

Culture

Emmanuelle ANDRÉ, François JOST, Jean-Luc LIOULT, Guillaume SOULEZ, dirs, *Penser la création audiovisuelle : cinéma, télévision, multimédia*.

Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. Hors Champs, 2009, 276 p.

Penser la création audiovisuelle : cinéma, télévision, multimédia rassemble les textes présentés au 5^e congrès de l'Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel qui s'est tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 septembre 2006. Y sont réunis les travaux de vingt et un chercheurs et chercheuses en deux grands axes : « La création audiovisuelle à la recherche de sa spécificité », et « Formats et contraintes créatives ». Après une préface où les directeurs de l'ouvrage font le constat selon lequel le cinéma, la télévision et le multimédia appartiennent à la création, Michel Guérin pose cette question : « Le concept de création est-il obsolète ? » (pp. 15-24). C'est dans l'histoire de la pensée de la création artistique qu'il trouve une double réponse. Le concept est obsolète parce que l'évolution des techniques ruine, d'une part, l'idée selon laquelle il y a du divin dans le geste de création et, d'autre part, la notion d'unicité qui va de paire avec le concept initial de création. Mais si l'on se fonde sur la convention des noms et les prestations qui en découlent, on peut accepter que le concept soit toujours d'actualