce petit monde superbement légitime sur des modèles antérieurs. Il y a d'autres formes d'évaluation, que je dirais citoyennes et professionnelles, des évaluations modestes, j'en suis persuadé, qui consistent à dire : il y a là par rapport au débat citoyen un débat dont les termes ont été bien ou mal posés. Pour moi, c'est très clair, et ça l'est d'autant plus que ce problème ne renvoie pas à l'évaluation de la sommation des effets dans le public, c'est-à-dire que c'est un critique qui affirme, au nom d'une certaine compétence, qu'il peut apprécier en tant que citoyen, donc c'est une compétence citoyenne, une compétence modeste. Mais c'est fréquent dans la critique, le passage au public d'un seul coup : la sommation totale des effets du débat est mauvaise ou bonne. Je pense que ça, c'est très fréquent, c'est la figure de la déploration et c'est une évaluation qui, au fond, n'a pas un immense intérêt. D'abord, elle est totalement improuvable. Ça nous amène d'ailleurs à la deuxième partie de ta question : est-ce qu'on peut évaluer les types de télévision au sens des genres, des émissions ? Il me semble que là aussi, idéalement, il serait souhaitable que les critiques s'interrogent sur des distinguos comme télévision commerciale, télévision à péage, etc., et que ça emporte des considérations critiques. Mais, très tôt dans l'histoire de la critique de la télévision, il y a cette fatalité du singulier, c'est-à-dire qu'on monte dans une généralité extrême et on parle de la télévision. On le trouve encore très fréquemment aujourd'hui et c'est dommage. Chez Bourdieu, que tu citais, on a vraiment ce sentiment-là. À mon avis, son fameux pamphlet est à lire beaucoup plus comme l'œuvre d'un critique de télévision emporté par la fureur que comme celle d'un sociologue. On est sans arrêt dans la généralité, alors qu'il parle d'un genre spécifique qui est le journalisme, il est à peine question des talk-shows et pas du tout du reste de la télévision. En plus, il parle plutôt du journalisme de la télévision commerciale, parce que les défauts qu'il cite sont plutôt ceux-là, et sans arrêt on est dans la généralité de la télévision. Sur le plan de l'efficacité critique et des soucis de pédagogie dont on a parlé, c'est certainement désastreux, mais il semblerait qu'il y ait une pesanteur remarquable dans cette direction.

Jacques DURAND : Je dois dire que j'ai été absolument passionné par la suite des exposés. C'est un ensemble très cohérent qui aboutit d'une façon très intéressante dans l'exposé d'Hervé Brusini, qui montre qu'il y a toute une tradition de la critique qui a sa source (je crois que c'est la première fois que j'entends expliquer ça) dans les positions du Vatican dans les années 50. Cela dit, je m'interroge quand même : est-ce que dans tout cela on ne parle pas d'une catégorie particulière de la critique, les critiques que nous lisons dans les supports qui nous sont familiers, comme *Le Nouvel Observateur*, *Télérama*, etc. ? Il serait peut-être utile d'élargir le champ de l'analyse pour considérer d'autres traditions critiques. Je pense par exemple à ce qu'André Brincourt pouvait écrire dans *Le Figaro* à une époque. C'était une tradition de la critique qui finalement se souciait moins de tous ces aspects qui ont été soulignés concernant la vérité, l'esthétique, etc., qui se centrait davantage sur le plaisir du téléspectateur et qui peut-être avait son origine dans une certaine forme de la critique littéraire ou de la critique dramatique.

Marie-José MONDZAIN : La critique et le plaisir... C'est vrai que si on élargit la définition du mot " critique " à l'usage que peut faire tout expert ou tout amateur de la parole pour partager ses goûts et ses plaisirs, la tradition française de la critique littéraire et de la critique d'art en donne un exemple. À ce moment-là, comme je l'évoquais tout à l'heure au sujet des débats, la compétence, le savoir et la maîtrise rhétorique de la transmission, et Malraux est l'exemple le plus accompli et de l'homme de culture et de l'éloquence convaincante, qui fait qu'il prend la parole et qu'il nous transmet, par l'autorité de son verbe et de son savoir, quelque chose qui peut nous séduire, nous convaincre, mais qui n'a pas forcément toujours permis pour une autre parole de trouver sa place, ce n'était pas son objet, c'est-à-dire qu'il était dans l'autorité de sa propre parole. Je crois que la façon dont on a abordé aujourd'hui la question de la critique face à la télévision, c'est précisément pour la distinguer de la tradition de la critique littéraire, de la critique d'art et de la constitution normative d'une culture parce qu'on a affaire justement à un objet technique, industriel et commercial, et à un marché qui fait partie en même temps des organes qu'on appelle " de communication " et use de la parole et de l'image dans une sorte de mélange troublant. Ce n'est pas en posant à l'expérience

télévisuelle les réquisits de l'histoire de l'art, de l'histoire des sciences ou de l'histoire des idées, qu'on s'en sortira pour définir ce qu'est la critique. Je crois au contraire que ce que vous proposez n'élargit pas le champ, ça lui enlève sa spécificité économique et politique, ça lui enlève sa spécificité éthique, qui sont des choses sur lesquelles je crois qu'il faut se mobiliser maintenant. Il vaut mieux voir en quoi la télévision pose des problèmes spécifiques par rapport au cinéma, par rapport au champ de la communication et par rapport aux relations intersubjectives et à la constitution d'un espace public. En tant qu'objet, elle modifie déjà l'espace public puisqu'elle est la consommation privée de quelque chose qui est partagé par tous. Donc il y a là déjà un séisme, une turbulence à gérer, et je crois que c'est par ces spécificités-là qu'il faut aborder la question de la critique. Ça ne me paraît pas... je ne veux pas dire que ce n'est pas intéressant, ça serait disqualifier votre question, ce qui n'est vraiment pas dans mon idée, mais ça ne permet pas d'avancer si on ne cerne pas ce en quoi quelque chose se joue là très spécifiquement et s'est joué dès que la question du visible a été touchée par la machine. Ça a commencé avec l'appareil photographique, ça a continué avec le cinéma, ça se poursuit avec la télévision, chaque fois avec un déplacement et un renouvellement du questionnement. Et je remercie Hervé Brusini d'avoir pris le point de vue ecclésiastique pour le situer comme une rotule tout à fait significative, parce que, dans la mesure où le visible a été introduit chez nous, dans la culture occidentale, par l'Église, par les doctrines d'incarnation, de voir l'intérêt absolument majeur qu'a pris l'Église d'emblée avec la photographie et le saint suaire, avec le cinéma et maintenant avec la télévision et les chaînes télévisuelles du Vatican et même à Paris, on voit que l'enjeu de croyance, l'enjeu dogmatique, l'enjeu de communication est colossal, dans une tradition de l'image où, je le répète, l'Église a été la première à dire que l'image était la " bible des illettrés ", ce qui est grave quand on prétend répandre la Parole. Donc, si vous voulez, la crise est là, elle est posée. C'est comme ça, je crois, en ce qui me concerne, qu'il faut attraper le problème et ne pas s'en dessaisir.

Jean-Michel FRODON : Un mot supplémentaire à un autre niveau, pour profiter de la question de monsieur pour mettre en évidence quelque chose qui n'a pas été tout à fait dit ce matin : dans la critique, dans l'exercice



critique, on passe à un moment par du “ je ”, par quelque chose de personnalisé, d’individualisé. À un moment, quelqu’un dit “ je ”. Quand Jérôme Bourdon relevait l’usage du “ nous ”, c’était très intéressant parce que c’est évidemment une figure de rhétorique qui est très particulière au rapport à la télévision. La critique, c’est l’exercice même plus que journalistique, l’exercice de publiciste le plus signé, le plus personnalisé qui soit. La manière dont on essaie de parler, quand c’est pour la télévision, au nom d’une collectivité met en question le rapport du “ je ” et du “ nous ”. C’est un “ je ” qui a aussi un rapport de plaisir, ou de plaisir en tout cas, avec les objets dont il parle. Le détour gastronomique de Marie-José tout à l’heure était tout à fait explicite de ce point de vue-là. Le jugement de goût est un jugement qui incorpore un rapport personnel et un rapport de plaisir ou de déplaisir à l’objet dont on parle.

Jean-Louis WEISBERG, *université Paris XIII* : Je m’interroge sur la proposition qui consiste en quelque sorte à inviter le public à se mettre sur les bancs de l’école afin de comprendre les arcanes de la critique et de l’exercer lui-même presque en tant que professionnel. Je me demande si cette invitation n’est pas le symptôme d’un mouvement qui a été approché dans la dernière intervention par M. Brusini, à savoir une perte de confiance non seulement durable mais fondamentale (du point de vue de l’information, j’entends), une perte de confiance qui pourrait être comprise à partir de certains éléments de l’intervention de Gilles Delavaud sur la question de la présence, rappelant que Bazin décelait dans cette présence une des caractéristiques de la télévision. Or, pour aller très vite, on peut penser que la télévision aujourd’hui ne satisfait plus la question de la présence et que ce sont des médias qui se situent à la fois en rupture et en continuité avec la télévision, notamment les médias numériques, qui en sont les vecteurs. Pour dire les choses de manière très caricaturale, la web-télévision, qui peut être exercée par le public lui-même, serait une sémiocritique de la télévision en acte bien plus intéressante, y compris du point de vue de la réunion d’une communauté, qu’une critique livresque qui de toute façon est exercée de fait par le public et ne me semble pas avoir de légitimité, comme un appel à un supplément de vérité qui pourrait être acquis par une attitude de type universitaire. Je crois que la critique de la télévision, ce sont les sites américains qui accueillent des reportages

télévisuels réalisés par des citoyens eux-mêmes dans un échange qui l'amène de manière bien plus intéressante, je trouve, aussi bien sur le plan politique que sans doute éthique aussi.

Hervé BRUSINI : Je suis profondément d'accord avec vous sur l'urgence politique de la période. Je pense que tout ce qui se dit ici est politiquement passionnant, politiquement utile. Ce qui m'a toujours choqué, et encore plus aujourd'hui, c'est le désert de ma corporation journalistique sur tous ces points, c'est-à-dire une sorte d'ignorance toujours renouvelée et qui néanmoins nous fait parler comme jamais nous n'avons parlé sur nous-mêmes. Il y a une sorte de contradiction absolue entre une abondance de mots et une non-description de la réalité. Ce désert plein de bruits a quelque chose d'éminemment, je pense. C'est pour cela que je suis ravi (je ne fais pas là un exercice gratuit, ni payant d'ailleurs !) que, grâce à des choses comme le dépôt légal, les universitaires puissent enfin avoir accès aux images, parce que sinon nous étions en quelque sorte les seuls, nous les journalistes qui les fabriquons et ceux qui les critiquent, à pouvoir y avoir accès. Maintenant, enfin, on va pouvoir regarder l'histoire de notre production d'images et donc tenter d'y voir un peu plus clair. Encore une fois, je suis profondément d'accord avec l'urgence politique de la question. Pourquoi pas, effectivement, avoir un espoir dans un truc qui s'appellerait la web-démocratie ? Mais bon, on verra.

Dominique MONROCQ, *multicasquette en matière de multimédia et de médias* : Je suis étonné de la réflexion de mon voisin, parce que ça correspond à peu près à ce que j'avais en tête. Une première réflexion qui m'est venue à un moment quelconque sur l'histoire de l'approche télévisuelle sur le côté caractère familial, etc., qui m'a renvoyé à ma propre pratique du multimédia depuis une quinzaine d'années et depuis une dizaine d'années en ce qui concerne l'émergence de moi en tant que " critique ", qui est souvent cette notion de la fascination technologique ont dévolue. Il y a un rapport à l'écran qui est très net. Je parle de multimédia en général, pas d'Internet en particulier. Il y a un rapport à l'écran qui est d'autant plus démultiplié qu'il y a une notion de résolution qui se met en place et qui implique plein de choses. Et puis aussi la notion du fantasme, pas du rapport de un à plusieurs mais du rapport d'une application quelle qu'elle

soit pour un nombre  $x$  d'individus,  $y$  compris une espèce de notion d'application familiale, ce qui est une grande aberration mais peu importe. Ceci étant juste un décor planté, je vais passer à autre chose très vite, qui est le rapport entre le personnel et le professionnel, le quidam moyen qu'on est tous et ceux qui s'abrogent ou se voient décerner un titre que vous avez appelé " critique ". À un moment ou un autre se pose la question de savoir où est la différence entre cette espèce de notion de diplôme, qui est autodécerné ou décerné, et la notion d'une pratique quotidienne, intensive, qui d'un seul coup fait que les gens, n'importe qui, le quidam moyen qu'on peut être, les uns et les autres, peuvent se dire : eh bien, moi aussi. Par rapport à une société qui avant fonctionnait sur un système d'entonnoir, où comment avoir accès à une capacité de parole et d'expression posait quelque souci, ça en pose moins maintenant mais différemment, mais en tout cas il y a quelque chose qui m'intéresse fondamentalement, c'est la notion du courrier des lecteurs par exemple. D'un seul coup, il y a des gens qui se mettent à s'exprimer sur des sujets plus ou moins graves ou plus ou moins futiles : pourquoi est-ce que Machin n'avait pas de cravate au journal télévisé alors que c'est un truc qui ne se fait pas et c'est pas bien ? Plein de choses comme ça. On se met aussi à avoir une vision qui peut être une vision soit critique, soit analytique. Je pense par exemple aux émissions de radio qui laissent la parole aux auditeurs, souvent avec une pertinence avec intéressante, bien plus intéressante souvent que la langue de bois des invités, ou même parfois de la langue de bois autogénérée par les mêmes journalistes qui leur répondent. Je pense aussi par exemple à une prise de vue pas forcément plus directe, encore qu'à une époque ça se soit fait, c'est le visiophone, que Canal Plus avait commencé à mettre en place dans le journal du midi à une époque et qui a été répercutée dans *TV+*, mais en enregistré. Là encore, il y a plein de choses qui se passent. Tout le monde, à travers un écran, avec une résolution moindre et un débit beaucoup plus faible, se met d'un seul coup en scène, parle d'une mise en scène et parle d'un gigantesque spectacle. À partir de là, je ne peux que rebondir sur une capacité d'expression qui n'est plus du tout avec un entonnoir, de filtre, de sélection de telle question, telle remarque ou telle position, en dehors du côté gadget " les auditeurs ou les téléspectateurs ont la parole ", mais simplement sur une capacité éventuelle qui vient du web et qui est une notion d'expression directe, pas du tout télévisuelle, pas du tout mise en

images, mais simplement écrite, et sur la notion de forum, de chat et même de réponses à des commentaires qu'on peut lire et répliquer et qui sont ensuite mis en ligne et publiés. Ce n'est pas une question spécifique pour l'un ou l'autre, il y a des éléments que j'ai glanés un peu dans les réflexions de tout le monde, mais si ça entre en résonance avec une réflexion que vous pouvez avoir, vous, et qui dépasse un peu le côté de l'expert ou de l'historien ou de, là encore, la notion du diplôme, pourquoi, comment et où est-ce qu'on va à partir de là, tant mieux. Sinon, je pense que ça peut entrer en résonance par rapport à l'assistance.

Jérôme BOURDON : C'est un débat énorme. Cela dit, je voudrais quand même poser une question sur votre question. Il y a une espèce d'opposition qui court entre d'un côté la langue de bois, l'institution, la télévision, et de l'autre la parole spontanée, les chats, les spectateurs qui parlent eux-mêmes. Je mets en doute cette opposition. Il n'y a pas quelqu'un qui parlerait de lui-même, spontanément, quelque part il y a toujours de l'institution. La question est de savoir quelle institution on souhaite faire. L'institution télévisée, avec toute sa langue de bois... D'ailleurs, si vous invitez des spectateurs dans des émissions critiques de télévision à la télévision, on se rend compte que la reproduction de langue de bois peut se faire extrêmement vite sur ce plan. Donc c'est plutôt le genre d'institution qu'on souhaite établir, et ce qu'on décrit pour l'instant de ce qui se passe sur le net, c'est à d'autres de le décrire, je ne suis pas compétent, c'est aussi l'objet de cet après-midi, nous verrons quelle forme d'institution ça prend. On va parler de pédagogie aussi. Certains ont exprimé un doute, il n'empêche que. Y compris dans les institutions en apparence les plus démocratiques, et surtout celles-là, le retour de la parole d'autorité est d'autant plus fulgurant, et celui de l'institution aussi. Donc question.

Une intervenante : C'est une toute petite question que je voulais poser à la personne qui a choisi le titre de cette journée : " Peut-on critiquer la télévision ? " Vous avez, me semble-t-il, plutôt répondu à la question : " La critique de la télévision est-elle une critique spécifique ? " Alors pourquoi peut-on la critiquer ? Pourquoi avez-vous posé la question comme ça ?

Jérôme BOURDON : C'est clair. Pourquoi peut-on la critiquer ? Parce que si on lit beaucoup de textes de gens qui auraient vocation à critiquer la télévision, il y a un constat d'impuissance qui est régulièrement fait. Je n'ai pas envie de jouer à nouveau au jeu des citations, mais c'est extrêmement fréquent, y compris dans l'univers intellectuel que ces lieux peuvent peut-être symboliser. Donc il est clair que, dans ce cadre-là, c'était la pertinence que nous souhaitions donner à la question et j'espère vous l'avoir fait sentir brièvement.

## *La télévision radicalise la position critique*

**Jean-Michel FRODON**

Pour essayer de repartir pour la deuxième partie de cette journée qui avait été conçue selon plusieurs axes, dont une approche qui consistait à interroger la possibilité et les conditions d'une position critique vis-à-vis de la télévision à partir de ce qui s'est constitué dans le domaine de la critique de cinéma, à ce moment de la journée, je voudrais essayer de proposer une manière de relancer cette réflexion en posant une autre question qui serait : la manière dont la télévision a transformé la critique de cinéma. C'est une approche qui peut sembler emprunter la direction contraire, mais en réalité c'est, selon moi et j'espère que ce sera visible à la fin de cette communication, un détour pour poursuivre la même démarche.

Donc je voudrais examiner un peu avec vous comment la télévision a incité ou contraint la critique de cinéma à se définir d'une manière plus précise, plus exigeante et finalement plus radicale, parallèlement aux effets comparables qu'elle a eus sur le cinéma lui-même dans certaines conditions que je vais aussi essayer de résumer. L'arrivée puis le développement massif de la télévision ont bouleversé la situation du cinéma et celle de la critique de cinéma. On peut repérer plusieurs ensembles de changements de natures différentes induits par cette irruption massive. Le premier ensemble de changements induits par l'essor de la télévision est à la fois idéologique et économique. Le cinéma et la réflexion sur le cinéma s'étaient développés durant un bon demi-siècle dans un monde où les films vus en salle étaient les seuls objets audiovisuels connus. Au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ils avaient conquis la place du dispositif dominant de la mise en forme des imaginaires collectifs partout dans le monde, en tout cas dans tous les pays industrialisés. Et voilà que, partout dans le monde, l'essor de la télévision va s'accompagner d'un effondrement de la fréquentation en salle, donc d'une transformation importante économiquement mais aussi sociologiquement, et que dans le même temps, simultanément, le cinéma va

perdre ce statut royal de constituant des modèles imaginaires collectifs au profit de nouveaux ensembles d'images et de sons plus légers, plus labiles, peut-être moins pérennes ou moins ambitieux, qui sont ceux diffusés par la télévision. Dans ce contexte, notamment en France, le discours critique élaboré au temps du règne solitaire du grand écran va lui aussi être remis en cause par cette évolution. On a alors affaire à un autre ensemble de changements, qu'on pourrait dire à la fois esthétiques et stratégiques. Les lignes de clivage construites par le jugement critique au sein de la galaxie cinématographique à l'époque où elle était seule dans l'univers audiovisuel subissent une distorsion majeure avec l'apparition d'un nouveau système qui devient rapidement d'une extrême densité sociologique alors même qu'il ne devient pas forcément aussi lourd sur le terrain esthétique. Avec la télévision, le cinéma se retrouve doté d'un "ailleurs" qui n'est plus l'ailleurs auquel il avait eu affaire jusqu'à maintenant, un ailleurs plus ancien et plus prestigieux, comme cela avait été le cas vis-à-vis des arts classiques, auxquels ce qu'on avait appelé dès les années 10 le "septième art" avait voulu s'intégrer, avait laborieusement travaillé à s'intégrer ; mais il se trouve doté d'un ailleurs plus jeune, plus trivial, plus séduisant aussi à certains égards. Historiquement, la télévision est le moyen d'expression auquel le cinéma, ses praticiens, ses exégètes et ses amoureux vont être les premiers à appliquer le traitement qu'il a lui-même subi et dont il sort à grand-peine au terme d'une longue marche, celui du mépris du monde de la culture et du déni de son caractère artistique. Durant les cinquante ou soixante premières années d'existence, le cinéma était à la fois du côté d'une revendication démocratique, celle de la culture ouverte à tous, et jouait volontiers d'un côté gouaillieur de marginal vis-à-vis de l'Académie et de l'Université, tout en réclamant qu'on lui partage les lettres de noblesse des musées déjà authentifiées. Il se retrouve, avec l'arrivée de la télévision, toisant de haut cet intrus vulgaire apparu dans une lucarne dont il est certain que son étrangeté ne se résume pas au fait d'être plus petite que la lucarne du cinéma. Il faut bien sûr garder à l'esprit ce parallèle entre les situations similaires, à un demi-siècle d'écart, du cinéma et de la télévision pour réfléchir à la question qui nous occupe aujourd'hui. Je reviendrai à cet effet de décalage dans le temps et de similitude.

En attendant, l'un des effets de cette évolution va être d'imposer à celui qui se revendique désormais comme un art noble, le cinéma, davantage

d'exigence et de rigueur. Pour se différencier de la télé, le cinéma se doit d'être plus radical dans ses choix cinématographiques. Encore faut-il savoir en quoi ça peut bien consister, des choix cinématographiques... On assiste alors à une autre forme de changement, cette fois analytique. L'existence d'un ailleurs audiovisuel fournit là aussi des possibilités réflexives qui ne se limitent pas du tout aux seuls critères légaux qui, en France par exemple, distinguent ce qui est un produit de cinéma d'un produit de télévision, mais incitent à rechercher ce qui relève à proprement parler du langage cinématographique et éventuellement à évaluer l'influence – possible, mais pas forcément mécanique – du financement du cinéma par la télévision sur l'esthétique, sur le langage des films. Cette réflexion va aider à conforter le statut artistique du cinéma, non plus vis-à-vis des arts classiques comme ç'avait été le cas dans un premier temps, ou *sui generis*, c'est-à-dire les deux opérations auxquelles s'étaient livrés très tôt des gens comme Canudo et Deluc, plus tard Malraux, plus tard Astruc, Bazin, les gens des *Cahiers* ou, comme cinéastes disons assez exemplairement Bresson ou Resnais, mais aussi, d'une manière différente, diffuse mais très importante, tout le mouvement de la culture populaire et des ciné-clubs de l'après-guerre en France et de la Libération. Tout cela avait travaillé à construire soit la classe du cinéma par proximité avec les arts qui le précédaient, soit sa place unique et authentique en le différenciant de tout. Là, il est sommé de se définir d'une manière nouvelle, c'est-à-dire vis-à-vis de la télévision, donc non pas en relation avec ce qui est venu avant ou avec ce qui se trouve dans sa nature intrinsèque, ce que visait clairement le "Qu'est-ce que le cinéma ?" de Bazin, mais rapport à ce qui est venu après, la télévision donc, puis les multiples formes de télévision, la publicité, le clip et l'image de synthèse. Ce travail de réflexion et de mise en évidence de ce qu'est le cinéma par rapport à la télévision, donc par rapport à ce qui est venu après, ce sera notamment celui qu'effectueront des gens comme Serge Daney comme critique écrivain, mais aussi quelqu'un comme Jean-Luc Godard comme critique filmant, et qui vont de manière insistante poser cette question au cinéma à partir de ce qui est venu après lui dans le monde de l'audiovisuel.

Parmi les nombreuses manières dont la télévision a contraint, mais aussi aidé, le cinéma et ceux qui tentent de penser à lui à reformuler et à préciser ce qui le définit, figure naturellement la diffusion des films sur le petit



écran. Voir ou revoir les films à la télévision a permis de nouvelles évaluations selon qu'ils résistaient plus ou moins bien à ce changement, parfois même qu'ils y gagnaient, ce qui a aidé à comprendre ce qui caractérisait certaines mises en scène par opposition d'autres. La multiplication des supports et des modes de diffusion se substituant au cadre unique de la salle a permis de mieux poser la question de ce qui est essentiel, de ce qui définit finalement le cinéma dans l'élaboration de critères heureusement jamais figés, toujours mis à l'épreuve par une nouvelle œuvre, parfois même par une nouvelle vision de la même œuvre puisque, j'y insiste, c'est tout à fait capital de le répéter, je crois que ça va dans le sens de qu'a dit en début de journée Marie-José Mondzain, il ne s'agit en rien d'établir un dogme, il s'agit d'établir une exigence, de poser une attente et un espoir dont la critique peut seulement se faire l'écho répété et le porte-parole. Donc cette radicalisation du cinéma et du rapport au cinéma induite par l'arrivée de la télévision advient, pour le cinéma, en se différenciant des autres productions audiovisuelles dont l'aura serait moindre. Ce phénomène de différenciation concerne aussi une autre ligne de partage, qu'il faut bien évidemment prendre en compte, qui serait entre cette approche qui va devenir celle du cinéma, qui est une approche volontairement ou acceptant son caractère minoritaire et où la personnalité des créateurs occupe un rôle central, même si la relation au public demeure inscrite au cœur des œuvres, et une conception tout à fait différente dont l'industrie contemporaine du cinéma reste massivement tributaire puisqu'il faut évidemment rappeler que la revendication du statut artistique du cinéma est loin d'être universelle, Hollywood étant par excellence le lieu où le cinéma ne se veut surtout pas un art, mais jadis une industrie de la distraction et désormais une des branches de l'industrie du loisir et de la communication au sein de conglomerats intégrés de plus en plus vastes et complexes qui tablent sur des synergies de plus en plus compliquées et élargies comme l'a notamment illustré récemment l'absorption de Time Warner par American on Line. Cet ensemble de phénomènes qui sont advenus au cinéma, dans le cadre du développement des industries de programmes, a pour conséquence l'exigence de ce qu'on pourrait appeler une certaine idée du cinéma, c'est-à-dire l'exigence d'une ambition pour le cinéma lui-même, ambition qui s'actualise dans la pratique critique à propos d'objets singuliers : des films particuliers. Et cette exigence pose

aujourd'hui (à quelqu'un comme moi qui fais le métier de critique de cinéma), de façon de plus en plus insistante et troublante, la question de savoir dans quelle mesure tout film est encore susceptible de la pratique critique, ce qui était le sens de la formule de Bazin quand il disait : " Les films naissent égaux en droits. " Cette idée du cinéma, quelle qu'elle soit par ailleurs pour chacun de ceux qui, à titre professionnel ou non, exercent une pensée critique à l'égard du film, est fondamentalement une idée esthétique que la tradition critique qui va de Bazin à Daney a su lier d'abord, dès les années 50, à l'éthique puis, à partir de la fin des années 60, au politique, Godard ayant là aussi joué un rôle central dans l'établissement de cet ensemble conceptuel qui, parlant et pensant le cinéma, construit à partir d'un rapport esthétique un discours éthique puis politique. Et c'est à partir de la référence à cette nécessaire idée du cinéma qu'il me semble qu'on peut faire retour sur la question qui a été posée ici : " Peut-on critiquer la télévision ? ", pour sortir de l'alternative bloquée, un peu stérile, entre la critique au sens de l'attaque, de l'hostilité contre l'appareil techno-industriel et l'institution politique, dont on a dit d'emblée qu'on avait décidé de faire l'économie aujourd'hui, et la critique, toujours possible à l'abri du parapluie de la subjectivité de chacun, d'objets singuliers : les émissions de télé, les émissions qui ne sont d'ailleurs pas forcément d'une nature ou documentaire ou fictionnelle comparable à ce qui existe au cinéma, qui peuvent être des objets spécifiquement télévisuels comme la retransmission d'un match de foot, une émission de variétés, le journal télévisé, un jeu télévisé. On a dit ce matin que Bazin avait frayé une voie dans cette direction, Serge Daney l'a fait naturellement, Charles Tesson l'a fait notamment à propos du football, ce sont des choses qui montrent la validité et la pertinence d'outils forgés là par et pour la critique de cinéma à des objets télévisuels, par exemple la retransmission d'un match de foot. La possibilité existe donc tout à fait d'une intervention de type critique sur des émissions de télé. Si néanmoins il reste un problème dans ce cas, c'est moins la capacité de ces objets à devenir pour autant des œuvres, donc à devenir l'enjeu d'une approche critique, que l'inexistence d'un horizon esthétique spécifiquement télévisuel dans la perspective duquel prendrait place, même de manière tacite, chaque exercice critique. Il y a de ce point de vue, me semble-t-il, un malentendu qui est lié au vocabulaire qu'on utilise tous couramment. Quand on parle d'un critique de films, pour autant

que ce personnage n'envisage pas sa fonction seulement comme un guide du consommateur, un critique se veut, tente d'être aussi un critique de cinéma, c'est-à-dire qu'il exerce sa réflexion dans un cadre de référence dessiné par une idée esthétique globale, porteuse, comme je l'ai, de conséquences éthiques et politiques. En revanche, on peut sans aucun doute être critique d'émissions de télévision, mais s'il existe ou peut exister par exemple une exigence de contrôle politique envers la télévision, il n'existe pas, du moins c'est l'idée que je vous soumetts, d'horizon esthétique de la télévision. Pour proposer une étape de réponse à la question telle qu'on l'avait formulée en sous-titre, je dirais qu'on peut être critique d'émissions de télévision mais qu'on ne pourrait pas être critique de télévision (au sens où on peut être critique de cinéma ou critique d'arts plastiques).

Pour finir, je voudrais poser une question et formuler une hypothèse. La question est posée avec les précautions induites par la remarque que je faisais précédemment, comme quoi le cinéma avait lui aussi en son temps affronté la même dénégation : pourquoi la télévision ne constitue-t-elle pas un cadre formel, une esthétique ? Et l'hypothèse que je formule pour proposer des possibilités de réponses, et qui vient en plus ou à côté notamment de nombreux éléments qu'avait fournis Daney dans ses textes sur la télévision réunis dans *Le Salaire du zappeur* et *Les Fantômes du permanent*, c'est que la télévision aurait été une forme transitoire, un artefact intermédiaire dans la mise en place à laquelle nous assistons désormais en grandeur réelle, mais que nous avons vue se dessiner depuis un quart de siècle maintenant, de ce qui est effectivement, sans doute ou peut-être, une nouvelle forme et qu'on pourrait appeler, pour employer un terme qui est commun au monde de la télévision, à celui de l'informatique et à celui de la technique politique, le "programme". Est-ce que le programme, lui, sera une forme esthétique au sein de laquelle pourra se construire un rapport critique mettant en relation des œuvres, des objets singuliers avec une forme globale, c'est une question à laquelle il est encore trop tôt pour répondre, mais c'est une question qui est posée. Ce qu'il me semble, en tout cas, c'est que malgré la gigantesque importance anthropologique qu'aura eue la télévision au moins pendant les quarante dernières du XX<sup>e</sup> siècle et très certainement encore pour une décennie (ce qui justifie pleinement qu'on y applique par exemple le travail journalistique de quelqu'un comme mon excellent confrère Schneidermann

ou un travail de recherche comme celui que fait Jérôme Bourdon), le fait que la télévision porte si prévisiblement inscrite en elle sa mutation intégrale l'aura privée de la possibilité de se constituer en modèle esthétique autonome. Le téléviseur, en extrayant le film de son écosystème jusqu'alors unique (la salle) et du dispositif de visionnement qui avait semblé le définir (la projection, la collectivité anonyme et payante réunie dans l'obscurité), a certes porté atteinte au cérémonial qui accompagnait le cinéma et donné une nouvelle étape de ce processus de perte d'aura qu'avait décrit Benjamin à l'époque où il s'en prenait au cinéma dans sa version originelle. En infligeant au cinéma ce que Daney avait eu tout à fait raison de définir moins comme une métamorphose que comme une anamorphose, dispositif dont on connaît bien à présent, grâce à l'histoire de l'art, les vertus analytiques, le téléviseur a paradoxalement confirmé l'existence du cinéma comme forme esthétique et comme mode d'expression à part entière. Tandis que – c'est en tout cas la proposition que je vous soumets – la manière dont la télévision apparaît au contraire comme entièrement soluble dans l'évolution des médias de communication en désignerait le caractère transitoire et, pour cela, dépourvu d'horizon esthétique lui appartenant en propre.

*Nous continuons avec une interrogation dans une direction voisine, parallèle, avec André Labarthe.*

## *Télévision, de notre temps*

---

**André S. LABARTHE**

Il est curieux, pour enchaîner avec ce que vient de dire Frodon, de constater que lorsqu'un film passe à la télévision et qu'il y a une critique de ce film, en général ce qui est critiqué c'est une espèce d'objet qui serait séparé des circonstances dans lesquelles cet objet est perçu. Est-ce que critiquer un film qu'on a vu en salle et le critiquer sur un petit écran doit être différent ? Moi je le pense, parce que, en effet, la télévision non seulement transforme, déforme, anamorphose, mais elle arrive à créer un autre objet, qu'on continue à appeler un film, *La Règle du jeu*, mais ce n'est plus du tout le même objet. Pour pointer par exemple le fait qu'on change d'échelle, il suffit de voir un gros plan sur un poste de télévision qui va nous renvoyer une image d'une tête qui va être de la même taille que la sienne, que celle du regardeur, ça modifie quand même la perception. Comme disais je ne sais plus qui, le visage n'est plus un paysage, ça devient quelqu'un qui est là à trois mètres de moi et qui a à peu près ma dimension. Inversement, les personnages dans un paysage deviennent ridiculement petits. Et il y a autre chose, les problèmes de montage : les durées sont changées. J'ai fait l'expérience avec *Tirez sur le pianiste de Truffaut*, au moment où le personnage roule dans la neige à la fin, la plupart des gens n'ont pas vu le plan. On peut montrer un plan d'une seconde sur un grand écran, tout le monde le verra. À la télévision, pour de multiples raisons mais d'abord pour des raisons de dimension, il sera beaucoup moins perçu. Et je ne parle pas de l'environnement. Ensuite il y a autre chose dans ce phénomène d'un film qui passe à la télévision, c'est que tout ce qui passe à la télévision... Pour reprendre la formule de Bazin : " Dans une salle de cinéma, l'univers proposé par le film se substitue à notre univers réel " ; à la télévision, l'univers du film va être simplement un fragment de notre environnement, il va être à côté du moulin à légumes, de la chaise, il va être un objet parmi d'autres. Il y a une chosification en quelque sorte de l'objet film. Mais

c'était une parenthèse, ce n'est pas ça que je voulais aborder, c'est Jean-Michel qui m'a fait penser à ça.

Alors Jean-Michel parlait, avec un peu d'ironie, d'un "art noble" à propos du cinéma (c'est peut-être moi qui mets l'ironie). Mais moi je voudrais dire que la noblesse supposée de la critique de cinéma lui vient en grande partie de ce qu'elle crée de la plus-value, car ce qui intéresse d'abord les professionnels, les producteurs, les distributeurs et les cinéastes, ensuite seulement le lecteur, c'est ce phénomène de plus-value. Une critique élogieuse est une promesse de bénéfices pour le cinéaste, pour le distributeur, pour le producteur. Et se prévaloir d'un bon papier de Frodon, de Lefort ou des *Inrock*, c'est évidemment augmenter la valeur marchande du film. En somme, la critique de cinéma – aujourd'hui – est surveillée comme une cotation en Bourse. Il y a quelque chose qui m'a fait penser à ça, c'est la révolte des cinéastes il y a quelques mois, sous la houlette de Tavernier, Leconte, etc. Qu'est-ce que disaient ces cinéastes ? Ils criaient au voleur, on leur enlevait de l'argent, on supprimait de la plus-value à leurs films et à leur nom. D'où l'importance qu'ils attachaient aussi au fait que Gérard Lefort donnait des noms d'oiseaux aux cinéastes. Ça aurait pu être pris avec humour, mais non, c'était toucher quelque chose de très important aujourd'hui dans cet univers commercial dans lequel nous vivons et qui est la plus-value de n'importe quoi. Les choses n'existent qu'autant qu'elles sont en puissance chargées d'une plus-value. Cette révolte de cinéastes m'a donc beaucoup frappé. On n'aurait pas imaginé la même chose par exemple dans les années 50, au temps où Bazin exerçait encore sa critique (cinéma et télévision), on ne l'aurait pas non imaginé au temps des *Cahiers jaunes*, car les critiques s'adressaient d'abord à des lecteurs, elles n'étaient pas récupérées et remises dans un circuit d'argent. On a passé, au cours des derniers dix ou quinze ans, un cap où un critique a perdu une part de son auréole, il ne peut plus travailler avec une belle âme en se disant : on va toucher, on va décortiquer une œuvre d'art et voilà. Simplement, il faut savoir que chaque fois qu'il décortiquera une œuvre d'art pour la louer, il se fera le complice objectif de la marchandise.

Deuxième observation, qui est la suite de celle-ci, c'est que ce qui divise et fait s'ignorer l'une l'autre critique de cinéma et critique de télévision, ce sont les rapports que l'une et l'autre entretiennent avec la mémoire. À tout instant, un critique de cinéma peut comparer un film de Ferrara à un film de

Stroheim, il lui suffit d'aller à la cinémathèque, dans un festival ou dans une salle d'art et essai. Si bien que, pour un critique de cinéma qui dispose en théorie quasi à volonté de l'entière cinémathèque, il y a une sorte de contemporanéité entre les premiers films et les films les plus récents. Exactement comme on peut mettre dans sa bibliothèque un bouquin de Modiano et un roman de Balzac. Et ce n'est pas innocent de poser un bouquin de Modiano dans sa bibliothèque à côté d'un bouquin de Balzac, c'est déjà faire de la critique, c'est déjà constituer une histoire de la littérature française, on ne met pas les choses comme ça au hasard. Pour le cinéaste comme pour le critique de cinéma, c'est donc toute l'histoire du cinéma qui à chaque instant peut être convoquée, en principe : cinémathèques, festivals, reprises, cassettes, DVD, etc. Ce que je définis là, c'est un peu le confort de la critique de cinéma par rapport à la critique de télévision. Autrement dit, ce qu'on peut observer dans ce système de fonctionnement de la critique de cinéma et du rôle de la cinémathèque, c'est qu'il ne peut pas y avoir un critique de cinéma sans histoire du cinéma, et il ne peut pas y avoir d'histoire du cinéma sans mémoire. Néanmoins, on peut observer deux choses. Ce que je viens de dire était valable dans les années 50 jusqu'au milieu des années 60. On pensait à cette époque-là, et c'était possible, qu'on pouvait voir tous les films, tous les films existants, ceux du passé dans la mesure où on pouvait les trouver, mais c'était possible parce qu'il y avait la cinémathèque, les cinémas d'art et essai, etc., et la quantité de films n'était pas si énorme, on pouvait encore avoir tout vu. Ça, c'est fini. Aujourd'hui, c'est impossible, c'est matériellement impossible d'avoir tout vu. Il faut donc faire des choix, et les plus savants de ceux qui vont beaucoup au cinéma, disons Brion ou Rivette, ne sont plus des critiques. Néanmoins, le fonctionnement dont je parlais tout à l'heure, cette possible confrontation, lorsqu'on est en face d'un film, avec l'histoire du cinéma continue à fonctionner et c'est ce qui fait la richesse de la critique de cinéma. En contrepartie, la télévision n'a pas de mémoire, elle n'a donc pas d'histoire, il n'y a pas de cinémathèque, il n'y a pas de revues de télévision. Il y a des magazines mais il n'y a pas de revues, ce n'est pas la même chose. Bref, la télévision travaille sur un fond d'amnésie. Ce que programme la télévision en somme, lorsqu'elle montre des objets sur les petits écrans, c'est l'amnésie de sa propre histoire, l'amnésie en marche. D'ailleurs, il est stupéfiant, quand on rencontre quelqu'un dans un bureau sur une chaîne

quelle qu'elle soit, y compris les chaînes dites culturelles, et qu'on leur parle de télévision, à propos d'un film qui sort sur le petit écran, de voir l'ignorance où ils sont de leur propre médium. Ils ne savent pas, lorsqu'ils font un film sur Untel ou tel sujet, que le film a déjà été fait dix fois quinze auparavant, ils ne le savent pas ! Je ne veux pas dire qu'ils ne le feraient pas quand même, mais enfin ils le feraient peut-être différemment et ils iraient voir. Ça, c'est très facile à prouver. Alors donc, face à cette amnésie en marche, qu'est-ce qu'un critique de TV ? C'est quelqu'un qui travaille en aveugle et qui se fait du même coup, je l'ai dit, le complice inconscient de l'institution. Il suffit de lire *Le Monde* par exemple pour le voir. On regarde *Le Monde*, on va voir les grands papiers dits de société, on va parler de l'institution, on ne va pas parler des œuvres. Alors on peut dire qu'il n'y a pas d'œuvre, mais au moins qu'on le dise. On ne le dit pas. Chaque fois qu'un programme nouveau s'installe sur une chaîne, il efface ceux qui l'ont précédé et qui sont poussés hors de temps. Et chaque fois qu'un critique de télévision s'exprime à propos de ce programme, il contribue à cet effacement, il contribue donc à créer de l'oubli. Car l'un et l'autre, la télévision et la critique de télévision, complice objectif, fabriquent de l'oubli. Les vieux critiques qui exerçaient à la fin des années 50 et au début des années 60 pouvaient introduire un peu de mémoire sur ce fond d'oubli, ce fond d'amnésie qu'est le fonctionnement de la télévision, parce qu'ils avaient vu les émissions, c'était possible, il n'y avait qu'une chaîne, et c'était possible de comparer, ce que peut faire le critique de cinéma. On pouvait comparer une émission de 1964 avec une émission de 1959, que ce soit une émission littéraire ou la vie des animaux. Bazin ne s'en privait pas puisqu'il relevait chaque fois que Darget se trompait dans le nom d'un animal alors qu'il passait pour le spécialiste. Il écrivait et ça créait des histoires épouvantables. Donc à ce moment-là il était possible à ces critiques d'exercer à l'égard de la télévision un peu le même regard que les critiques de cinéma. Il y avait Siclier au *Monde*, Brincourt au *Figaro*, Mourgeon à *Combat*, Jacques André au *Midi libre*... C'étaient des gens qui connaissaient très bien la télévision et qui faisaient ça très soigneusement, ils étaient garants d'une certaine mémoire. Aujourd'hui, on dit : on n'a qu'à faire la même chose. Mais c'est impossible, parce qu'on ne peut pas rattraper. Quelqu'un qui va commencer à être critique de télévision à 20 ans



aujourd'hui, il n'aura pas vu ce qui s'est passé dans le demi-siècle qui vient de s'écouler.

Maintenant, je vais essayer de tempérer ce point de vue, qui est un peu exagéré, comme le point de vue sur le cinéma, je pousse très loin le bouchon exprès. On peut revoir des choses à la télévision puisqu'il y a des multidiffusions. Mais ces multidiffusions, je vous ferai remarquer quand même qu'elles ne fonctionnent pas sur des années, elles fonctionnent sur une semaine par exemple si on prend les multidiffusions de Planète. Il est très rare qu'on puisse revoir des films à la télévision afin de transformer la télévision en cinéma d'art et essai, ça n'existe pas. On peut à la rigueur faire reprogrammer certaines émissions, on y arrive parfois, nous, à *Cinéma de notre temps*, on arrive à rééditer des films. Quant aux cassettes, je crois qu'il y a un service à Canal, un autre sur Arte, mais à l'exception des *Guignols*, je ne crois pas que ça se vende beaucoup. Donc, en dépit de ces multidiffusions, la télévision continue, à mon avis, de fonctionner sur son amnésie. On peut essayer de voir où ça se passe. J'ai noté : l'histoire de la télévision n'accompagne pas l'exercice de la critique comme l'histoire du cinéma accompagne l'exercice de la critique de cinéma. De la même façon que l'histoire du cinéma accompagne tout cinéaste qui fait son premier film. Un réalisateur de télévision qui fait sa première émission de télévision, il connaît ce qui est passé la veille ou l'avant-veille, mais il ne connaît pas l'histoire de la télévision puisqu'elle n'existe pas, on ne peut pas l'atteindre. Les jeunes réalisateurs ne connaissent pas l'histoire du médium qu'ils utilisent, mais ils connaissent par contre l'histoire du cinéma.

J'avais mis une petite note pour m'expliquer un peu sur cette histoire de complicité objective entre la critique de télévision et les programmeurs ou les initiateurs. Ce que je voulais dire, c'est que la télévision croit aux sujets, aux grands sujets, aux sujets porteurs ou aux sujets qui vont bénéficier d'une certaine popularité *a priori*. Quand on va à la télévision et qu'on propose un sujet sur Tapie, on va être écouté. Si le sujet n'a pas été diffusé la semaine d'avant sur une autre chaîne, il a de fortes chances d'aboutir. Si un réalisateur un peu doué propose un sujet sur un objet inconnu, il n'a à peu près aucune chance d'aboutir. Il y avait un article de Chabrol dans *Les Cahiers jaunes* qui était consacré aux "petits sujets" et qui disait qu'au cinéma il n'y a pas de grands sujets, il n'y a que des bons films. Tout à l'heure, dans un bistrot, on parlait du *Docteur Mabuse* de Fritz Lang, c'était

un film de série Z, eh bien c'est un très grand film de Fritz Lang. Évidemment, probablement que la télévision ne l'aurait pas accepté, de la même façon qu'elle n'aurait pas accepté de produire un film de Renoir si ce film n'avait pas eu pour sujet son père, parce qu'à ce moment-là c'était un grand sujet, que les programmeurs connaissaient. Alors c'est peut-être un peu pessimiste, mais de toute façon c'est un peu ce que j'avais à dire.

*Pour continuer à interroger l'hypothèse de la critique de télévision à partir de la critique de cinéma, nous allons passer un peu de temps avec quelqu'un qui a mis ça en pratique de manière intensive et systématique, en étant en même temps le chroniqueur de sa propre expérience, ce qui est un des aspects très importants de son travail. Nous allons d'abord passer quelques extraits du long entretien que Serge Daney avait accordé à Régis Debray, où il parle de notre sujet d'aujourd'hui. Ensuite, nous donnerons la parole à Sylvie Pierre pour parler de Serge Daney et le cinéma. Sylvie Pierre a toute légitimité à parler de Daney, évidemment, mais elle est elle-même critique de cinéma, écrivant sur la télévision dans une revue de cinéma qui s'appelle Trafic, et c'est un peu à ces deux titres-là que nous l'avons confiée.*

## ***Extraits du “ Regard du zappeur ” entretiens de Régis Debray avec Serge Daney***

---

– Moi j’ai été le premier “ zappeur ” officiel. J’ai fait une chronique là-dessus. Ça m’amusait de me moquer un peu de la télé, mais il y avait encore beaucoup de bienveillance dans mon petit bouquin, et puis j’écrivais tous les jours, tous les jours il fallait que je trouve quelque chose à la télé, des trucs domestiques. Et puis à un moment j’ai pris peur, peur pour moi, en me disant : Mais je suis en train de développer un complexe de supériorité ridicule par rapport à la télé, la télé s’en fout d’être supérieure ou inférieure à moi, je ne suis pas dans son monde, je n’existe que parce que je m’y suis mis de force en me disant : Tiens, je vais écrire tous les jours, ça m’amuse et ça amuse les gens comme moi. Ce n’est même pas compris au-delà.

– *C’est-à-dire qu’on ne peut pas critiquer la télévision sans critiquer le public auquel elle s’adresse ?*

– Voilà. Je pense que j’avais toujours douté, j’avais toujours reculé devant ça, parce que ça ne me plaisait pas, l’idée qu’il fallait critiquer le public. Et je pense qu’aujourd’hui on est obligé à cause de l’évolution récente de la télévision. Autant le cinéma était partagé entre différents peuples, autant la télévision est née américaine. Enfin, elle aurait pu naître nazie, c’était à deux doigts, mais ils ont perdu. Donc elle a toujours été américaine, et aujourd’hui encore les émissions que l’on copie en France, en se prévalant de les copier, ce qui est quand même extraordinaire, on dit : Je suis celui qui va acclimater en France cette émission qui casse la baraque à Phoenix, Arizona, voyez-vous... Ils ont vraiment la fierté très basse placée. Il y a des cuistres qui n’arrêtent pas de faire ça en disant : Ah, ah ! Vous, intellectuels rancis et clerics absolument incorrigibles, vous vous moquez de *Dallas* qui est une horreur pour vous, alors que c’est exactement l’*Odyssée* ! On a honte pour eux parce qu’on dit : oui, il y a quatre, cinq histoires sur terre, on le sait depuis très longtemps, il y a très peu d’histoires en circulation. Qu’est-ce qui fait que l’*Odyssée* n’est pas *Dallas* ? Si les gens ne le savent plus, on est mal barré. Est-ce qu’on le sait nous-mêmes ? Est-ce qu’on le sait bien ? Est-ce qu’on peut en parler ? Est-ce qu’on peut passer cette idée ? Est-ce qu’on a relu l’*Odyssée* récemment ? On en est là. L’information, c’est ce qui nous maintient encore dans l’idée du village collectif. C’est pour ça que, même mal faite, on y tient beaucoup, parce qu’on dit : aujourd’hui, le monde aura ressemblé à ça. C’est la télé qui vous le dit. Ce n’est évidemment pas vrai, mais ce sont des images du jour. Bon, certaines sont trafiquées, mais quand même, on fait attention maintenant, on dit “ archives ”, on dit... Et puis c’est tout. Le sentiment du présent, il faudra se le faire différemment, il faudra se le fabriquer soi-même. Est-ce que ça passera par les écrans ? je ne sais pas.

– Vous avez dit : “ Nous ne sommes pas dans la civilisation de l’image, mais dans la civilisation de l’écran. ” Qu’est-ce que ça veut dire ?

– Ça, c’est un truc que j’ai dû voler à Virilio ou à quelqu’un d’autre, parce que c’est une idée qui a pas mal circulé. Pour reprendre la télévision, qui est le dernier régime d’image connu, pratiqué par de vastes masses de gens, c’est difficile maintenant de parler de la télévision comme on en parlait avant, comme s’il y avait derrière une conscience, une boîte noire ou des gens qui décidaient, qui nous proposaient des choses, enfin qui voulaient notre bien, qui étaient quand même des producteurs, il y avait encore un peu de production à la télé. Les émissions de variétés, c’est encore de la production. Donc, tant qu’il y avait ça, ça ressemblait au cinéma, donc on pensait que derrière les programmes il y avait quand même des gens qui pensaient le programme, ce qui est difficile et ce qui est différent du cinéma. Penser un programme, c’est différent de penser un objet. Mais on peut peut-être penser un programme intelligemment. Les gens de Canal Plus ont prouvé qu’on pouvait avoir du talent dans la programmation, ce qui est une nouveauté absolue. On ne sait pas ce que c’est que le talent dans la programmation. Mais ce n’est pas impensable puisque Canal Plus a réussi à marquer des points, tout à fait mérités, en réfléchissant un tout petit peu sur leur public, c’est-à-dire en étant un tout petit peu adéquat au mode de vie des gens, en fait en cassant avec la “ messe ”, pour reprendre les métaphores religieuses. Et puis la télé, c’est les inactifs, c’est les malades, c’est les vieux, c’est toute la partie absolument morte de la population. Ça pèse très lourd, ces gens-là. C’est le poids mort qui est déjà sur les sociétés du vivant. Les gens vivants, actifs, ils font autre chose que la télé, ils ne regardent que les informations et trois ou quatre talk-shows. Il faut bien voir ce que c’est que la télé, hein, c’est un gros téléphone d’hôpital. Aujourd’hui, j’ai le sentiment que la télé est en train de servir de banc d’essai ou de s’essayer elle-même à quelque chose qu’elle ne mesure pas, car je crois qu’elle ne mesure rien, c’est une machine aveugle. Enfin, c’est comme la société, la télé, la société n’a pas de savoir sur elle-même, elle a besoin de sociologues, qui sont en général ses parasites, qui ne voient pas mieux qu’elle. Donc c’est vrai qu’on ne peut pas demander aux gens de télé d’avoir la conscience de quelque chose qui passe par eux et dont ils n’ont pas conscience. Moi, peut-être que je peux un petit peu parce que j’ai le souvenir du cinéma et que je ne me contente pas du cinéma, voilà, c’est mon petit créneau. Moi je faisais partie des gens qui s’intéressaient à la télé à un moment, à la surprise générale. Beaucoup de gens comme moi, et en plus je ne peux pas leur donner tort, sont un peu désolés pour moi, ils disent : “ Mais il est fou ! La télévision, c’est pas un art ! ” Il y a des gens qui n’ont jamais hésité là-dessus : la télévision n’est pas un art, elle ne le sera jamais. Si ç’avait été un art, on s’en serait rendu compte, ça fait cinquante ans qu’elle existe. Elle n’a rien créé, elle a tout parasité, elle a tout cassé... Enfin, bon, ce n’est pas un art. Moi je disais : je m’en fous que ce soit un art ou pas, il faut que ça communique un peu. Je préfère que ça communique à la télé, mal, mais que ce soit améliorable, plutôt que ça communique très bien dans les ciné-clubs avec Claude-Jean Philippe, ça n’intéresse plus personne. Ou Michel Simon, des trucs comme ça... Le gestionnaire de quelque chose... C’est ma culture, je suis comme eux, mais on sent qu’il y a un côté après moi le déluge, parce que ça ne va pas se produire, des gens comme ça. Et puis maintenant je me dis : oui, c’est bien une affaire de communication, la télé, donc une affaire de religion en dernière analyse,

ou de gens intéressés au religieux. Mais alors c'est plutôt l'ennemi qui a pris le pouvoir, parce que dans la religion il y a plein de place, il y a plein de rôles, c'est un petit théâtre. C'est le catéchisme qui a gagné, ce n'est pas les imprécateurs qui disent : On va essayer... Godard disait : "Donnez-moi à faire tout ce que vous n'aimez pas faire. Par exemple, vous n'aimez pas filmer le sport, vous le filmez mal. Vous croyez, mais vous le filmez mal. Moi, j'aime beaucoup le football, je vais le filmer." Alors bien sûr, on ne lui a jamais donné à filmer un match de football, il aurait été capable de ne pas filmer le but au moment du but et la France aurait eu un collapsus collectif.

## Serge Daney, critique de télévision

**Sylvie PIERRE**

Ce n'est pas facile de parler après Serge Daney... d'autant que vous voyez ici un état de son rapport, de sa relation avec la télévision qui est une sorte d'état ultime, puisque cette émission a été filmée pendant l'hiver 1991-1992, c'est-à-dire à peu près six mois avant sa mort. Le moins qu'on puisse dire, c'est que la relation de Serge Daney avec la télévision, puisque c'est de ça qu'il s'agit, est assez compliquée, très contradictoire. Lui-même s'est beaucoup contredit là-dessus – d'une façon féconde, bien entendu, je ne veux pas dire qu'il disait n'importe quoi. Je vais vous en dire deux ou trois choses le plus vite possible.

La première chose à vous dire, je crois que c'est important, c'est un peu la base et je dirais presque le fonds de commerce, si l'on peut dire, de la revue *Trafic* que précisément Patrice Rollet (?), Raymond Bélour (?), Jean-Claude Biette et moi nous avons fondée, entièrement sous l'impulsion de Serge Daney et malheureusement trop peu de temps avec lui. Il y a une question importante pour nous, c'est la place de l'énonciation, comme disaient les linguistes il y a trente ans. C'est aussi ce qu'on a appelé le "d'où parlez-vous", lieu de la parole qui conditionne la nécessité du discours, structure sa cohérence et son point de vue. Je vous parle donc de la place de quelqu'un qui était l'ami très proche de Serge Daney depuis très longtemps, une amitié qui s'est resserrée encore lorsque Serge m'a appelée à participer au travail de la revue *Trafic*. Si je vous dis ça, ce n'est pas pour le plaisir ni de vous raconter ma vie ni d'auréoler mon propre discours du prestige de son prestigieux objet, mais c'est pour vous dire, dans le vif de notre sujet, que de la télévision j'en ai mille fois parlé avec Serge, on en a vu ensemble, toutes sortes de trucs, des clips, des films, de l'info, des documentaires sur les animaux (il adorait ça), et chez lui sur un écran magnifique (ce n'est pas indifférent). Il avait un objet télévision magnifique, un grand écran plat Bang & Olufsen, ce qui prouve vraiment, comme il le disait, qu'il prenait la

notion de l'écran au sérieux. Donc, ce que je sais, de cette place, de l'attitude de Serge Daney vis-à-vis de la télévision, ce n'est pas seulement ce que j'ai pu en lire dans ses textes comme beaucoup d'entre vous. Je les ai lus aussi, bien sûr, mais ça se situe un petit peu en amont et en aval de l'élaboration de ses textes et c'est lié à mille conversations que nous avons eues sur le sujet ensemble. Y compris ce que nous avons eu l'occasion de l'entendre dire à propos de sa propre fameuse prestation télévisée dont nous venons de voir un extrait ici et dont il était si fier, je crois qu'il faut le dire, comme si au fond elle avait été une espèce de revanche sur des tas de comptes à régler qu'il avait avec la télévision. Évidemment, je m'inscrirai légèrement en faux contre l'intitulé même de la prise de parole actuelle. Ce n'est pas moi qui lui ai donné son titre. Je ne crois pas que Serge Daney se soit jamais revendiqué comme critique de télévision, qu'il ait jamais voulu en faire un statut. Critique de télévision, c'est un métier, et un métier pas facile. André nous rappelait d'ailleurs que ça implique une certaine mémoire de télévision. Peut-être ce métier n'est-il jamais si bien exercé que quand il joue son rôle de pure information sur les émissions qu'on va voir. Au fond, le meilleur critique de télévision, c'est celui qui vous fait convenablement le programme de la télévision : qu'allez-vous voir ? Ce statut-là de critique de télé, Serge Daney ne l'a jamais revendiqué. C'est important qu'à titre provisoire il l'a toujours dit et explicité, quand il a écrit par exemple son *Salairé du zappeur*, ça a duré trois mois, de septembre à décembre 1987, et ensuite, à l'issue de ça, il a dit qu'il "dézappait" : "Je dézappe avec optimisme." Ses *Fantômes du permanent*, c'est-à-dire sa rubrique publiée dans *Libération* et publiée aujourd'hui en livre chez Arlea, sur les films à la télévision, il a écrit ça d'octobre 1988 à janvier 1989. Quant aux *Fantômes de l'info*, quatorze textes qui s'échelonnent entre 1987 et 1991, également recueillis dans le livre *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, comme *Les Fantômes du permanent*, c'est aussi de l'échelonné. Je crois que ça ne se situe pas dans le droit fil de l'activité principale de Serge qui s'est toujours considéré comme un critique de cinéma sur le fond. Donc il l'a fait de façon provisoire et en explicitant ce caractère provisoire. Il l'a fait également dans une relation extrêmement distanciée par rapport à tout projet global de rendre hommage à la télévision en tant que telle. Ici, c'est André qui me souffle la formulation la plus pertinente de cette attitude, c'est-à-dire que précisément Serge Daney a

toujours pris toutes les précautions du monde pour ne pas se dire – ou se dire ne pas – complice de l’institution. En français, je crois que c’est très important à propos de Serge Daney, les substantifs ont un genre, féminin ou masculin, je dirais presque qu’ils ont un sexe. C’est important à propos de Daney : cette télévision, c’était un féminin. Ça n’a jamais été pour lui qu’une entité féminine, donc un petit peu suspecte. Ce matin, à juste titre, je crois que c’est vous, monsieur, qui disiez qu’on abusait beaucoup de l’expression “ la télévision ”, comme si c’était une espèce d’entité globale unique alors qu’il est certain qu’il y a des télévisions de différents genres, etc. Mais on a fait la même chose pour le cinéma. Le cinéma, malgré sa diversité, c’est une grande entité masculine. Je crois que dans l’imaginaire de Serge, ça comptait beaucoup. Cette entité féminine, qui certes passe par un écran, pour lui c’était une... je n’irai pas jusqu’à dire interlocutrice, il ne croyait guère à l’interactivité avec la télévision ou quoi que ce soit d’autre d’ailleurs. C’était plutôt une locutrice, et puis c’était aussi une bavarde qui entraînait peut-être en compétition avec sa propre parole, dont, comme vous le savez, il n’était pas avare. C’était une transmetteuse, c’était une informatrice. Faute de mieux, il a dit une “ diffuseuse ”. En cela, il était très godardien parce que c’est une formule de Godard qui revient souvent dans la bouche de Godard : “ La télé, c’est de la diffusion ”, ce qui dans la bouche de Godard n’est pas un compliment. Donc pour Serge c’était une créature à ambitions culturelles, et ce dont il avait le plus horreur, c’était précisément des matrones culturelles. Et finalement, malgré les ambitions culturelles qu’elle affiche, une créature qui a toujours des priorités de divertissement. Il avait très bien analysé ça à propos de la Sept devenue Arte, comment, d’une façon très subreptice, les ambitions culturelles de la Sept s’étaient mâtinées d’arrière-pensées puis de devant-pensées de pur divertissement. Et donc, comme il l’a souvent dit, sa relation à elle, bien contradictoire, était une relation de haine-amour. Et chez Daney, chaque fois que le mot “ amour ” était prononcé, il sortait tout de suite son Lacan : “ L’amour, c’est du miam-miam. ” Donc c’était suspect aussi. Cette bonne femme télévision, qu’il a fini par installer chez lui sur un bel écran, il ne l’avait en fait jamais regardée que chez sa mère, avec qui il s’amusait beaucoup de regarder des émissions débiles mais en complexité affectueuse avec sa mère, du genre *Perdu de vue*. Sa grande affaire, c’est quand même d’aller sur ses grandes pattes de garçon *au* cinéma. Il ne s’est jamais départi



du réflexe, lui élevé par des femmes, seul homme dans sa famille proche, il l'a souvent dit, de lui faire la leçon, de la gronder, de se moquer un peu d'elle, de l'attendre au tournant, pas méchamment, de se faire dorloter par elle à l'occasion : Tiens, tiens, vas-y, amuse-moi, montre-moi tes tours et tes détours... tiens, celui-là n'est pas si mal pour meubler une soirée face à face avec toi seulement, en l'absence de papa cinéma. Mais sans, au fond, jamais l'admettre au rang d'objet de désir majeur, susceptible d'instaurer par rapport aux images et aux sons qu'elle lui transmettait, et rien d'autre, autre chose qu'une relation de transmetteur à transmis : OK, je t'ai reçu, mais j'en prends et j'en laisse. Sans aucun rapport avec la passation de désirs, ou de non-désirs dans le cas des films que Serge Daney critiquait dans le sens de les refuser, mais le non-désir, c'est un envers de désir, c'est encore une relation de désir. Donc sans aucun rapport avec cette relation qui avait lieu entre lui et le cinéma. D'ailleurs, il s'est amusé à dire et à redire que, pour parler de la télé, il lui fallait un " salaire " : " J'en parlerais pas gratis. Mon amour va être stipendié. " En plus sur un jeu de mots par rapport à un film, *Le Salaire de la peur*, qu'il n'aimait pas du tout. Et puis il y avait la peur. À telle enseigne que, après s'être beaucoup occupé de télévision, puisqu'il a tellement écrit sur elle, Serge Daney a éprouvé le besoin d'explicitier *in extremis* son désir de se dépendre d'elle, de tout amour pour elle, de tout miam-miam, et de la remettre définitivement en place et en une place où il ne voulait plus s'asseoir. Le texte " Adieu à la télévision ", à ce sujet, est véritablement son dernier mot, un texte testamentaire. Il a d'ailleurs été public à titre posthume, on l'a retrouvé sur son ordinateur. Je vais vous en lire de grands passages rapidement. C'est publié dans *Trafic*, 3, été 1992, c'est un élément d'un texte qui venait en ouverture du numéro et qui s'appelle " Journal de l'an présent ".

Ce ne sont pas les métaphores plus ou moins drôles qui m'ont manqué tout au long de ces dernières années pour désigner la télévision. Cela est allé du papier peint au chat et de l'hôtel au bocal. Mais la plus juste est finalement la plus décourageante. Prise globalement, la télévision n'est jamais que l'inconscient à ciel ouvert de la société. En tant que telle, elle est absolument réaliste et vraie, et les gens simples ont raison de s'y sentir à ce point chez eux. C'est une production quotidienne comparable à celle des déchets d'une grande ville, avec le même *junk* et les mêmes trésors. Il y a là des symptômes gros comme des maisons, des rêves de vieille dame, des actes parfaitement manqués, des lapsus à moitié échappés, des souvenirs écrans, des rêves étonnamment nets, de l'archive en goguette, de la rediff qui fidélise, des figures en gésine, des dogmes en kit, des paroles subliminales, des mondes virtuels

et bien d'autres choses encore. D'où une question simple à laquelle je ne me suis que trop longtemps dérobé, celle du sens et de l'utilité d'écrire sur la télévision. [Nous répondons actuellement à une dame qui était par là et qui avait demandé le sens de l'interrogation : " Peut-on critiquer la télévision ? " Il dit non finalement.] Ou, plus précisément, des risques qu'il y a à écrire sur elle de force selon une logique du coq-à-l'âne, du cadavre exquis ou de l'association libre qui nous rend si intelligent. Risques dont j'ai fini par penser qu'ils étaient tout à fait réels et que j'avais sans doute passé trop de temps à les courir. [...] Si la télévision est un inconscient à ciel ouvert, il faut être naïf – et les pervers avec leur goût têtue du " comme si " sont des naïfs – pour s'installer là où devrait avoir lieu de la soudure, le sas, le raccord, entre cet inconscient opaque et un début de symbolisation quelconque. La télé n'en demande pas tant. Personne n'en demande tant d'ailleurs. Personne, à vrai dire, ne demande rien. Normal, puisque la télé, c'est personne. C'est bien pourquoi, vaguement conscient de ces risques, j'avais tenu à intituler une de mes chroniques " Le salaire du zappeur ". Par ce maigre exorcisme, je désignais quand même l'instance, le journal *Libération*, qui me payait pour faire ça, pour " faire " ça ou faire le " ça ", comme on dit " faire l'intéressant ", un salaire qui soit un peu l'équivalent bien modeste de l'argent qui non seulement protège le psychanalyste moyen d'une triste pauvreté, mais du danger d'être emporté par ce qui se transfère sur ses divans. Pourtant, tout au long de ces années passées à essayer de parler du petit écran sur tous les tons, j'ai dû constater ceci : on peut écrire ce qu'on veut sur la télé, ça ne revient jamais. [Ça, il le répétait très souvent.] Ça se perd, ça ne fait jamais débat, ça n'est jamais repris, jamais cité. Ça n'existe pas. C'est l'anti-boomerang, l'objet intransitif par excellence, l'échec patent du passeur. De quoi à la longue se poser les questions du genre : perdrais-je mon temps ? pourquoi en vouloir à l'impitoyable quota ? me laisserais-je irradier en vain ? Je pense aujourd'hui que dans cette impossibilité de toute critique de télévision il n'y a rien que de très logique, et je m'étonne d'avoir été si long à le comprendre. La pulsion critique ne nage pas impunément dans ces eaux où jamais un moi ne vient déloger un ça. La télé est un trou noir, pas un espace de parole. Elle est raccordée à l'œil humain comme le trou de la douche est monté sur l'œil de la morte dans *Psycho*. Regardée par tout le monde et faite par personne, elle n'a sans doute d'avenir que dans les jeux emballés d'une interactivité de catéchisme, lesquels, faut-il le préciser, sont le contraire même de l'écoute. Les productions de l'inconscient doivent-elles être soumises à la description, à l'examen, au questionnement, moral ou esthétique, de la critique, c'est-à-dire de la conscience ? Par cette question, nous sortons de la modernité, celle qui commence avec Baudelaire, et notre erreur aura été d'avoir cru éternel le scénario qui présida à nos débuts de cinéphiles il y a plus de trente ans. Nous avons pensé en effet qu'il y avait plus d'art dans un petit film d'aventures américain que dans les grandes œuvres de l'artisanat français. Nous avons certes raison, mais qu'il s'agisse du Lang de *Moonfleet* ou du Ulmer du *Bandit*, c'étaient encore des objets complexes et soignés, des films qu'on avait aimé faire et dont les auteurs assumaient la responsabilité. Moment unique que celui où toute la haute culture européenne, chassée par la barbarie ou poussée par l'appât du gain, est venue travailler à la dure à l'incarnation de la culture basse américaine. La génération du structuralisme, celle de la critique à tous crins, n'a-t-elle pas décidé un peu légèrement qu'objets voulus et objets symptômes relevaient également de l'analyse, donc de la critique ? Cela a fini par

créer une culturalisation de toute la production matérielle de la société, légitimant celle-ci juste assez pour la constituer en marché culturel fonctionnant au voyeurisme social. Cela a profité aux enfants de Bourdieu, ennemi juré de toute idée d'art, où il ne voit qu'une imposture, et agent ravi de la débovarysation que l'on sent actuellement à l'œuvre dans les poses et les discours culturels. Nous en sommes là et ce n'est qu'un début. Mais la question de fond reste : a-t-on le droit de juger une société seulement sur ses poubelles, son déchet quotidien d'images avortées et de langues de bois bégayées, laissées en tas sur le carreau avant d'être remplacées par d'autres qui les valent, et qui fonctionnent finalement comme un sondage permanent et matérialisé ? A-t-on le droit d'opposer son zapping à celui qui est déjà pratiqué sur nous ? Et, si oui, quel statut cela confère-t-il à celui qui juge ? N'est-il pas dangereux d'être ce juge ? Ne faudra-t-il pas plutôt inventer des "sémio-fonctionnaires", des techniciens de la critique de mode passés à l'évaluation et à l'interprétation instantanée des phénomènes de société, sophistes bien décidés à traiter celle-ci comme un ensemble non hiérarchisé de symptômes, ne renvoyant à personne en particulier et au marché en général ? Je me demande, pour finir, si le cinéphile que je fus et qui trouva dans le cinéma un moyen idéal de contourner la société afin de devenir plutôt citoyen du monde, ne se retrouve pas quarante ans plus tard privé de monde (ça, ce n'était que dans le cinéma) et acculé quand même à la société (ça, c'est toute la télévision). S'il en est ainsi, je suis prêt à m'excuser de l'impolitesse qui fut la mienne à trop dévisager ce qui ne me regardait pas.

Cela dit, et si bien dit, j'oserais dire en conclusion et par rapport à ce texte, que même chez Serge Daney, les choses n'étaient pas si simples, parce que, précisément, malgré ce testament par lequel il se débarrasse de *la* télévision, il en a tout de même beaucoup parlé et formidablement bien parlé, il faut bien le dire. Alors critique de télévision, Serge Daney, ça, je ne crois pas, mais critique de la télévision, il l'a été remarquablement, avec une intelligence absolument formidable. Il n'y a pas un de ses fameux tours et détours de la télévision qu'il ne soit donné la peine d'analyser, aussi bien dans son *Salairé du zappeur* que dans *Les Fantômes du permanent*, que dans *Les Fantômes de l'info*, ou même dans les deux premiers textes qu'il a publiés dans *Trafic*. Dans le domaine de l'info, comment étaient traités les présentateurs, le dispositif, il a regardé ça d'extrêmement près et avec beaucoup de sérieux, et même, je dirais, avec beaucoup de respect. L'ensemble des coups de patte, mais enfin tout de même avec beaucoup de respect et de discernement d'un certain bon grain de beaucoup d'ivraie. Le débat politique à la télévision, il a été beaucoup regarder ça. Il y a un texte magnifique sur les émissions de Michel Polac par exemple, "L'effet Polac", dans *Le Salairé du zappeur*. Le sport, évidemment, n'en parlons pas, il l'a beaucoup regardé, et surtout le tennis, qui donnait lieu à d'infinis

débats. Moi j'étais plutôt foot. Foot contre tennis. Les variétés, d'une certaine manière, on peut même dire qu'il y a été voir et il a écrit de très belles choses sur des spectacles, des scénographies télévisées de Jean-Paul Goude. Il aimait beaucoup regarder les clips et il a beaucoup parlé des clips, et à leur égard il était aussi extrêmement godardien. Godard a dit, et Jean-Michel lui-même l'a rappelé récemment, que la télé ne filmait jamais les corps. Pour donner une leçon à la télé, parce que Godard, comme Daney, était très donneur de leçons à la télé, un jour qu'il racontait comment il avait travaillé avec Brigitte Bardot pour *Le Mépris* et comment son rêve, c'était de lui faire abaisser son énorme chignon choucroute, mais il n'arrivait pas à la convaincre, alors il disait qu'il s'était mis à marcher sur les mains, performance de corps, performance physique, pour arriver à la faire rire et au fond à la convaincre. Et racontant ça, Godard s'est mis à marcher sur les mains à la télévision, justement pour y introduire cette aberration qu'était l'introduction d'un vrai corps, on a bien été obligé de lui filmer le corps à ce moment-là. Eh bien, Serge Daney, à propos du corps, disait qu'on ne voyait jamais du corps à la télévision que dans les clips. C'est peut-être vrai. Il a parlé des séries, des téléfilms. Il y a un côté Aristote de la télévision chez Serge Daney, il a dit sur tout ça de très fortes et profondes belles choses. Peut-être que, paradoxalement, Serge Daney restera comme celui qui a jeté, bien que de façon non théorique, au fil de ses théoriques, avec une intelligence profonde, les bases d'une véritable réflexion sur la télévision, ses pratiques, ses formes, ses tics, ses tropes, ses figures. Il est bien évident qu'à la télévision Serge Daney a apporté son expérience de critique de cinéma, son habitude, sa deuxième nature d'interroger la signification des images et des sons. Là-dessus, évidemment, pas plus qu'à d'autres amis des *Cahiers du cinéma* présents dans cette salle qui ont été, je le signale, autant mes maîtres à penser que Serge d'ailleurs, des gens comme Comolli, Narboni et Rivette ont été des maîtres à penser le cinéma, eh bien, il est bien évident que cette pratique de la critique de cinéma est plus qu'une propédeutique, c'est la matière même du fonctionnement intellectuel d'une prise en compte critique de la télévision. Si on ne s'intéresse pas à ce qu'elle fait des images et des sons, on n'a rien dit. Donc il a pris la peine de dire que sa tentation avait été d'exporter sur la télévision sa pratique de critique de cinéma, mais qu'il avait tout de même, avec bonne foi, recherché à ne pas appliquer systématiquement à la télévision des critères de critique

de cinéma. À telle enseigne, je crois, que lorsqu'il a écrit ses six beaux textes sur les films à la télévision (dans *Les Fantômes du permanent*), c'est vrai qu'il a fait autre chose que de la critique de cinéma, il s'est donné la peine de faire autre chose et d'exercer un autre point de vue, peut-être d'historien, de politique, de poète, de joueur, d'humoriste. Beaucoup de ses textes sont infiniment drôles. Quand il a inventé par exemple cette forme du dialogue presque de la maison des morts, avec ses fameux fantômes, du dialogue avec les films comme s'il allait les rechercher pour les racheter, "allez, je te donne une deuxième chance", quelquefois sur des films nullissimes, et ça l'amusait beaucoup. Et puis surtout, et il en avait parfaitement conscience, c'était une production d'écriture pour lui. Dans la catégorie fort digne de l'exercice de style, je ne connais guère de textes plus admirablement écrits, brillants, concis, profonds, drôles... tout ce qu'on peut dire de bien du style, ça se trouve dans *Les Fantômes du permanent*, entre autres. Avec Daney et la télévision, je crois qu'il faut plus que jamais s'en tenir à d'innombrables précautions dialectiques. C'est vrai qu'il ne l'a pas ménagée, mais c'est vrai qu'il a pris la peine d'y aller voir. Je crois qu'il l'a prise avec un infini sérieux. Voilà en gros ce que j'avais à vous dire à propos de Serge Daney et la télévision. Il faudrait en dire bien plus long bien sûr...

*Un autre mode d'approche, non pas opposé mais complémentaire, je crois, des rapports de la critique de cinéma avec la télévision, représenté in corpore sano par Charles Tesson, porteur comme rédacteur en chef des Cahiers du cinéma de la tradition critique du cinéma et qui a montré, d'une manière particulièrement exemplaire, la pertinence possible du travail critique de cinéma vis-à-vis d'objets de télévision, de moments de télévision.*

## *Critique de l'esthétique télévisuelle*

**Charles TESSON**, *rédacteur en chef aux Cahiers du cinéma*

Je ne vais pas traiter la seconde question, “ peut-on critiquer la télévision ? ”, mais plutôt le premier point : “ l’œil critique ”, comment on peut avoir un œil critique par rapport à la retransmission sportive en direct (le football). Je vais d’abord donner une sorte de condensé de visions de sport à la télévision, différents traits, ensuite je montrerai des extraits de matchs, ceux de mercredi dernier, Barcelone-Porto et Manchester-Bordeaux.

C’est vrai que c’est risqué de parler de sport à la télé maintenant, parce que en ce moment, en direct, il y a Écosse-France de rugby, donc je me suis dit : ceux qui sont là n’aiment pas trop le sport... Mais bon, allons-y, ça n’a rien à voir ! J’ai hésité entre le football, sur lequel j’ai déjà un peu écrit, et le rugby, sur lequel je suis un peu plus neuf, dans la mesure où le match France-Angleterre de l’autre jour était magnifique. En même temps, je me disais que la relation de Jean-Marc Lonoré, qui réalise le rugby pour France 2, est excellente et on se dit que, même lorsque l’équipe de France joue mal, le match est sublime. C’est un peu sévère, ce que je dis, mais en même temps c’était remarquablement filmé et on avait la sensation de s’être fait avoir par les qualités du filmage qui me semblaient extrêmement roublardes. J’aurais aimé avoir le magnétoscope et le ralenti, parce que je me suis fait avoir, comme on dit qu’on se fait avoir au cinéma. À cet égard, cette retransmission était un vrai modèle.

Le point de départ, vous l’aurez déjà un peu deviné, est d’essayer, lorsqu’on vit un peu de la critique de cinéma, lorsqu’on est critique de films, lorsqu’on en fait son métier et aussi sa passion, de parler du sport. J’aime beaucoup le sport, en particulier le football. Mon intérêt pour le sport à la télévision en direct, la retransmission sportive, est venu en fait de deux choses : dans les conversations après les matchs qu’on a vus à la télé, on ne parle que du match, des joueurs, mais pas beaucoup de la façon dont c’est

filmé, donc il y avait comme une sorte de blanc, de vide, qui m'intriguait, qui me faisait bizarre ; la deuxième chose, c'est lorsque je suis allé dans des stades, quand je suis venu dans des grandes villes, parce que j'étais en province, Marcel-Saupin ou parc des Princes, et là j'ai vu que ce que je voyais dans un stade et ce que je voyais à la télévision, ce n'était vraiment pas la même chose et ça m'a fait question. C'est un peu de ce point de vue-là que je vais vous parler de la retransmission sportive en direct. Quand on voit un film, on peut être pris par l'histoire, par le jeu des acteurs, on peut aussi avoir conscience des plans à mesure qu'on voit le film. Dans un film de Mizoguchi, on peut voir le travelling, le cadrage, on voit tout. J'ai un peu cet œil-là (mais je ne suis pas le seul) qui fait voir le contenu des plans, les acteurs, ce qui s'y joue, et la façon dont c'est filmé, qui permet d'évaluer le montage, les fondus enchaînés, la nature des raccords, etc. Cet œil, qui a été formé ou habitué à un régime de vision des films, lorsqu'il voit du football à la télévision, est en terrain extrêmement familier. En même temps, ce qui m'intrigue, c'est qu'on oublie le filmage de la télévision, on commence à en parler, mais on ne croit pas en tenir compte dans notre façon de réagir aux actions de jeu. Il me semble pourtant que, lorsqu'on parle d'un match qu'on a vu à la télévision et du comportement d'un joueur, la façon d'appréhender ou d'évaluer ce comportement est quand même façonnée d'une certaine manière par la façon dont ça a été filmé. Quand on voit des matchs à la télévision, je ne sais pas comment fonctionne votre mémoire par rapport à ça, mais c'est vrai qu'on ne souvient plus des actions de jeu, des buts. Par exemple, dans les deux buts mis par Zidane lors de la finale de la Coupe du monde, moi je vois plus l'image du ralenti filmée du but adverse, avec Zidane qui saute à soixante centimètres du sol, le filet en longue focale qui est écrasé, je me souviens de cette image. Donc on peut avoir des mémoires de plans sur des actions exceptionnelles, surtout des actions qu'on a vues et revues et revues...

Aujourd'hui, le dispositif de retransmission du football en direct, ce n'est un secret pour personne, est de moins en moins transparent, c'est de moins en moins une télésurveillance et il y a eu beaucoup d'évolutions, notamment pour des raisons économiques. L'évolution des retransmissions a été visible parce qu'il y a des enjeux économiques. Dans le sport, c'est une loi très simple et radicale : les progrès dans le filmage de l'escrime et du ping-pong ne sont pas très visibles, parce que les enjeux de

retransmission sont faibles ; par contre, dans la formule 1, dans le football, dans les Jeux olympiques, là, effectivement, il y a des moyens, il y a de l'économie et il y a des innovations techniques très fortes dans ces secteurs où la visibilité en termes d'Audimat et de publicité est assurée. Il fallait le rappeler.

Pendant longtemps, le football a été filmé avec très peu de caméras. Pour reprendre une expression de François-Charles Bideau, c'était le temps de la "télé-surveillance de papa". Mais vous verrez dans les extraits tout à l'heure que ce n'est pas tout à fait perdu. On filme en plan unique à hauteur du rond central dans les tribunes et la caméra est une sorte de projecteur-faisceau, comme une sorte de poursuite au music-hall qui balaie en panoramique presque tout le terrain, avec des effets de zoom plus ou moins accentués. Aujourd'hui, on s'écarte de cette tendance. Ce qu'il faut quand même noter dans l'évolution de la retransmission, c'est qu'il y a effectivement des multiplications de points de vue mais en fait, si on regarde bien les matchs, le nombre de caméras qui filment en direct les phases de jeu n'a pratiquement pas progressé. Ce qui a évolué, c'est le nombre de caméras pour les ralentis où la couverture ralentie là s'est démultipliée. Ce qui a aussi augmenté considérablement, ce sont les plans de coupe, les caméras pour tout ce qui est des plans de coupe, des temps morts, des arrêts de jeu, pour donner un peu de variété à tous ces moments-là. Par exemple, quand Auxerre jouait en coupe d'Europe, on s'était fendu d'une tourelle qui devait faire au moins cinquante mètres à l'extérieur du stade, juste pour un seul plan, qu'on appelle dans le jargon professionnel le *beauty shot*, le premier plan de retransmission, où on était dehors, au-dessus des tribunes, et on voyait le stade et le public. On a ça en fin de mi-temps et en début de deuxième mi-temps. Juste pour ces deux plans-là, dans des conditions exceptionnelles, on avait construit une tourelle. Mais quand c'est du championnat normal, on n'a jamais ces plans-là. Donc le problème de la couverture de jeu et de son évolution pose différentes questions. Pour résumer rapidement : est-elle au service du jeu, en s'effaçant pour mieux le faire voir ? ou s'agit-il de le rendre plus spectaculaire, plus attrayant, d'en faire en quelque sorte un show sportif avec ses vedettes ? On parle effectivement du dopage, mais avec le rapprochement Canal Plus, cinéma, sport, est-ce que le sport est de plus en plus influencé ou injecté d'effets cinématographiques ? Dans quelle mesure les retransmissions sont-elles



spectaculaires ? Peut-on parler de “ créatine audiovisuelle ”, de dopage pour l’audience ? Il y a ce discours-là, mais il faut quand même remarquer (je dis ça en tant qu’habitué, c’est un point de vue) que cette multiplication des caméras et des points de vue a du bon pour la retransmission du sport en général. La connexion cinéma-football peut être faite de plusieurs manières : temps du match (90 minutes, temps d’un film), dramatisation, suspense, sauf que là le scénario n’est pas écrit à l’avance. Je n’insiste pas sur l’effet ou l’incidence du direct, Delavaud en a très bien parlé ce matin à propos de Bazin. Le parallèle peut être nuancé. Je vais aller vite là aussi. Le match est fait par des acteurs qui sont des joueurs. Ensuite, il y a différents points de vue : celui de l’entraîneur, en quoi il a dirigé ses acteurs ; celui du réalisateur de la retransmission, qui est dans un camion-régie, dans un stade, avec dix-huit caméras, c’est un chef d’orchestre : “ La 8, la 6, la 12... ”, qui règle le ballet des caméras qu’il a toutes dans son camion ; et bien sûr celui du commentateur, dont je parlerai peu même si son rôle est essentiel. Là-dessus, il y a différents aspects. Il y a des styles de retransmission qui sont volontairement plus neutres, qui s’effacent devant l’action, qui font confiance au rythme du match pour rythmer la retransmission, et parfois des moments où au contraire le style se veut plus voyant, plus rythmé. Il y a différents principes, on peut avoir des écoles de goût en termes critiques sur la façon dont c’est filmé. Je me souviens par exemple d’un PSG-OM au championnat de France il y a quelques années, sur Canal Plus, j’étais très agacé par le principe de filmage : à chaque passe, un changement de plan. On ne voyait pas bien le jeu, il y avait une sorte d’adéquation de la passe et du plan qui devenait terriblement agaçante par rapport à la vision du jeu. Un autre aspect, c’est la façon dont le filmage du football a façonné notre perception de ce sport. Vous avez sans doute tous remarqué, lorsqu’on voit parfois du football au cinéma, que ce soit dans *Escape to Victory* (je ne parle pas à cause de Stallone gardien de but, même s’il y a Pelé et autres) ou dans *À mort l’arbitre* de Mocky, ça paraît faux : pour une raison très simple, c’est que la caméra est à côté des joueurs sur le terrain, donc on se dit que le match n’a pu avoir lieu. Je veux dire par là qu’il y a une sorte d’effet de réel du dispositif télé qui fait que, si on veut rendre crédible une image de football, il faut totalement s’indexer sur les points de vue de la télévision. La télévision a gagné sur toute la ligne. Un autre aspect aussi, que je ne vais pas développer, ce sont les jeux vidéo de football sur PC, CD-Rom ou

PlayStation. Je ne sais pas si vous connaissez. C'est totalement la vision de la télévision, il y a même une sorte de bêtisier du commentateur, comme le tandem Larqué-Roland, qui ferait que, si eux l'écoutaient, ça leur interdirait de dire des phrases toutes faites... Ce qui est intéressant de voir dans les jeux vidéo, c'est comment justement il y a un pli de perception qui a été formé, construit par la télévision.

Un autre aspect, avant d'en venir aux extraits, concerne le changement de plan au football. Là aussi, on peut examiner le parallèle entre cinéma et football sur l'œil, la bouche et le ballon. Dans le muet, on a surtout filmé les gens qui parlent et les bouches pour attribuer les intertitres. Avec le parlant, le cinéma a pu se libérer des bouches qui parlent pour filmer les visages qui écoutent, et il y a un ping-pong du champ-contrechamp qui est passé par rapport à la parole. Par rapport à l'œil aussi, avec l'alternance entre personnage voyant et personne ou objet vu. Et c'est vrai que la clé de la retransmission du football, c'est le ballon. C'est lui qui, si on veut parler de l'invisibilité du montage, fait que les changements de plans sont naturels dans la mesure où le caméraman a un seul dogme, c'est de ne pas lâcher le ballon, de ne pas le perdre de vue, c'est lui qui est le garant de la continuité de la retransmission, des changements de plans. Et c'est vrai que la clé de la retransmission se joue aujourd'hui justement dans ce calage de la passe par rapport au filmage.

Là-dessus, comment évaluer un match de football en termes de retransmission ? J'ai un peu le réflexe, parce que j'en vois beaucoup. Avec le temps, on se dit qu'il y a des matchs qui sont très mal filmés, d'autres qui sont très mal filmés. C'est comme un point de vue, on peut ne pas être d'accord avec certaines manières de filmer, certains styles, car il y a plusieurs écoles. On peut dire qu'il y a un bon rythme de changement de plans, que lorsqu'un joueur récupère le ballon, c'est filmé en plan moyen, donc on se dit que c'est la bonne échelle pour mesurer l'action, mais dès que celui qui a récupéré le ballon l'a, sort vainqueur d'un duel, on voudrait avoir un plan large pour savoir quelles sont ses solutions de passe, donc on veut changer de plan tout de suite. On peut évaluer une retransmission à cette manière d'appréhender ces changements de figures de jeu qui sont des changements essentiels. C'est le joueur ou le jeu. Avoir une perception du jeu, avoir une perception du joueur en tant que jouant bien, en tant qu'individu, sa performance de joueur disons. C'est vrai que là il y a une

sorte de timing très important sur les solutions de passe, c'est tout un travail qui fait qu'on peut évaluer d'une certaine manière en termes critiques la qualité de la retransmission, indépendamment de ces fautes énormes comme rater un but. Tout à l'heure, Daney parlait de la façon dont Godard aurait pu filmer le foot en disant qu'il aurait pu se permettre, ô scandale, de ne pas montrer un but.

Dans la retransmission du foot, on peut distinguer des styles de jeu, mais aussi des styles de filmage. Je ne veux pas dire qu'il y a de véritables écoles nationales, mais il y a des cultures de football selon les pays qui font qu'il y a aussi des cultures de filmage selon les pays en fonction du football qui s'y joue. Ça me paraît assez clair. C'est vrai que chaque année la finale de la Cup à Wembley est toujours sublime, indépendamment de la qualité du match, parce qu'elle est toujours filmée de la même façon, c'est vraiment un éloge du classicisme. Les Anglais, là-dessus, savent très bien filmer, lorsque le gardien de but ne relance pas le jeu par une passe courte mais par un dégagement, le moment où deux joueurs vont sauter et se disputer la balle dans un duel aérien. C'est souvent cadré très serré et là-dessus ils ont un œil, si je puis dire, absolument magnifique à voir. Parce que c'est aussi une culture du jeu qui est propre au pays et qui fait que les télévisions se sont modelées sur cette culture. Il y a aussi un style espagnol, on va le voir tout à l'heure, qui est fondé sur un champ extrêmement large, une caméra de surveillance, parce que c'est un jeu qui ne marque pas le pressing, qui laisse beaucoup de champ aux attaquants. C'est pour ça qu'Anelka était à Madrid avant d'aller en Italie, il croyait qu'il allait marquer beaucoup de buts dans le championnat d'Espagne. Donc il y a des styles de jeu qui induisent des styles de filmage : écoles anglaise, italienne, etc.

Ce qui aujourd'hui a changé, c'est la starisation des joueurs, l'effet Ronaldo, le fait que Zidane a plus de plans que d'autres joueurs, Barthez aussi. Mais un gardien de but c'est différent, parce que c'est toujours l'homme de la réaction quand on filme un but, donc il y a toujours une sorte de contrepoint par rapport au fait qu'il n'est pas dans l'équipe et donc il a un statut à part dans les visages réactions, notamment au moment des buts. De même pour Beckham, par exemple, lorsqu'il joue à Manchester, parce qu'il a un statut de *spice boy* si je puis dire, indépendamment de ses qualités de tireur de coups francs.

La grande question du filmage du football aujourd'hui, c'est le proche et le lointain. On veut être proche pour filmer les stars en plan moyen, donc ça, c'est le développement des caméras au sol, que tout habitué du football connaît désormais, soit sur les joueurs à proximité de la ligne de jeu, soit des longues focales qui permettent de mieux les saisir. Le lointain, c'est la plongée, c'est la vision du jeu. Il y a comme une sorte de duel ou d'impossibilité de trouver la bonne distance entre ces deux impératifs, ce qui n'est pas sans danger sur la perception du jeu. Un exemple très simple : Zidane est sur le bord de la ligne, il n'est pas comme Deschamps, on le voit plus souvent parce qu'il ne joue pas à la même place dans le jeu ; donc il passe à un joueur et il fait un très beau drible, en plan moyen horizontal, à cinq mètres de la ligne du jeu. Le spectateur va trouver ça magnifique, et c'est vrai que tout d'un coup il y aura un bonus de la belle action en plan moyen qui fait que, s'il rate deux ou trois phases de jeu en plan large (je schématise un peu), la perception ne sera pas la même. Par contre, s'il avait raté son drible en plan moyen, tout près, on aurait dit : " Oh là là, qu'est-ce qu'il joue mal ! Il n'est pas bon aujourd'hui ", etc. Donc la perception du jeu est quand même modélisée par la retransmission. C'est un exemple parmi d'autres, mais il me semble que ce sont des choses qui jouent et qui entrent en ligne de compte.

Dernier point rapide avant de passer les extraits : l'autocensure dans l'évolution du sport. Il y a eu un temps où on a tout essayé, c'est l'euphorie Canal, Jean-Paul Jaud et autres. On a mis des micros partout : aux vestiaires, sur les bancs de touche, etc. On s'est calmé, on a vu que tout n'était pas bon à entendre, surtout de la part des entraîneurs. C'est le problème du basket aussi. Au basket, les entraîneurs sont sur le terrain et parlent avec les joueurs. Il y a eu des histoires parce que justement les entraîneurs ne se contrôlaient pas tout le temps. Les tacles au ralenti : montrer trop de tacles, ce n'est pas bon pour les enfants, parce qu'ils en font après sur les stades et ça fait mal. Images de la violence, mauvaise image du sport, donc on ne filme pas les tacles au ralenti. *Idem* sur les hors-jeu et toute cette question du vidéo-arbitrage qui pose aujourd'hui de grandes questions dans le football. *Idem* sur les écrans géants dans les stades : aucun ralenti. Vous imaginez au Stade de France un penalty refusé, le public ne sait pas, il n'a rien vu, parce qu'on ne voit que du feu dans les stades, on est dans l'ambiance, on regarde le Stade de France, il est effectivement très

beau, mais pour ce qui est de voir ce qui se passe, c'est très difficile. Encore que le football soit mieux que le rugby sur ce plan-là, parce que maintenant, comme on joue comme du rugby à treize, il faut vraiment être à la télévision pour voir un match. Donc on ne montre pas de ralenti parce qu'il suffit que le public dans un stade voie que le penalty n'est pas justifié, vous imaginez les réactions des supporters... On a peur des images maintenant, on les contrôle et on mesure leurs effets après l'euphorie du "tout montrer".

Après ce long exposé, je voudrais commencer à montrer des images. J'ai pris volontairement des extraits de matchs sans savoir ce qu'il y aurait dedans, j'ai pris les ouvertures de chaque match. Les débuts de match, ce n'est pas ce qu'il y a de mieux, parce que les joueurs ne sont pas chauds, ils s'observent, et les réalisateurs non plus. Vous verrez... Pour Barcelone, le plan est large et, au bout de cinq minutes de retransmission, on devine que le réalisateur a dû hurler dans le micro du cadreur : "Serre plus le plan, c'est trop large !" Donc on réajuste aussi la retransmission. Nous allons voir le début du match FC Barcelone contre SC Porto.

Ce qu'on peut voir, c'est que c'est filmé carrément avec une seule caméra en position extrêmement haute. C'est lié à l'architecture des stades, mais c'est aussi un choix qui fait que tout d'un coup la pelouse occupe tout le terrain, donc on favorise ou on accentue l'aspect échiquier qui fait qu'on a la place de tel joueur par rapport à tel autre au point de vue du marquage et de la stratégie. C'est vraiment le fantasme de l'entraîneur qui est le point de vue du téléspectateur dans ce type de retransmission. Deuxième chose : c'est une caméra qui balaie tout. Il y a quelques raccords sol plan moyen, on l'a vu, pour le défenseur qui passe au gardien de but, avec un mouvement qui fait qu'on peut le voir dégager. Donc l'alternance, ici, c'est l'arce centrale, touche, plan moyen. Il y a également un autre aspect important, le raccord dans l'axe par rapport à la passe à l'ailier, dont on ne sait pas trop si ce n'est pas bien ajusté ou s'il y a un effet de ratage qui crée un effet plastiquement très beau dans la mesure où on voit la balle seule, l'entrée de champ de l'ailier qui donne beaucoup plus de rythme et de force au geste, et ensuite le but. Dans les retransmissions, c'est un réflexe, une habitude, quand je vois un match, j'essaie très vite de repérer où sont les caméras. Là, par exemple, c'est un rond central, il y a une caméra raccord axe à côté de celle qui est en large pour le serré, c'est celle pour l'ailier qui marque le but.

Il y a aussi une caméra en direct sur la ligne des 16 mètres pour permettre de voir en direct des actions de jeu. Il y a aussi une caméra sur les ralentis. Maintenant nous allons voir comment les buts sont traités. Là, c'est le joueur, horizontal, avec une très longue focale. Les supporters de Porto à Barcelone, on panoramique sur eux. Le banc de touche, un de Porto joyeux, celui de Barcelone moins joyeux. Les supporters de Porto encore une fois, et de nouveau des joueurs. Donc il y a six plans. Le ralenti vient après. Reprise de l'axe central avec l'action, c'est le premier plan pour le ralenti. Le deuxième vient derrière la ligne de but, le filet, qui n'est pas très bien parce que ça va trop vite pour voir le joueur et la balle, le goal. Celui-ci est mieux, c'est la caméra qui est à l'opposé et qui permet de mieux voir le placement des joueurs, le fait qu'il était isolé. Et on retourne de nouveau à la joie des joueurs. Ce qu'on voit, c'est qu'il y a énormément de joueurs dans le champ, il y a plus de treize joueurs, quatorze joueurs, ce qui fait qu'on voit les positions de défense : Porto en ligne, les rouges, Barcelone. La solution de passe, il la fait avec l'appel de balle, lui qui est démarqué. Donc ça permet d'avoir une vision globale du jeu, c'est-à-dire que le téléspectateur peut savoir quelles sont les solutions de passe pour le joueur. Même chose ici : relance de Barcelone, pressing, marquage assez large. Là, il y a une vision qui est vraiment celle du spectateur dans les tribunes et, encore une fois, de l'entraîneur. Juste une remarque sur ce plan. Une des explications, c'est peut-être que le jeu se fait, non pas sur des systèmes de passes courtes, une sorte de football ricochet comme le jeu football à une touche de passes qui supporte plus facilement le plan serré, mais ici vous avez vu un défenseur qui a fait une très grande ouverture à 40 mètres sur un ailier, ce qui fait que tout d'un coup le cadrage sied à ce type de jeu. C'est une manière de souligner comment il y a des styles de jeu développés par des équipes et des principes de retransmission qui épousent les phases de jeu.

Continuons un peu plus loin. C'est sur le but de Rivaldo. Il y a une hiérarchie des ralentis. On montre le plus intéressant d'abord, ensuite les autres. C'est une plongée au-dessus du but, ce qui est pratique pour la trajectoire de la balle et la réaction du gardien. Celui-là, on peut dire que c'est un bon ralenti. Celui-ci c'est le même, mais il est au sol derrière le filet, il permet de mieux montrer le gardien qui était un peu en retard sur l'action. Celui-ci ne sert strictement à rien. Par contre, avec celui-ci, du but

adverse, on voit le travail sur la balle, l'effet que Rivaldo lui donne, etc. Là, on pourrait dire qu'il y a un ralenti qui ne sert pas à grand-chose, ils auraient dû balancer le quatrième avant le troisième dans la hiérarchie, pour comprendre l'action de jeu.

Nous allons avancer un petit peu, avec Manchester-Bordeaux. Vous voyez, la caméra est plus basse déjà, on se sert plus facilement des rapports dans l'axe. Là, c'est Laslandes, ça ne sert pas à grand-chose, on ne l'a pas très bien vu, plan de coupe sur lui. Le cadrage est beaucoup plus serré, puisque lorsque la caméra filme, vous voyez, même en large, on n'a que le rond central donc on a le milieu, une bande de terrain, il y a moins de joueurs dans le champ et l'angle est très différent, ce qui fait qu'on est obligé de panoter lorsqu'il y a des ouvertures ou des changements d'aile comme ici. On manie plus facilement le raccord dans l'axe par rapport à la caméra centrale qui commande. Des caméras de touche, qui permettent de vraiment mettre le téléspectateur à la place des joueurs. Ce sont les seuls moments où on a le sentiment d'être à proximité du terrain. Ces caméras de touche, on les voit de plus en plus et elles sont de plus en plus utilisées. Une caméra de sol. La caméra aime bien Laslandes, vous l'avez remarqué. On le voit ici seul. On isole beaucoup de scènes de cadrages horizontaux. On n'hésite pas, dès qu'un joueur a le ballon, à faire ce type de plans, quitte à casser l'homogénéité des plonges et les raccords dans l'axe rapproché. Beaucoup de gros plans. Plans de coup. Là, c'est un but. Centre de Ricardo. On retrouve ici les caméras derrière les filets qui permettent de montrer l'action du gardien. Vous voyez, c'est très serré, vous voyez l'échelle de plan à la fin, l'entraîneur... Manchester, 2-0.

C'était pour vous montrer deux exemples différents de perception d'un match, entre Manchester et Barcelone, où les choix de cadrages sont différents. Les plans de base sont déjà différents d'un match à un autre. Ce qui est important au football, c'est le travail des joueurs qui n'ont pas le ballon, ce qu'on voit dans un stade, c'est-à-dire le travail des attaquants qui se démarquent, qui créent des appels de balle ou des espaces, que la télévision ne montre pas, favorisant plutôt le joueur, ce qui fait qu'on croit qu'un joueur fait une bonne passe, mais quand on est dans le stade on s'aperçoit qu'il fait le mauvais choix par rapport au jeu. Un spectateur dans une tribune le voit, mais la télévision ne rend pas grâce à ce travail-là. Deuxième chose : quand il y a une balle de contre et qu'il y a danger, dans

un stade vous voyez tout de suite le surnombre ou pas. Souvent d'ailleurs, à la télévision, c'est le commentateur qui dit en quoi cette action va être dangereuse (Larqué le fait) alors que le téléspectateur ne comprend absolument pas en quoi elle va l'être.

Alors œil critique sur la retransmission du sport. On pourrait dire d'abord que c'est une sorte de réflexe godardien, mais pas au sens de que disait Daney tout à l'heure : les joueurs font leur travail, et aussi ceux qui retransmettent, les cadresurs et les réalisateurs. Parfois il y a des cartons jaunes qui se méritent, qui devraient être distribués, notamment lors de la Coupe du monde 1990 qui était vraiment catastrophique. Décrire le dispositif : ce réflexe est devenu une habitude, repérer les emplacements des caméras, leur nombre, leur fonction, à quel moment elles interviennent. C'est déjà un petit travail, mais qui a son utilité. Deuxième chose : essayer d'évaluer le style de filmage. Est-il adéquat au style de jeu ? En quoi y a-t-il une osmose qui se crée ou pas ? C'est le plus dur, ça, d'évaluer ce calage. Nous avons vu un plan sur Laslandes après une action caméra au sol qui a duré deux secondes parce que le joueur partait, ce n'était pas très bien. Voir comment les changements de passes, les changements de plans sont effectués, est-ce qu'on respecte le rythme du jeu ou pas. C'est vrai que c'est très dur pour un réalisateur de travailler en direct, parce que c'est un peu un chef d'orchestre qui ne connaît pas la partition que vont jouer les joueurs. Il doit suivre le mouvement mais en faisant croire que c'est lui qui l'imprime. C'est tout un art. Dans ce domaine, il y a des gens qui ont du talent pour arriver à nous faire croire que ce sont eux qui dirigent l'orchestre alors qu'ils ne font que suivre son mouvement. Il y a des gens qui sont très bons, qui ont un vrai feeling, une vraie intuition du football et du jeu, et de la télévision et de ses dosages. Cela dit, une retransmission, ça se prépare. Ça se prépare en fonction des équipes, en fonction des joueurs, en fonction de l'architecture du stade, en tenant compte aussi et bien sûr des impératifs publicitaires qui sont non négligeables, c'est un euphémisme, et aussi en fonction du style de jeu, passes courtes ou dribbles, en fonction des joueurs, en fonction des affrontements à venir prévisibles ou des duels. Il y a déjà un scénario de retransmission : le duel Ronaldo-Untel ou Zidane, ou si Anelka retrouve Desailly, il y aura des caméras dessus parce que ce sera l'événement du match que la télévision va montrer en direct puisqu'il est déjà existant avant.



Il y a les auteurs d'un match, qui sont les joueurs. Est-ce qu'une retransmission de sport doit être signée ? On a beaucoup discuté de l'apport de Jean-Paul Jaud à Canal Plus en tant qu'il a renouvelé un style, il était à la limite de créer un style voyant. Est-ce qu'on a le droit d'imposer sa marque de filmage, son style quand on doit être au service du sport, des joueurs, du jeu, de sa compréhension, de sa perception ? En tout cas, il y a un rapport entre information, enseignement, pédagogie du geste sportif, de sa beauté ou de son esthétique, et de sa technique, et aussi de comment on peut imprimer un style. Est-ce que ce style est conforme au jeu ou est-ce qu'on crée son style indépendamment des conditions de jeu ? C'est une question. C'est vrai que Jaud est connu pour avoir introduit des effets très Sergio Leone, il le dit lui-même, c'est-à-dire la louma, des effets de dolly, la caméra en fish-eye qui ne sert à rien dans les buts mais qui est à hauteur de filet au sol pour faire un effet de grand-angle, les travellings latéraux sur des joueurs, comme Ginola au temps où il jouait au PSG, on sent que ça a été pour lui, quand il faisait ses débordements, et tout d'un coup ça valorisait énormément le joueur.

Tout le monde a vu... enfin, beaucoup de gens ont vu, pardon, Manchester-Bordeaux mercredi soir par exemple, et le lendemain ils ont pu acheter *L'Équipe*, donc ils ont vu le compte rendu de match par un journaliste, mais eux, ils ont vu le match à la télévision. À aucun moment il n'est fait état de la retransmission télévisée. *L'Équipe* a pour habitude, en termes de critique de sport, de mettre des étoiles aux matchs : cinq étoiles pour un match exceptionnel, deux étoiles, trois étoiles... Est-ce qu'on pourrait imaginer des retransmissions à deux étoiles avec un match à cinq étoiles, ou l'inverse ? Peut-être pourrait-on dire : " Tiens, à la quatorzième minute, il a raté telle action ou telle main ; à la quinzième, il a très bien..." Mais c'est aussi un danger, ça veut dire que tout d'un coup la télévision s'autonomise par rapport à un sport alors qu'elle est au service de ce sport en termes d'images. Mais bon, on peut se poser des questions par rapport à ça.

Une autre chose, c'est que la tendance de la télé, c'est de ne pas redonner le stade, sauf le contre-exemple de Barcelone qu'on a vu, on le redonne mais avec le ralenti en prime qui est vraiment le supplément qui fait la différence. L'autre tendance de la télévision, c'est plutôt de donner le point de vue du bord de touche, de se rapprocher des joueurs, d'avoir le visage réaction. C'est tout le problème du football : on a les réactions après l'action. On

aime les duels lorsqu'il y a des fautes, c'est-à-dire qu'on montre celui qui a fait la faute, le méchant, et celui qui en a subi les conséquences, la victime. Donc il y a des schémas de duels, mais qui sont lors des arrêts de jeu, pas dans le jeu lui-même. Dans un 100 mètres, on peut voir le visage en effort, mais au ralenti, c'est souvent très beau. Au foot, ça n'a pas beaucoup d'intérêt. Là, je déborde sur la retransmission sportive, c'est la question du visage dans le sport et du regard. En F1, on est à la place du conducteur, vous connaissez ça. Au football, ce ne sont pas du tout les mêmes positions et on a des visages réactions, mais la question du visage ne fait pas image en termes de gros plans pendant l'action.

Jérôme Revon de Canal Plus disait justement qu'il y a des bons matchs qui sont plus ou moins bien filmés, mais que pour lui, le plus dur c'était de filmer les matchs de championnat de France. C'est-à-dire que dans les grands rendez-vous, les joueurs font le match, la retransmission n'a plus qu'à suivre, ce sont les joueurs qui font le spectacle. Par contre, le plus dur pour lui, c'est de filmer les matchs de championnat de France où il y a des tunnels de jeu et il faut beaucoup travailler la retransmission pour rendre le match attractif en termes d'audience, de spectacle, etc.

Alors il y a des critiques de films, on peut effectivement faire des critiques du sport, comme j'ai essayé vaguement de le faire ici très brièvement. C'est vrai qu'il y aurait peut-être avantage à autonomiser l'instance de retransmission et à voir sa fonction ou son apport par rapport aux acteurs du match. Quand on reconnaît un peu la place et le rôle du sport, ne serait-ce que dans les négociations entre TPS et Canal Plus, et les droits de retransmission des coupes du monde et de tous les sports, il y a comme une sorte non pas de silence inquiétant, mais moins de vigilance. Il y a beaucoup de vigilance, on en a parlé ce matin, sur le traitement de l'information, sur les jeux télévisés, les dispositifs, les débats, une vigilance morale, de déontologie, mais c'est vrai que le sport est un terrain un peu plus modeste mais peut-être plus pertinent pour une activité critique, ici du simple point de vue de la connexion cinéma-télévision. Car c'est dans le sport que le cinéma, durée, rythme, montage, bref le cinéma en tant que langage, est passé et c'est effectivement dans la retransmission sportive en directe que ce langage du cinéma est devenu monnaie courante, dans tous les sens du terme. D'où l'intérêt au cas par cas, ou transversalement, d'observer l'économie de ce langage, dans la mesure où le cinéma, en tant

qu'art de l'enregistrement et de la mise en scène, peut se révéler le meilleur instrument pour comprendre et analyser le sport télévisé.

Deux autres petites choses pour conclure. Le sport télévisé n'est pas une bonne école, mais peut-être un bon enseignement pour faire comprendre à des enfants ou à plein de gens, à tout le monde, ce que c'est que la valeur d'un plan, c'est-à-dire plan large ou plan rapproché, cadrage horizontal ou en plongée, comment enchaîner un plan large avec un plan serré, les figures de montage, leurs fonctions et leurs significations en tant que telles, mais aussi par rapport à un match de football, pour essayer de voir un peu ce que ça fait. Et c'est vrai qu'on a le sentiment que c'est dans la retransmission sportive à la télé que la notion de valeur de plan a encore un réel sens en termes de fonction et de signification. Il a beaucoup été question de Bazin ce matin. Dans le domaine du sport et du football télévisé en direct, c'est peut-être le texte de Bazin sur le découpage cinématographique qui est le plus utile pour voir justement comment c'est passé vers là et que le cinéma peut être un bon objet pour observer, analyser le sport télévisé, que la connexion paraît naturelle. Juste une interrogation pour conclure, sous forme de gag, si vous voulez. Il a été beaucoup question lors de la dernière Coupe du monde que, en termes d'audience, les femmes se sont intéressées au football et qu'il y a eu un phénomène qui s'est passé là. Il serait peut-être intéressant de se demander quel a été le rôle de la télévision dans ce phénomène, je trouve que ce serait une bonne question d'étude. Deuxième chose. Effectivement, la question qu'on peut se poser pour l'avenir du football télévisé, c'est : pour qui filme-t-on et pour qui va-t-on filmer ? Est-ce qu'on va continuer à s'intéresser aux mordus du football, que je suis et que beaucoup de gens sont, qui veulent retrouver des conditions à la fois techniques, stratégiques, etc., ou est-ce qu'on va essayer d'attirer vers le football des gens qui n'en sont pas spécialement passionnés mais qui viendront grossir les audiences ? Est-ce que cette volonté de filmer pour ce nouveau public va induire de nouveaux styles de filmage ? Il me semble que ce sera une des clés de l'évolution du football à la télévision. Merci.

? : Je voudrais juste dire un mot. Il me semble que la vraie interrogation n'est pas sur la valeur des plans, mais sur leurs effets. Les effets de ce que j'ai vu, là, par exemple, c'est toujours le même effet que ce qui se passe

lorsqu'on passe un film de cinéma à la télévision, c'est-à-dire que la télévision introduit de la psychologie. Voilà le sentiment très fort que j'ai.

*Nous allons maintenant faire un contrechamp de ce qu'on a fait depuis le début de cet après-midi, puisqu'on va essayer de donner la parole d'une part à la télévision, pour donner un petit exemple en clin d'œil sur sa possibilité de se critiquer elle-même avec humour, puis d'une manière plus sérieuse et plus développée avec Daniel Schneidermann, sur la possibilité non seulement de faire de la critique de télévision, mais éventuellement de faire de la critique de télévision à la télévision. Pour commencer, nous allons passer un petit extrait des Guignols de l'info.*

## “ Les Guignols de l’info ”

---

Vous regardez trop la télévision, bonsoir. Sans transition, télévision. Le succès de Stéphane Berne sur TF1 ne se dément pas. C’est vrai qu’il a su évoluer, hein, regardez !

- Stéphane, on a un problème avec ton émission.
- Que se passe-t-il ? Les gens n’aiment plus *Célébrités* ? Ils ne me regardent plus ?
- Mais non, Stéphane, les gens t’adorent.
- Ah ça, quand elle te regarde, la ménagère, c’est Cendrillon ! Elle prend ses bigoudis pour une couronne et son con de mari pour un prince charmant !
- Merci, merci. Mais alors qu’est-ce qui ne va pas ?
- Les têtes couronnées, les rois, les reines, y en a presque plus, on a fait le tour. Si tu veux que ton émission dure, Stéphane, il faut que tu flattes d’autres gens.
- Des ducs, des barons, des comtes ?
- Non, pas des nobles, des vedettes, des starlettes, des gens connus juste.
- Mais ce sont des roturiers, je ne peux pas, c’est sale !
- On ne va quand même pas déterrer Lady Di ! Alors merde, fais un effort !
- Stéphane, flatte, enfin, vas-y, flatte...
- Je... je n’y arrive pas.
- Ah, ne fais pas la fine gueule, quoi ! C’est quand même pas Clavier !
- Allez, flatte, flatte, vas-y !
- Je... Vous... vous êtes un grand acteur...
- Voilà, c’est bien, continue.
- Vous... vous avez tourné avec les plus grands, Visconti, Losey. Vous avez joué avec les plus belles, Romy Schneider, Claudia Cardinale. Vous êtes connu en Chine, au Japon, en Europe, en Russie, dans le monde entier ! Alain Delon ! Alain Delon !
- Ouais !

Sans transition, télévision. La Cour des comptes s’intéresserait de très près à la gestion financière de France Télévision. C’est vrai que ça commence à se voir. Regardez.

- Dis donc, JB, ça te dirait qu’on fasse des émissions télé ?
- Des programmes top popularité.
- Des trucs super, quoi...
- Ouais, super !
- Hé, les patates ! Aboule les patates, vas-y ! Les patates, les patates !
- Mes patates !
- Appel à tous les contribuables, appel à tous les contribuables ! Des animateurs du service public sont recherchés pour vol de patates.

- Mais pourquoi ? On fait de la télé, c'est tout.
- Et ça, c'est pas du vol de patates peut-être ?
- Impunité.
- France Télévision, service public.
- Super !

Voilà, sans transition, télévision. Comment fonctionne TF1, la plus grande chaîne de télévision d'Europe ? Regardez.

- Entrez !
- Bonjour.
- Dépêchons, s'iou plaît, allons !
- C'est une idée d'émission que...
- Ah oui, c'est pas mal. Mais c'est pas moi qui décide, hein, faut que ça plaise au-dessus.
- Entrez !
- Tiens, tiens, Étienne, j'ai eu cette idée, là, ce matin.
- Ah ! Tu t'es bien ressaisi, là, Christophe. Mais ça, faut que ça plaise à Le Lay.
- Tiens, Patrick, j'ai pensé à ça pour Dechavanne.
- Oui... Mais... c'est trop gros pour moi, ça...
- Oui, c'est ouvert !
- Si vous pouviez nous donner votre avis là-dessus... Voilà.
- Alors... Comprends rien...
- Comprend rien.
- Comprend rien.
- Comprend rien !
- Elle seule fait trembler TF1 : la ménagère de moins de 50 ans.

Sans transition, télévision. Comment Alain de Greef prépare-t-il la prochaine saison de *Nulle part ailleurs* ? Eh bien, exactement comme l'année dernière. Regardez.

- Salut. Ça va ?
- Oui, oui, pas de problème. Ah, si, y a Pierre qui voudrait te voir ce soir pour parler de la présentation de *Nulle part ailleurs* l'année prochaine.
- Salut Alain !
- Bonsoir, Karl.
- Oui, alors pour le Flame tu...
- Elle est formidable !
- Alain, Pierre vous attend.
- Va pas... va pas... va pas... Salut, Pierre, ça va ?
- Oui, Alain, je voulais te voir pour te parler de la présentation de *Nulle part ailleurs* l'année prochaine. T'as une idée ?
- C'est...
- Qui ?
- C'est...
- Qui ?
- C'est... Valérie 'ayet.
- Valérie Payet, t'es sûr ?

- Oui, Valérie 'ayet... animatrice... Canal Plus...
- Ah bon. Et pour “ C’est pas le vingt heures ”, t’as réfléchi ?
- 'hierry Rey.
- Qui ça ?
- 'hierry Rey... pur judo... talent...
- Ah. Ben écoute, si tu le dis...

– Margot, 4 ans. Dans vingt ans, nous ne savons ni ce qu’elle fera ni ce qu’elle écouterait comme musique. Tout ce que nous savons, c’est qu’elle aura besoin d’eau pure pour vivre et d’instruments pour communiquer. Nous savons aussi que Margot travaillera pour Vivendi ou pour Bouygues ou Lagardère ou pour n’importe quelle autre multinationale, parce qu’elle n’aura pas le choix. Elle sera payée ce qu’on voudra bien lui donner et, si elle n’est pas contente, ce sera pareil. Mais Margot n’aura même pas l’idée de se révolter contre Vivendi ou Bouygues ou Lagardère ou contre n’importe quelle autre multinationale, parce qu’elle aura toujours été élevée comme ça, parce que c’est superbien foutu comme système et qu’il n’y en a pas d’autre.

– Oh, oh ! Mais ça va pas bien, non ? Moi c’est Pierre, 52 ans. Dans dix ans, je sais pas ce que je ferai, mais je sais que j’aurai besoin de points retraite, alors arrêtez vos conneries !

## Télé-critique et critique de la télé

*Je vais essayer de prendre le relais, après cette illustration très marcusienne au fond de la capacité de la société bourgeoise à intégrer ses critiques les plus radicales, à nous faire rire avec et à nous réduire au silence le plus total. Néanmoins, je reprends la parole pour un changement d'axe, pour filmer la métaphore du tournage, et de dispositif aussi. Il s'agit pour moi d'interroger, j'espère pas tout à fait d'interviewer, mais plutôt d'interroger, de poser des questions à Daniel Schneidermann sur son activité de critique, de chroniqueur, de journaliste, et sur les différents aspects de cette activité. D'abord, pour la salle et pour moi aussi, après tout : à quel moment vous vous intéressez à la télévision dans votre métier de journaliste, vous commencez à avoir l'idée d'écrire dessus, et également quelle expérience vous aviez de la télévision avant, comme spectateur et comme grand reporter, ce qui ne devait pas laisser beaucoup de temps pour la télévision ?*

Daniel SCHNEIDERMANN : Donc c'est une question biographique ?

*Absolument.*

En deux mots, c'est vrai que je viens d'un point d'origine assez différent des gens dont il a été question auparavant, notamment Daney et de toute l'école de critique ou de non-critique, je ne sais pas très bien comment les appeler, de télévision qui est venue de la critique de cinéma et qui a donc commencé à regarder les images de télévision à la lumière de la manière dont ils avaient regardé les images de cinéma. Moi j'étais, avant de m'intéresser à la télé, grand reporter au *Monde*, reporter puis grand reporter, avec toute la diversité des champs d'activité, ça veut dire la couverture des grèves, des procès, des manifestations, des coulisses de la vie politique. Je dirais que c'est cette activité de grand reporter qui m'a donné envie pour la



première fois de prendre comme champ d'enquête et de reportage la manière dont les images de télé étaient fabriquées. J'étais au *Monde* en charge de la couverture de la Nouvelle-Calédonie, à l'époque où la Nouvelle-Calédonie bouillonnait et où on se demandait si ce territoire français du Pacifique allait accéder d'une manière violente à l'indépendance. Donc je faisais des allers-retours entre Paris et Nouméa à chaque fois que le "Caillou" sursautait et était agité de soubresauts. Et je me souviens qu'un jour d'été, alors que j'étais en vacances, en France donc, en métropole, la rédaction en chef du *Monde* me contacte et me dit : "Est-ce que t'as vu le 20 heures hier soir ?" J'étais en vacances, circonstance aggravante : dans un endroit sans télévision, donc je n'avais pas vu le 20 heures. Et ils me disent : "Nouméa, c'est terrible ! Nouméa est à feu et à sang. On a vu des images absolument épouvantables, on a vu des CRS charger une manifestation de Kanaks et matraquer des femmes et des enfants kanaks qui étaient au premier rang de cette manifestation. C'est épouvantable. Tu sautes dans le premier avion. Cette fois ça y est. Ça fait des mois ou des années qu'on se demande si le fruit va tomber de l'arbre, on est sûrs que cette fois c'est bon. Tu fonces dans le premier avion, tu y vas !" Bon. Le vol Paris-Nouméa, c'est au bas mot vingt-quatre heures, trente-deux heures si on n'a pas les bonnes connexions. Autant dire que je mets un certain temps avant d'arriver sur place. Et quand j'arrive deux ou trois jours plus tard à Nouméa, dépêché en urgence, je me rends compte que la ville est parfaitement calme, le territoire est parfaitement calme. Alors je vais voir mes confrères sur place et je leur dis : "Mais il y a trois jours il s'est passé des trucs terribles !" Alors ils fouillent dans leur mémoire, ils fouillent dans les archives de journaux, ils disent : "Ah oui, oui, il y a eu une manif de cent personnes sur la place des Cocotiers, effectivement, il y a eu quelques coups de matraque, mais enfin dès le lendemain ou dès l'heure suivante le calme est revenu." C'est à ce moment-là que m'est venue l'idée de m'intéresser à la manière dont trois coups de matraque anodins sur la place des Cocotiers dans une manif de cent personnes dispersée par des CRS, qui étaient peut-être vingt-cinq, je n'en sais rien, comment finalement, à 20 000 kilomètres de là, ça pouvait mettre la rédaction en chef d'un journal aussi avisé et aussi pondéré que *Le Monde* à feu et à sang, et comment finalement l'événement à l'origine de l'image pouvait donner naissance à une telle image. Quel est le mécanisme, quelle est la chaîne qui

fait qu'on passe de la manif anodine à l'image terrible ? C'est un peu ce qui m'a décidé à me dire qu'il y avait là un champ d'investigation et un champ de regard sur la chaîne de fabrication et de transmission des images de télé, qui pouvaient être finalement... je ne dirais pas plus intéressants, mais au moins aussi intéressants que d'enquêter sur la manifestation elle-même.

*C'était un sentiment de curiosité sur une transformation ? Quand même, ça pose la question de la déformation, du reflet, du simulacre, du mensonge, etc. Dans cette métaphysique-là, vous aviez juste une curiosité, ou quand même un sentiment de critique à exercer sur les effets sur le public, parce que la rédaction du Monde, en l'occurrence, public censé éclairé, tombe dans un piège, donc il s'agit de démonter le piège ?*

Oui, il s'agit de démonter le piège. Je vous disais que ma formation à moi, c'est d'être reporter, donc ma première démarche est toujours une démarche de curiosité, ma première démarche consiste toujours à essayer de comprendre, à essayer de savoir. Elle vient en parallèle avec le mouvement d'indignation ou l'envie de démonter ou l'envie de démystifier, mais il y a toujours une démarche à la base qui est simplement l'envie de comprendre. Pour moi, faire la chronique de télé d'abord quotidienne puis hebdomadaire dans *Le Monde*, et aujourd'hui faire l'émission *Arrêt sur images* sur la Cinquième, c'est finalement la continuation de ma démarche de reporter et d'enquêteur, simplement appliquée à un autre objet, un objet qui n'est pas seulement la télévision. Si je peux juste faire un petit retour en arrière sur le débat, est-ce qu'on peut critiquer la télé ou est-ce que ce n'est pas possible, la vieille querelle théologique, daneysienne, qui je crois n'est toujours pas tranchée, moi, ce qui m'intéresse, ce n'est qu'à 50 % la télé. Les autres 50 % de mon champ d'investigation et de réflexion, c'est moi. Ce qui m'intéresse, moi, ce n'est pas ce qui se passe à la télé, c'est le mouvement, le pacte qui est conclu entre l'émetteur et le récepteur, c'est-à-dire entre l'entité identifiable ou pas qui envoie les images et moi qui les reçois devant mon poste. Ce qui a fait peut-être la spécificité de la chronique de télé quand on a commencé à la faire dans *Le Monde*, c'est qu'elle ne s'intéressait pas seulement aux images mais aussi au consentement, au refus, aux réactions diverses que ces images suscitaient chez ceux qui les recevaient.

*On a un peu parlé du “ moi ” ou du “ nous ” du critique de télévision au début de cette journée. Les critiques de télévision du Monde, dont une partie est recueillie dans un ouvrage intitulé Arrêt sur images (1994), sont écrites au nom d’un “ nous ”, qui est vous, et qui englobe en même temps un public. Un “ nous ” qui s’interroge sur sa capacité de crédulité (le mot revient plusieurs fois, “ gober ”, “ accroire ”, “ pourquoi croyons-nous ”) et qui emploie le mot “ mythe ” aussi, qui revient plusieurs fois. Il n’y a pas de références académiques, ce n’est pas l’objet du livre, néanmoins il y a la référence à un moment donné à un livre qui s’appelle Mythes et mythologies politiques de Raoul Girardet. Il y a donc un moment où l’objet que vous prenez, vous dites bien que ce n’est pas seulement la télévision, mais c’est la télévision comme fabrique de mythes ou de mythologies...*

Oui, et puis c’est moi comme consommateur de mythes et de mythologies, consommateur consentant, consommateur réfractaire ou consommateur semi-consentant et semi-réfractaire, ce qui est évidemment la situation la plus intéressante. Consommateur réfractaire, je ferme ma télé. À partir du moment où je refuse, moi, récepteur, ce qui m’est proposé par l’émetteur, je ferme ma télé. Consommateur totalement consentant, il n’y a pas de problèmes, tout va bien : j’ai envie d’un match de foot, je regarde le match de foot, je suis consentant au match de foot, le contrat est parfaitement rempli et tout se passe bien. Le moment où ça devient intéressant dans le circuit, c’est quand je suis semi-consentant et semi-réfractaire, c’est-à-dire qu’une part de moi refuse ce que je suis en train de regarder et le spectacle qu’on me propose, et en même temps une part de moi ne parvient pas à s’en détacher. Alors tout ça peut paraître un petit peu abstrait, mais il y a un exemple très précis : le hasard des choses fait qu’on va ouvrir notre *Arrêt sur images* de demain sur une image qui est passée cette semaine au 20 heures de France 2, vous l’avez peut-être vue, et qui est tout à fait caractéristique à la fois de ce qu’est la télé et de ce qu’est le rapport qu’on entretient à la télé. Ça se passe au Mozambique, c’est une image qui est liée aux inondations qui ravagent le Mozambique depuis plus de deux semaines. Je ne sais pas si certains d’entre vous l’ont vue, elle a fait l’ouverture du 20 heures de France 2 cette semaine. Ce sont des militaires sud-africains, en hélicoptère, qui vont essayer de sauver des victimes des inondations du

Mozambique, donc c'est tout à fait spectaculaire : il y a un hélicoptère qui arrive, un militaire sud-africain se suspend à un filin pour aller rechercher un gamin noir, mozambicain, qui est manifestement en train de se noyer, et là il y a un plan très long, enfin très long pour la télé, c'est-à-dire peut-être 45 secondes ou 1 minute, que le journal de France 2, pour bien nous faire sentir la longueur du plan, a laissé sans commentaire et pendant lequel le seul bruit qu'on entend est celui de l'hélicoptère. Pendant 45 secondes c'est absolument poignant, parce que donc le soldat plonge, dans une première tentative il n'arrive pas à récupérer le gamin et le gamin se noie. Et le soldat se tord dans tous les sens au bout de son filin pour aller rechercher le gamin qui se noie et essayer de le remonter. Il y a quelques secondes pendant lesquelles on se demande si le soldat lui-même ne va pas boire la tasse, alors on sait qu'il est retenu par le filin donc finalement on ne craint pas véritablement pour lui, mais enfin c'est poignant. Au bout d'une quarantaine de secondes, à la troisième tentative, le soldat remonte le même dans l'hélico et l'affaire finit bien. Il est évident pour le rédacteur en chef du 20 heures de France 2 qu'il faut ouvrir le 20 heures avec cette image quand il la reçoit, et il est évident pour moi, téléspectateur, quand je la regarde, que je ne vais pas zapper sur TF1 pour voir ce qui se passe en même temps parce que je suis là, je suis scotché, et ça dure 45 secondes, et si ça durait 5 minutes je resterais 5 minutes, et si ça durait 1 heure je resterais 1 heure. Ça, c'est la description de l'image et de la manière dont je la reçois. Et en même temps que je suis captivé par cette image, je suis quelque part furieux de me laisser ainsi scotcher par cette image. Mais ça, ce sont des choses que je me formule après, progressivement. Parce que quoi ! ces inondations au Mozambique, elles ont commencé dans le courant du mois de janvier et elles sont devenues véritablement dramatiques à la mi-février, vers le 15 février. J'ai vérifié après dans l'AFP parce qu'on en a eu très peu de choses. Dans la première semaine, et dans la presse écrite et au journal télévisé, on en a eu très peu d'écho, de ces inondations au Mozambique. Alors pourquoi on en a eu très peu d'écho ? pour toute une série de raisons que je ne vais pas vous détailler ici, que vous connaissez aussi bien que moi, qui sont d'une manière générale la sous-couverture de l'Afrique par les médias français et les médias occidentaux en général. À l'intérieur de cette sous-couverture, il y a la sous-couverture particulière pour la France de l'Afrique non francophone, et donc notamment du

Mozambique, qui est un pays dont j'imagine que 99 % des Français ne savent pas précisément où il se situe dans la carte de l'Afrique. Et il y a aussi sans doute l'absence, le manque d'images en provenance de ces inondations, le manque d'images les reflétant, les montrant, les traduisant. Pas d'images, pas d'événement. On ne les voyait pas. Et puis les images se sont mises à apparaître au bout d'une bonne semaine, alors toujours des images assez spectaculaires d'hélicoptères sud-africains (dans un premier temps il n'y a eu que des hélicoptères sud-africains envoyés à la rescousse des sinistrés) hélitreillant des sinistrés. Jusqu'à cette image-là qui était vraiment le comble par sa durée, son suspense, son intensité dramatique. Ce qui fait que, en même temps que j'étais scotché, j'étais d'une certaine manière furieux contre moi-même qui, bien que sachant confusément qu'il y avait des inondations absolument dramatiques au Mozambique, n'avait pas été véritablement arrêté par cet événement avant qu'une image comme celle-là ne fasse le travail de m'y arrêter. Donc consentant au spectacle, évidemment, et participant à ce qui était attendu de moi, c'est-à-dire une espèce de soutien, bien sûr dérisoire et sans importance, de soutien moral à ce soldat sud-africain qui risque peut-être sa vie pour aller chercher le gamin, et en même temps furieux d'avoir besoin d'une image aussi intense et aussi spectaculaire, et finalement aussi détachée de l'événement, parce que le même soldat, le même filin, le même hélico, ça pourrait être les États-Unis, ça pourrait être l'Asie, ça pourrait être le Sud-Ouest. C'est détaché de l'événement, ça ne me dit rien sur le Mozambique, ça ne me dit rien sur les causes de ces inondations, que finalement je ne connais toujours pas. Mais il y a besoin de cette image-là, cette image pure d'exploit, cette image pure de vie et de mort, pour que je m'arrête sur l'événement. J'ai été un peu long, mais c'était pour faire comprendre à quel point ce que je trouve intéressant, moi, ce n'est pas seulement l'image. Évidemment, l'image est aussi intéressante. On pourrait se demander qui en est l'auteur. Est-ce que c'est le caméraman qui la filme ? Est-ce que c'est l'armée sud-africaine ? Manifestement, le caméraman est embarqué dans un autre hélico, qu'on pressent et qu'on présume être un autre hélico de l'armée sud-africaine, donc on se dit que c'est l'armée sud-africaine qui a pris la presse à son bord pour se montrer. L'image est aussi intéressante, mais ce qui me paraît plus intéressant, c'est la transaction entre l'image et celui qui la reçoit.

Sylvie PIERRE : C'est par rapport à ce que vous venez de dire, qui m'a beaucoup intéressée, que j'aimerais intervenir. J'ai peur de m'être horriblement fait mal comprendre tout à l'heure en parlant de Serge Daney et de la culture des critiques de cinéma. Moi aussi j'ai un passé de telle nature, c'est-à-dire de critique de cinéma, et il y a beaucoup de choses que j'implicite à ce sujet quand je parle. Quand j'ai dit qu'un critique de cinéma savait ce qu'étaient les images et les sons, évidemment je suis allée très vite, je n'ai jamais voulu dire que la culture d'un critique de cinéma était celle d'un iconologue ou d'un "sonologue", si ça existe. Ce que vous racontiez tout à l'heure à propos de cette anecdote, quand on vous a fait partir en catastrophe du *Monde* à cause d'une manif en Nouvelle-Calédonie, dont il s'est avéré sur place, trois jours après, qu'au fond elle avait été sans conséquences, justement, ce qui est très intéressant dans votre histoire, c'est pourquoi cette petite manif de rien du tout s'est trouvée faire l'effet d'une révolution au journal télévisé. Qu'est-ce qui s'est passé pour que soient produites de telles images ? C'est quand même un effet de cinéma bien classique : dans les films qui n'ont pas beaucoup de sous, on montre la partie pour le tout et puis, avec un talent de montage, on peut monter en épingle une petite manif de rien du tout, c'est une pure figure de rhétorique, c'est la généralisation qui est inhérente à chaque plan. Et ça produit des effets et ça a des causes du côté de ceux qui ont produit les images en question pour les utiliser de telle manière. Donc primo, moi, ce qu'il m'aurait intéressé de savoir, c'est pourquoi : est-ce que c'est un hasard d'opérateur qui a voulu faire du zèle en se disant : tiens, je vais faire un beau plan sur la manif, et du coup ça s'est mis à ressembler à du Eisenstein, à une révolution d'Octobre, et ça a inquiété les gens du Monde parce que ça fait beaucoup d'effet ? Est-ce "une image juste ou juste une image" ? Ça implique la problématique du producteur, du récepteur...

Daniel SCHNEIDERMAN : De l'auteur.

Sylvie PIERRE : Non, non, pas seulement de l'auteur, il y a des tas de choses derrière, ça peut avoir des implications historiques, idéologiques. On a fait telle image parce qu'à tel moment... Donc voilà, je vous pose la question : est-ce que, revenant en Nouvelle-Calédonie dans l'épisode que vous avez

raconté, vous vous êtes posé la question du qui et du pourquoi il y avait eu ces images ? À mon avis, c'est une question de critique de cinéma.

Daniel SCHNEIDERMANN : Je ne me la suis pas posée parce qu'à l'époque mon boulot était quand même davantage d'enquêter sur la manif que sur l'image de la manif, je n'avais pas encore opéré le virage.

Sylvie PIERRE : Faites-moi le plaisir de ne pas m'enfermer dans cette problématique de l'image, qui est justement une problématique détestable...

Daniel SCHNEIDERMANN : Mais c'est notre problématique d'aujourd'hui.

Sylvie PIERRE : Pas tout à fait, non, je ne crois pas. C'est la télévision, notre problème. Si la télévision, ce n'est que des images, là on peut commencer à se poser des questions. Ou on est dans la bienséance du colloque, chacun dit son petit mot et puis au revoir, on a bien tendu son rang, ou on essaie de discuter un petit peu et de faire qu'il y ait une petite communication au moins entre les gens de la table et la salle.

Daniel SCHNEIDERMANN : Je n'ai pas enquêté sur cette image-là, mais il est possible, en espérant se tromper le moins possible, de tenter de reconstituer la chaîne. Pourquoi cette image nous parvient ? Pourquoi elle arrive jusqu'au journal télévisé de Métropole ? Elle nous parvient parce qu'il y a sans doute à l'époque surreprésentation des équipes de télévision en Nouvelle-Calédonie. C'est un territoire bouillonnant, les incidents se multiplient, on ne sait pas ce qui peut se passer, donc beaucoup d'équipes de télévision. Je n'y étais pas, mais j'imagine que pour cette petite manif de rien du tout, il y avait surprésence des équipes de télévision. Les équipes de télévision filment et envoient leurs images. Qu'est-ce qui décide un rédacteur en chef du journal de 20 heures à les passer, sans trop se poser la question de la légende de l'image, c'est-à-dire sans trop essayer de se demander si c'étaient cent personnes, dix mille personnes ou cinquante mille personnes qui étaient sur la place des Cocotiers à ce moment-là ? Ce qui le décide à passer cette image, c'est sans doute l'idée préconçue que, puisque ça vient de Nouvelle-Calédonie, c'est forcément important, en tout cas il y a présomption d'importance et présomption que cette manif est plus

qu'une petite manif de rien du tout. Enfin, qu'est-ce qui justifie qu'elle provoque cet émoi chez les téléspectateurs ? Plusieurs choses. D'abord ces mêmes présumés à propos de la Nouvelle-Calédonie. On pense Nouvelle-Calédonie et on voit cette image-là, donc on fait immédiatement l'équivalence "à feu et à sang". Il y a aussi des éléments contenus dans l'image elle-même, comme le fait que, d'après ce que m'avait raconté le rédacteur en chef, les CRS auteurs des coups de matraque étaient des Blancs et les manifestants étaient des femmes et des enfants noirs, ce qui tout de suite multiplie par cinq, par dix ou par cent l'impact émotionnel de l'image. Voilà, ce sont des suppositions. Mais ce qui est intéressant dans toute cette affaire et ce qui à mon avis nous plonge dans ce qui est vraiment propre à la télévision, c'est que cette image, comme celle du Mozambique dont je parlais tout à l'heure, la première question qu'elle nous pose, et la question la plus intéressante, c'est : qui en est l'auteur ? C'est-à-dire qui a voulu que ces images-là, sous cette forme-là, nous parviennent ? Ce qui à mon avis fait la spécificité de la télévision, c'est qu'à la télé il n'y a pas de réponse évidente à cette question. La télé, c'est le moment où parfois il n'y a pas de réponse du tout à cette question et où les seules réponses sont encore des questions en cascade et en abyme du type de celles qu'on peut se poser sur l'image du Mozambique ou sur cette image kanak. C'est ce qui, à mon sens, fait que la télé n'est réductible à aucun autre... je ne peux pas dire art, parce que la télé pour moi n'est pas un art, mais en tout cas la télé n'est pas réductible à la littérature ou au cinéma. Effectivement, dans cette mesure-là, je comprends très bien qu'on puisse dire qu'on ne peut pas faire de critique de télévision puisqu'il n'y a pas d'auteur.

Jean-Michel FRODON : Il y a quand même des postures possibles de critiques un peu différentes dans ce que vous dites, parce qu'au moment où on regarde la télévision, on dit qu'il y a des mythes, des symptômes. Daney dit à un moment donné : " Je critique l'objet (le cinéma) ou je critique le symptôme (la télé). " Et un symptôme, ça n'a pas d'auteur. Donc la critique peut se reporter sur le " nous ", moi et les téléspectateurs. Voilà des mythes, nous sommes manipulés, mais consentants et réfractaires. Il y a un deuxième moment qui consiste à dire : il y a peut-être quand même un auteur, quelque chose qui est de l'ordre de la responsabilité, qui pose une question morale quand même aussi. Et ça, ça existe pour vous dans



l'écriture. Est-ce que c'est plus facile à faire dans *Arrêt sur images*, dans votre émission de télévision, où cette question-là est clairement posée. La majorité des émissions est consacrée à des problèmes de journalisme télévisé ou d'informations, et dans toutes les émissions, sur échantillon en tout cas, il y a une rubrique qui est consacrée aux journaux télévisés et à des bidonnages ou des interpolations de plans.

Daniel SCHNEIDERMANN : Moins que vous ne le pensez.

Jean-Michel FRODON : Ou des images qui attirent l'attention et qui posent la question de la responsabilité du journaliste. Je ne dis pas que c'est forcément du bidonnage au sens flagrant, c'est des fois justement des choses plus ambiguës, parce que la frontière entre la reconstitution et le réel, on sait aussi qu'elle est floue. Mais quand même, là, il y a une activité critique qui pose la question de la responsabilité, qui s'adresse à des journalistes qui sont dans votre émission et qui ne sont en général pas très contents d'ailleurs, d'après ce que j'ai pu voir sur échantillonnage.

André LABARTHE : Au journal télévisé par exemple, n'importe quelle image d'actualité, il y a un petit déroulant où on voit le nom du caméraman, les gens du son, tous les gens de l'équipe sont là. Le problème, c'est que ces gens-là, ils ont beau avoir des noms spécifiques, ils ne sont même pas dans l'anonymat. Daney disait : " La télévision, c'est personne. " C'est ça que ça veut dire. Ils vont en Tchétchénie. Qu'est-ce que c'est qu'un opérateur qui va en Tchétchénie avec un ingénieur du son, etc. ? C'est quelqu'un qui est bourré de réflexes conditionnés, c'est quelqu'un qui a appris à se servir d'une caméra, il y a déjà la caméra qui elle-même est fortement autorisée, rien que par la façon dont elle est conçue, elle est déjà l'auteur de quelque chose contre lequel il est très difficile d'aller. Et à tous les niveaux, il y a peut-être des signataires, mais moi je trouve que tous ces gens-là sont déresponsabilisés à l'avance. Ce n'est que par un tour de passe-passe qu'on va les rendre peut-être responsables de telle ou telle chose.

Daniel SCHNEIDERMANN : Ils sont déresponsabilisés par qui ?

André LABARTHE : Il y a un empilage de pouvoirs dessus. Ils sont déresponsabilisés parce que justement ce ne sont que des robots qui sont fabriqués par une institution. J'exagère, bien sûr. Les robots, je les connais, je leur dis bonjour. Mais je veux dire qu'il y a des réflexes. À un moment donné, quand on est derrière le caméraman sur un mouvement d'actualité, on lui dit : " Tiens, tu vas panoramiquer par là ", il y avait un tic dans les années 60 qui consistait à passer par le bas, on trouvait ça partout. Ce n'était pas une figure de style, c'était un réflexe et c'était un réflexe qu'on se transmettait. Et quand on regarde bien la télévision, mais comme dans la photographie si on regarde bien aussi, on est dans un océan de poncifs, de techniques qui font que la télévision est ce qu'elle est.

Daniel SCHNEIDERMAN : Bien sûr, il y a des réflexes de caméraman comme il y a des réflexes de boucher, de charcutier, de médecin, de notaire. Chaque profession, chaque corps de métier, chaque artisan a ses réflexes. Mais qu'est-ce que c'est que l'être humain ? L'être humain, c'est à la fois des réflexes et une plus ou moins grande volonté de les combattre.

André LABARTHE : Oui, mais dans la comparaison avec le cinéma, le cinéaste, qu'est-ce que c'est ? C'est quelqu'un qui essaie de se démarquer de l'ensemble de ses confrères.

Jérôme FRODON : Je crois que Daniel Schneidermann a répondu d'emblée à ça en disant que la télévision n'est pas un art, donc les gens qui la font ne sont pas dans une posture comparable, et donc on est désamarré de ce questionnement-là. J'avais envie de poser à Daniel une question sur son travail. Il m'a semblé, quand il parlait de la télévision, que ce dont il parlait essentiellement, c'était de l'information télévisée en particulier ou, plus généralement, de l'attente de vérité qu'on serait en droit d'attendre de la télévision par comparaison, par similitude avec celle qu'on est en droit d'attendre du journalisme, y compris quand la télévision filme un match de foot à la limite, mais elle ne serait là que pour attester qu'il y avait hors jeu ou pas. Alors qu'il est clair que la télévision, c'est des tas d'autres choses que ça. Dans quelle mesure l'exercice auquel tu te livres dans les colonnes du Monde et à la télévision est-il seulement en référence à cette exigence de vérité, à cette quête de vérité, qui pourrait être une définition du

journalisme ? Ou est-ce que, travaillant sur la télévision, tu la considères également sous d'autres angles ou sous d'autres aspects ?

Daniel SCHNEIDERMAN : Il est vrai que, par réflexe, puisque j'ai des réflexes comme tout le monde, je suis plus naturellement tenté depuis que je m'intéresse à la télévision d'aller, d'une façon presque incestueuse, me plonger de manière préférentielle dans le bain où évoluent mes confrères journalistes, c'est-à-dire de m'intéresser à l'information télévisée. Il me semble que c'est quand même dans l'information que la question du rapport entre l'image et la vérité se pose de la manière la plus aiguë. Effectivement, je disais que ce qui m'avait déclenché à l'origine, c'est cette affaire de manifestation en Nouvelle-Calédonie, donc c'est bien le rapport entre l'image et le réel (ou la vérité, après on peut discuter des mots). Dans ma démarche de journaliste, ce sont quand même les questions de la vérité et du mensonge qui sont centrales. Cela dit, les questions qu'on peut se poser pour savoir qui est l'auteur d'une séquence de télévision et de quelle manière elle déforme ou pas la réalité se posent dans bien d'autres champs télévisuels que le simple champ de l'information, c'est certain. C'est vrai que les deux exemples que j'ai pris, le Mozambique et la Nouvelle-Calédonie, c'est de l'information, mais on peut se poser les mêmes questions sur beaucoup d'autres séquences de télévision en prenant comme définition que la télé, encore une fois, c'est à partir du moment où on ne sait pas qui est l'auteur. Par exemple, et là on n'est pas dans l'information, je suis plongé là-dedans en ce moment parce que la semaine prochaine on va faire un *Arrêt sur images* justement sur les *Guignols* et le martyr qu'ils ont fait subir à Guillaume Durand pendant deux ans. Je me suis replongé dans un certain nombre de séquences, et notamment dans cette émission de *Nulle part ailleurs* où Guillaume Durand avait reçu Gorbatchev. Il y a environ deux ans, Gorbatchev était venu à *Nulle part ailleurs*, il était en tournée de promotion d'un de ses livres. Donc il arrive dans l'émission et on a une interview de Gorbatchev par Guillaume Durand qui est d'un niveau totalement affligeant, épouvantable, anecdotique, désespérant de vacuité. Enfin il le recevait comme il aurait reçu David Hallyday, quoi... En gros, les questions étaient les mêmes. Donc je suis, moi, devant ce spectacle comme devant le gamin du Mozambique, à la fois furieux et incapable de me décoller, parce que l'un des ressorts qui nous maintiennent attachés à la

télé, c'est qu'on se dit : Mais jusqu'où vont-ils aller ? C'est pas possible ! Mais jusqu'où ? jusqu'où ? jusqu'où ? Et finalement on reste, c'est comme ça que ça marche. Donc je suis là, et tout d'un coup la séquence s'interrompt et on passe aux *Guignols*. Et les *Guignols* y vont d'un sketch au vitriol, terrifiant, pastichant l'interview de Gorbatchev par Durand, qu'il n'avait pas encore vue au moment où ils avaient écrit leur sketch puisqu'ils écrivent leurs sketches dans l'après-midi, donc ils ne l'avaient pas vue mais ils avaient pressenti ce que ça serait, ou ils avaient présumé ce que ça serait, et ils avaient préécrit leur sketch avant d'avoir vu. Et ma fureur contre Guillaume Durand se trouve totalement exprimée par ce sketch des *Guignols* qui se prend Durand bille en tête et le tue, comme ils l'ont tué d'ailleurs pendant deux ans et comme ils l'ont tué pour de bon. Et là, il y a un phénomène absolument passionnant, qui est exactement du même ordre que les autres, c'est qu'on se dit : Mais qui est l'auteur de cette séquence-là, cette séquence des *Guignols* ? Est-ce que l'intention est de sauver Canal Plus en nous proposant le contrepoison immédiatement après nous avoir fait ingurgiter le poison ? Ou est-ce que l'intention est de démolir Canal Plus en nous faisant ressentir le caractère indécent, futile, insupportable du spectacle que nous venons de voir, en le surlignant grâce au sketch ? Il n'y a pas de réponse à cette question, il n'y a pas de réponse évidente, il n'y a pas de réponse univoque. On est exactement dans le même cas de figure que les autres évoqués auparavant. C'est une manière de répondre à Frodon que non, évidemment, ce n'est pas seulement l'info, encore qu'on puisse dire que Durand recevant Gorbatchev, c'est de l'info. C'est de l'info et c'est aussi bien autre chose, c'est de l'info à la marge.

*Avant de passer la parole à la salle, une question qui renvoie au problème de la responsabilité. Dans les émissions d'Arrêt sur images, il y a un certain nombre de journalistes de télévision qui viennent : Robert Namias de TF1, qui n'était pas très content, Hervé Brusini, le médiateur de France2 et encore d'autres. Je voudrais savoir comment vous avez vécu vos réactions. De ce que j'en ai vu en tout cas, ce sont des gens qui sont assez souvent sur la défensive. Ils parlent beaucoup de responsabilité. C'est très flagrant dans le cas de Namias qui dit : " C'est très compliqué, vous savez, la télévision. Moi je ne suis pas que rédacteur en chef, il y a toute une hiérarchie, ça dilue la question de la responsabilité sur des bidonnages*

*bien précis. ” Alors comment réagissent-ils et comment est-ce que vous, vous réagissez au fait que très souvent ils vous renvoient à la presse écrite ? Ils disent que ça se produit aussi dans la presse écrite, que ça se voit moins à la limite. Barthes disait très bien ça, la différence entre la fiction et la non-fiction dans l’écrit, ça ne se voit pas du tout, il y a très peu de codes de ça. Donc comment vous réagissez lorsqu’ils vous renvoient dans vos buts d’origine de journaliste de presse écrite ?*

Daniel SCHNEIDERMAN : Quand ils me renvoient à la presse écrite, je l’admets. J’ai mis longtemps. C’est vrai que, si on réfléchit bien, au début de la période où je me suis intéressé à la télé, j’avais moi-même le présupposé d’une presse écrite par définition vertueuse, remplissant d’une manière pure son devoir d’information et sa mission d’information, et ne se souciant de rien d’autre, opposée à une télévision impure, mélangeant l’information et le spectacle, survendant les sujets, racolant, cherchant l’Audimat, tandis que la presse écrite ne chercherait qu’à informer. Plusieurs années d’exercice et d’observation attentive de la production médiatique en France et un peu ailleurs m’ont convaincu que les frontières étaient beaucoup plus poreuses. Par exemple, pour prendre un journal qui n’est pas tout à fait inconnu ni de Frodon ni de moi-même, la différence entre une manchette du *Monde* vendant sur quatre colonnes un événement somme toute mineur et le tamtam télévisuel nous vendant aussi des images sensationnelles, beaucoup plus sensationnelles que l’événement lui-même, cette différence-là m’apparaît de moins en moins nette. On n’informe jamais d’une manière pure. Un organe d’information, je ne sais pas ce que c’est, pas plus un journal qu’une chaîne de télévision. Disons que les degrés de mélange entre l’information et autre chose sont sans doute différents dans un journal télévisé et dans un journal écrit, mais dans les deux cas il y a mélange, dans les deux cas on informe et en même temps il se passe autre chose dans le contrat entre la presse écrite et son lecteur. Sur la fameuse question de la responsabilité, sur laquelle je dois quand même finir par vous répondre, sinon vous allez dire que je me défile, plutôt que de parler de responsabilité, j’aime mieux parler de “ mécanisme ”. Quand on se penche en profondeur sur la manière dont telle séquence est produite et sur la manière dont elle a été mise en scène, c’est pour découvrir trois fois sur quatre ou quatre fois sur cinq qu’il est très difficile d’en dégager des

responsabilités individuelles physiques repérables. Par exemple, il y a un rédacteur en chef des journaux télévisés, pour revenir aux journaux télévisés, dont le nom ne figure pas au générique et qui s'appelle l'urgence. De combien de mises en forme, de combien de sujets, de combien de mises en scène, de combien d'agencements du journal télévisé l'urgence est-elle finalement l'auteur ? Beaucoup. Il y a un autre rédacteur en chef clandestin des journaux télévisés qui s'appelle la concurrence, qui amène des sujets à arriver dans le déroulement du journal parce qu'on sait que le journal concurrent va les traiter. Urgence, concurrence, besoin de scénariser, on pourrait en dégager plusieurs, et ceux dont c'est le travail en ont dégagé toute une série, qui très souvent aboutissent, à mon sens, à réduire l'importance de la question de la responsabilité au sens pénal, puisque c'est la question que vous posez, responsabilité morale ou pénale, je ne sais. Ça fait que cette question, à mon sens, n'est importante et n'est pertinente que lorsqu'il y a volonté délibérée de tromperie du téléspectateur et du public. Contrairement à ce que vous dites, il n'y a pas de rubrique " Bidonnage " dans *Arrêt sur images*, parce qu'il n'y aurait pas de quoi nourrir une rubrique. Le bidonnage, avec un B majuscule, dans toute sa majesté, on en trouve un par an, un beau. Et le petit bidonnage, ce n'est pas du bidonnage, on appelle ça du bidouillage, c'est autre chose.

*On ne va pas s'arrêter sur bidonnage et bidouillage...*

Ce serait un très beau débat !

*Nous allons passer la parole à la salle, pour des questions à Daniel Schneidermann mais aussi à la tribune, à la séance de l'après-midi.*

## Débat

---

Lise FRENKEL, *critique de cinéma et chercheur* : Je ne sais pas si c'est une question ou un ensemble de remarques. Je m'adresse à Jean-Michel Frodon. À propos du cinéma américain, vous avez dit qu'Hollywood est une industrie de loisirs et de communication, est-ce que vous mettriez le film de Kubrick, *Eyes Wide Shut*, dans ce domaine ? Moi je trouve que c'est une œuvre d'art, avec une écriture onirique. Enfin bon, c'est une petite remarque.

Jean-Michel FRODON : Je ne crois pas avoir mentionné le mot "cinéma américain". Il y a une industrie, ça s'appelle Hollywood justement, et ce n'est pas un hasard d'employer le terme Hollywood sans référence géographique particulière. Aujourd'hui, Hollywood est mondial. Il est clair que *Eyes Wide Shut* relève d'un autre domaine.

Lise FRENKEL : Vous avez parlé de télévision. Pour moi, il n'y a pas *une* télévision, il y a *des* télévisions, c'est comme un millefeuille, il y a des strates. Il y a des remarques qui m'ont quand même beaucoup choquée dans ce que vous avez dit : la télévision n'a pas d'histoire et la télévision n'est pas un art. Alors pour l'histoire, je trouve qu'il y a des auteurs de télévision, à la fois dans la fiction et dans les documentaires. Je pourrais citer Karlin, Weizmann en Amérique... Quand vous dites qu'il n'y a pas d'auteurs, moi je voudrais citer un auteur dont personne ne parle ici, c'est Michel Mitrani. Justement, je l'ai entendu faire des déclarations sur la télévision et il a dit qu'on pouvait faire à la télévision des choses qui étaient impossibles au cinéma parce que ça coûtait moins cher, que la télévision était un domaine innovant. Il a créé des œuvres qui sont tout à fait originales, il a fait des essais de création, par exemple *Jeu sur le Pont-Neuf*, qui est à la fois un journal intime et une sorte d'autofiction, et puis *Le Scénario défendu*, qui est une bipolarité entre le reportage sur la SFP et une sorte d'autoanalyse du téléaste. Et quand vous dites que la télévision ne montre jamais le corps, ce

n'est pas vrai, parce que le double du cinéaste, qui est Jean Rochefort dans le film, se filme lui-même avec un caméscope et il filme un corps nu.

Jean-Michel FRODON : Très brièvement, personne n'a dit qu'il ne pouvait rien y avoir qui relève de l'objet d'art à la télévision. On a même cité beaucoup de contre-exemples. Ça ne serait passé par l'esprit de personne. La question était de savoir dans quelle mesure ça pouvait amener le fait de constituer la télévision comme art, c'était une des questions d'aujourd'hui sur le " la " d'une part et sur l'art d'autre part. Évidemment, Mitrani fait partie des gens qui ont produit des œuvres, personne ne contredit ça.

André LABARTHE : Ce qu'on peut dire à propos de Mitrani, c'est qu'il a fait de la télévision parce qu'il ne pouvait pas faire des films, point, et il a trouvé ce lieu où en faire, c'est-à-dire que si la télévision n'a rien à voir avec l'art, c'est un lieu où on peut faire de l'art, c'est tout à fait différent.

Daniel SCHNEIDERMAN : Mais à ce moment-là ce n'est plus de la télévision. Je vais peut-être vous choquer... Moi, je considère qu'à partir du moment où il y a auteur, et effectivement dans les noms que vous avez cités, à l'évidence il y a auteur, ça ne s'appelle plus de la télévision, parce que ça pourrait se passer ailleurs qu'à la télévision. Alors il y a un certain nombre de raisons économiques qui font que ça ne se passe pas ailleurs qu'à la télévision, mais ça pourrait se passer ailleurs. Pour moi, la télé, c'est ce qui ne peut se passer qu'à la télévision.

Lise FRENKEL : Je voulais quand même dire qu'il y a des passerelles entre le cinéma et la télévision. Hier soir, il y a eu une version restaurée de *Lola*, paraît-il que la copie a été perdue, elle a été restaurée pas mal. Et puis je veux dire que j'ai découvert à la télévision, et je n'avais peut-être pas d'occasion d'avoir ce genre de copie, *Naissance d'une nation* avec les virages en couleur, *Folies de femmes* avec les virages en couleur. Bon, j'ai un petit écran, je n'ai pas un Bang & Olufson, mais enfin on a des œuvres magnifiques à la télévision !

André LABARTHE : Pour donner un exemple, alors je trouve que Jean-Christophe Averty, lui, a composé quelque chose pour la télévision et qui



est invisible sur un grand écran. On a fait l'expérience à la Maison de la radio, une fois on l'avait projeté, ça ne tenait plus rythmiquement. Il a fait des choses magnifiques. La télévision est considérée à ce moment pour ses dimensions, il a travaillé pour une certaine taille d'écran.

Jérôme BOURDON : C'est bien que vous citiez Averty, parce que Daney avait intitulé une de ses critiques " Averty for ever " en pensant qu'avant lui il y en avait quantité qui avaient cité Averty comme l'Auteur de télévision avec un A majuscule, le seul en quelque sorte à certains égards.

Sylvie PIERRE : C'est ce qui arrive quand, parlant sous instance sérieuse (c'est même le symbole du sérieux par excellence, l'instance et le lieu dans lequel nous parlons, à savoir la Sorbonne), on est amenés à parler vite sous instance de sérieux, alors ça crée de gros malentendus. Personne, je pense, à cette table, entre nous, ne songerait à nier qu'il y a de grandes inventions télévisuelles. Je crois que Daney aurait même été le dernier à le nier, lui qui a rendu hommage à tellement d'entre elles, à des dispositifs, à des inventions, à des grâces, à toutes sortes de trucs, y compris ce que dit madame. C'est vrai que la télévision joue aujourd'hui un rôle de cinémathèque, elle restaure, c'est grâce à la télé qu'on peut voir la version complète, magnifique, du *Cheval de fer* de Ford et bien d'autres. Cette espèce de manichéisme, j'ai contribué à en introduire le malentendu, mais Dieu sait qu'il existe dans la tête des gens, c'est quelquefois les gens qui voient le plus de télévision qui la détestent le plus, paradoxalement. Le mépris de la télé existe, et ça, tout le monde est bien d'accord ici pour dire que cette attitude de mépris, ce renvoi à l'enfer et aux limbes de l'hypocréativité, l'hypomorale, enfin tout ce qui est dessous, en bas, à ras de terre, ça n'a aucun sens. Aucune réflexion sérieuse concernant la télévision ne peut se fonder là-dessus, on est bien d'accord.

Daniel SCHNEIDERMAN : Pour aller dans ce sens, je dirais que par exemple le sketch des *Guignols* que vous nous avez projeté tout à l'heure, ce fameux sketch où d'étage en étage on cherche qui est le grand chef de la télévision et au tout dernier étage on va trouver la ménagère de moins de 50 ans avec ses deux enfants, pour moi ce sketch est une œuvre de télévision. C'est une œuvre. On ne sait pas ce que c'est. On ne sait pas si

c'est poétique, on ne sait pas si c'est un édito, on ne sait pas si c'est une enquête, on ne sait pas ce que c'est, c'est une œuvre de télévision.

Sylvie PIERRE : De même que *Benny Hill*, en Angleterre...

Daniel SCHNEIDERMANN : Benigni ?

Sylvie PIERRE : Non, *Benny Hill*, un comique anglais qui est mort, c'était un truc génial.

Daniel SCHNEIDERMANN : Moi je parlais de Benigni à Cannes, au pied de Scorsese, c'est une œuvre de télévision.

Sylvie PIERRE : Oui, et mon papa, il a un vélo.

Aline SILHOUETTE, *documentaliste à l'Inathèque* : Je vais changer de sujet. C'est une question pour M. Labarthe, plutôt une intervention. Vous avez dit qu'il n'y avait pas d'archives de la télévision et qu'elles n'étaient pas reprises. Maintenant, avec l'Inathèque, les professionnels ont accès aux archives de la télévision et les auteurs peuvent venir à la BNF voir ce qui a été fait auparavant. C'était simplement pour vous signaler ça.

André LABARTHE : Je n'ai pas employé le mot " archives ", je n'ai pas dit qu'il n'y avait pas d'archives, l'INA est bourré d'archives. La plupart du temps, c'est très difficile d'y avoir accès. Moi, quand je veux voir un film que j'ai fait il y a quinze ans à la télévision, on me demande 1 000 balles ! Même les auteurs, ils sont ponctionnés. Bon, passons là-dessus. Mais il aurait pu y avoir par exemple l'équivalent d'une petite salle quelque part dans Paris, j'avais proposé ça dans les années 60...

Aline SILHOUETTE : Elle est à la BNF.

André LABARTHE : ... avec en permanence projection des films de la télévision. En permanence. Il n'y aurait sans doute personne, mais savoir que ça existe. Et petit à petit il y aurait des gens, des chercheurs qui s'y seraient intéressés et auraient créé une espèce de mémoire. Non, ce ne sont

pas les archives qui manquent, c'est que quand on regarde, quand on est devant la télévision, on a quelque chose qui efface constamment derrière lui, chaque programme efface les précédents et crée de l'oubli. Et regardez la répercussion dans les critiques de télévision : dans une critique de télévision, il n'y a jamais une citation d'une œuvre du passé de la télévision, jamais. Dans une critique de cinéma, on va parler d'Eisenstein, de Dreyer, de Murnau, etc. À la télévision, non, parce que c'est impossible.

Jérôme BOURDON : C'est toujours un exercice délicat, mais il faut rendre aux institutions et aux auteurs chacun son dû, en mettant entre parenthèses la question de l'accès aux droits, si on veut voir des œuvres de télévision anciennes aujourd'hui, on peut aller à l'Inathèque, c'est facile. On peut revoir ses propres œuvres ou les œuvres qu'on a aimées, ou qu'on n'a pas aimées d'ailleurs, c'est désormais possible. Toujours dans ce même esprit de rendre à chacun son dû, je tiens à signaler qu'il y a encore des gens qui écrivent sur des œuvres de télévision. Ce ne sont pas des critiques dans des grands quotidiens ou même des petits quotidiens. Il y a des collections, des ouvrages de référence, notamment *La Saison télévisée* (CinémAction), il y a des gens qui font un effort de critique de télévision, qui dont d'ailleurs abondamment référence au passé de la télévision, parce qu'il y a une forme de culture, seulement le fait qu'ils soient marginaux, qu'ils soient des sectaires au sens propre, c'est-à-dire qu'ils soient un groupe de gens à l'écart de ce qui est dominant dans la société, mais ça existe quand même, on peut aller le chercher, on peut trouver des références au passé de la télévision.

Jean-Michel FRODON : Je voudrais ajouter un mot à ce qu'avait dit André Labarthe et à la question qui vient de lui être posée. Je trouve que le fait même qu'on se trouve ici à l'invitation de l'INA, que nous saluons et que nous remercions, c'est-à-dire aux archives de la télé, rend encore plus fort et authentifie ce que dit Labarthe sur l'absence de mémoire. Le problème n'était pas de stocker, c'était de construire une mémoire. Une mémoire, c'est un appareillage intelligent et mettant en direction (c'est exemplairement pour le cinéma ce qu'a fait la Cinémathèque). Ce dont parlait André, dont je n'avais jamais entendu parler, cette proposition de faire une salle pose tout de suite le problème : mais qu'est-ce qu'on y

passé ? comment inventerait-on la programmation de cette salle qui serait le lieu de mémoire construit de la télévision, justement au moment où le dépôt légal de l'INA a à gérer ce flux gigantesque qu'est la production audiovisuelle d'aujourd'hui ? On voit bien qu'il y a un vrai hiatus entre la situation du cinéma et celle de la télévision, indépendamment du fait de la conserver et même de la mettre à disposition de gens qui feraient à titre personnel la démarche du chercheur de venir la consulter, ce qui est tout à fait différent.

Jean-Michel RODES : Pour compléter ce que viennent de dire Jérôme Bourdon et Jean-Michel Frodon, qui est tout à fait éclairant sur le fait qu'il y a maintenant un effort pour sortir de l'oubli permanent qu'était la télévision comme un flux permanent, effectivement il y a d'un côté un dépôt légal de la radiotélévision qui est ouvert pour tous les gens qui sont chercheurs ou professionnels dans des conditions quasi gratuites puisqu'il ne s'agit que de payer une carte d'entrée à la BNF, qui donne accès à 700 000 heures de télévision et de radio. Peut-être que la masse est aussi un facteur d'oubli. La deuxième chose que je voudrais dire, c'est que depuis la réouverture de Beaubourg au mois de février l'INA propose une programmation hebdomadaire de trois œuvres de télévision. Là aussi, il y a également un effort de constitution. Je voudrais revenir sur ce que disait Jean-Michel Frodon. C'est vrai que l'organisation d'une journée comme celle d'aujourd'hui et d'autres choses de ce genre-là sont aussi, au-delà du simple accès, un mode de structuration de la mémoire. Une mémoire comme simple entassement d'archives, ce serait insuffisant, il y a besoin de restructurer derrière. Et cette journée est faite pour ça.

André LABARTHE : Oui, mais je signale quand même qu'on ne peut oublier que ce qui existe. Il y a les archives. Les choses existent. On les oublie. Il faut bien oublier quelque chose, ça ne fonctionne pas tout seul.

Bernard LECONTE, *ex-Lille III* : Je reviens au questionnement de Daniel Schneidermann. Deux choses. La première sera particulièrement rapide puisque vous avez en partie répondu. Dans *Arrêt sur images*, vous êtes surtout sur l'information. Je dis ça de manière brutale : pensez-vous que le

JT soit l'archétype de la télévision ? Évidemment non, mais est-ce que vous pouvez vous expliquer un peu plus que tout à l'heure ?

Daniel SCHNEIDERMAN : L'archétype, je ne sais pas, c'est un moment de télé. Archétypal en ce sens que c'est en direct, et la télévision, par définition, c'est en direct. Archétypal en ce sens aussi que c'est un des moments où la télévision rassemble la plus grande audience, c'est une des tranches les plus regardées, et ce qui fait aussi une des caractéristiques de la télé, c'est son caractère de masse, c'est ce qui parle au même moment à des millions de gens. Maintenant, il y a sans doute bien d'autres émissions qui pourraient prétendre au même caractère archétypal.

Bernard LECONTE : Effectivement, je le crois. Je reviens sur le caractère intrinsèque de la télévision en direct pour un petit détail qui me tient à cœur. Votre émission est enregistrée " dans les conditions du direct ", vous dites au générique. Pourquoi ? Seriez-vous le dernier des baziniens ?

Daniel SCHNEIDERMAN : Je peux vous garantir une chose, c'est qu'on s'est posé cette question au début de l'émission d'une manière très ouverte, en dehors de tout présupposé. Est-ce qu'il fallait qu'on soit en direct ? Est-ce qu'il fallait qu'on soit enregistré et très soigneusement monté pour ne garder du déroulement de l'émission que les moments qu'on jugeait, nous, les plus intéressants, les plus forts, les plus intenses ? Ou est-ce qu'il fallait, solution de compromis et de cote mal taillée, qu'on soit enregistré à l'avance mais dans les conditions du direct, c'est-à-dire 52 minutes pour 52 minutes, sans coupes, ce qui était une autre possibilité ? La question du direct est une question étrangement (enfin, pas étrangement d'ailleurs parce qu'il y a des raisons), extraordinairement passionnelle. Le direct, pour ou contre, suscite les passions. Vous avez toute une série de gens qui vont vous dire : il n'y a que le direct qui est authentique, hors du direct pas de sincérité possible, hors du direct il n'y a que trucage et manipulation, montage, etc., le direct c'est la vérité. Et il y a toute une branche de la critique de la télé, qui s'est notamment développée à l'occasion de la guerre du Golfe il y a une dizaine d'années, dit exactement le contraire : le direct c'est le creux, le vide, le direct n'apporte rien, ne donne rien, par l'illusion de la simultanéité il donne l'illusion de l'information, ça vous fait croire

que vous savez puisque vous me voyez en ce moment en train de vous dire si je sais ou si je ne sais pas. Moi, je dois vous avouer très sincèrement que je n'ai pas de position religieuse sur le direct, je n'en ai pas, ce qui fait qu'on s'est déterminés uniquement en fonction de critères techniques et, pardonnez-moi, j'ai honte de le dire ici sous ces moulures de la Sorbonne, de critères aussi triviaux que la nécessité de préserver les emplois du temps de l'équipe d'*Arrêt sur images* et de se dire que, au fond, on avait droit aussi à un week-end de temps en temps pour s'occuper à des choses aussi triviales que des tâches familiales ou des colloques à la Sorbonne. Comme l'émission était manifestement destinée à une diffusion le week-end, c'est le week-end que les gens ont la disponibilité de la regarder, on s'est dit qu'on allait l'enregistrer avant (d'une manière générale, on l'enregistre le vendredi) et dans les conditions du direct pour essayer de garder le caractère de tension qui est celui du direct, mais tout en nous autorisant quelques transgressions par rapport à cette règle. Je dois dire d'ailleurs qu'il y a de plus en plus de transgressions au fur et à mesure des années. Par exemple, quand le processus de l'émission est parti, quand elle est partie sur ses rails, quand la discussion est intéressante, il serait dommage de la couper net à la cinquante-deuxième minute de l'enregistrement ; aussi, de plus en plus souvent, je la laisse déborder deux, trois, cinq, dix minutes parfois, hier soir dix minutes, quitte à resserrer au montage sur les aspects que nous estimons les plus intéressants. Alors notre souci d'honnêteté par rapport au téléspectateur nous fait mettre au générique chaque semaine si c'est enregistré dans les conditions du direct ou enregistré et monté, chaque semaine on indique si on a débordé ou pas des 52 minutes fatidiques.

Jean-Jacques ANDREANI, *formateur INA* : Est-ce que finalement la question qu'on pose en ce qui concerne la possibilité de critiquer la télévision ne revient pas au débat sur le réalisme et l'idéalisme ? Si l'on peut critiquer la télévision, ça veut dire que la télévision est un langage différent du monde sur laquelle la télévision tient un discours. Le réalisme dit : il existe une réalité indépendante du discours qu'on peut tenir, du regard qu'on peut jeter sur elle. À ce moment-là, dans la position réaliste, on peut critiquer la télévision parce que la télévision est quelque chose de différent du monde. Au fond, je crois que c'est probablement la position de M. Schneidermann, qui considère par exemple à propos du problème de la Nouvelle-Calédonie

que finalement l'événement n'est pas représenté par le regard que TF1 lui a jeté. Par contre, dans une position idéaliste, le monde est la façon dont on le regarde. Dans ce cas-là, on pourrait dire par exemple, en reprenant l'exemple de l'événement de Nouvelle-Calédonie, que l'événement n'a pas été grossi (c'est la position réaliste), il a simplement été montré tel qu'on le voit, puisque le monde dans l'idéalisme est tel qu'on le montre. On pourrait dire que ce petit événement, que vous avez considéré comme petit, était en fait un symptôme d'un très grand événement. Dans ce cas-là, la position idéaliste peut être parfaitement soutenue. Du coup, la télévision peut d'ailleurs se retourner sur le monde, c'est-à-dire que cet événement symptomatique, qui pour un réaliste a été monté en épingle, est tout simplement la vérité d'un symptôme qui a été montré. Les téléspectateurs, en le voyant, ont dit : oui, c'est un événement très important. Et en effet, c'était vrai, c'était un symptôme qui méritait cette importance. Voici les deux positions, réaliste et idéaliste. En ce qui concerne M. Labarthe, il a parlé d'amnésie et aussi des grands sujets, et je crois que c'est à mettre au crédit de la position idéaliste. C'est-à-dire que la télévision, par le fait qu'elle soit amnésique, prouve par là que son langage ne se retourne pas sur elle-même, c'est-à-dire qu'elle ne se considère pas comme un langage à part du monde, c'est-à-dire qu'elle est à même le monde. C'est le côté amnésie, c'est-à-dire qu'elle est à même le monde, directement, en prise directe. Et le côté des grands sujets dont vous avez parlé prouve aussi que, puisque ce sont les grands sujets qui font la télévision, ça veut dire que, contrairement au cinéma qui peut se permettre de prendre un petit sujet et de le rendre important par la manière dont il en parle, la télévision, parce qu'elle est condamnée aux grands sujets, c'est encore la thèse idéaliste. M<sup>me</sup> Sylvie Pierre a aussi parlé, à mon avis dans la même direction, de la non-reprise, la télévision ne se reprend pas. Ça prouve, si elle ne se reprend pas, que justement elle n'est pas un langage. Pour finir, je dirais que cette réunion serait à mettre du côté du réalisme. Si on s'arrête sur la télévision, c'est bien qu'on reconnaît que la télévision est à part du monde. Donc j'ai l'impression qu'on termine sur une espèce de débat entre idéalisme et réalisme, qui n'est jamais conclu, et que finalement d'un côté on peut critiquer et de l'autre on ne le peut pas. Dans la position idéaliste, la critique de la télévision c'est la critique même du monde, directement, la télévision est transparente. Ma question, c'est de savoir si on peut conclure comme ça.

André LABARTHE : Je ne vais pas me lancer dans une réponse sur idéalisme et réalisme. Les grands sujets, en effet, sont majoritaires à la télévision, comme dans la presse populaire, comme dans *Paris-Match* ou *Marie-Claire*, mais je reviens à la critique de télévision, parce que c'est ça qui est important. Qu'est-ce que ça produit, cette politique des grands sujets ? Ça fait que, lorsque *Télérama* s'empare de l'émission, il va faire trois pages sur le sujet et il ne sera jamais question de télévision. Voilà ce qu'on appelle la critique de télévision.



## *Conclusion*

---

Jérôme BOURDON : Ce ne sera pas vraiment une synthèse, mais on va dire deux petits mots par rapport à l'ambition initiale qui avait été posée. Je suis tenté de dire que, malgré tout, on a plutôt répondu oui, on peut dire des choses sur la télévision et on peut critiquer un certain nombre de choses. Je crois que ça suppose une attitude d'abord, une attitude de condamnation globale ou de pessimisme noir, on l'a peut-être un peu perçu, mais je pense qu'il y a un mouvement de sympathie envers l'objet télévision. Je pense à un mot un peu ancien d'Edgar Morin qui disait : " Il faut aimer flâner sur les grands boulevards de la culture de masse ", et ce désir-là, cette curiosité-là étaient présents dans cette salle. On l'a vu à travers des soucis de distinction, comme disait Marie-José Mondzain, et de curiosité envers tous les genres, envers le sport, la fiction (dont on a peu parlé malheureusement), le journalisme, le cinéma à la télévision et encore beaucoup d'autres exemples. On l'a vu aussi à travers la question de l'affiliation de la critique, même si elle a peu de mémoire (on a beaucoup parlé de mémoire), comme la télévision, elle a quand même les éléments d'une histoire. Et je pense beaucoup à la figure de Bazin, parce qu'on l'a beaucoup cité, et pas seulement dans l'intervention de Gilles Delavaud, et on a vu tout ce qu'il y a à apprendre au fond d'une sympathie et d'une capacité d'analyse envers la télévision. Je crois que c'est le sentiment que je retire de cette journée, que je ne vous impose pas mais qui peut servir de conclusion provisoire.

Jean-Michel FRODON : Je voulais juste me féliciter d'avoir accompli le programme annoncé tout au début, qui était qu'on n'allait pas aboutir à une réponse. De fait, on a réussi à ne pas aboutir entièrement à une réponse entre oui ou non pour la critique de télévision. Surtout, je voulais dire que cet ensemble de débats, que nous avons voulu contradictoires et pas dogmatiques du tout, me semble porter la trace de quelque chose qui est en crise, si on peut employer un mot qui a été cité ce matin. Ce qui serait en crise, comme on l'a dit, c'est *la* télévision, c'est le *la* de télévision, et c'est

face à cette situation historique aujourd'hui du média télévisuel dans l'ensemble de ses formes d'existence, à quoi chacun d'entre nous s'est référé depuis sa place particulière, qui rend possible dans une certaine mesure, mais nécessaire aussi, l'ensemble des approches que nous avons essayé de proposer aujourd'hui.

Jérôme BOURDON : Je voudrais m'acquitter avec plaisir d'une obligation de remerciement. On a beaucoup parlé de l'INA, de la maison qui patronne ces journées. L'INA, c'est aussi un certain nombre de personnes, et je voudrais saluer les personnes, à l'INA, qui ont contribué à cette journée, notamment pour les montages d'extraits : Aline Silhouette, Jean-Michel Briard et Véronique Baka, et surtout l'aspect logistique, organisation, secrétariat : Richard Lefol, (?) Mabillon, Myriam Fleury, Nathalie Bouquet, Hélène Lusson. Et toute la salle, bien sûr, pour rester dans la tradition des émissions de variétés.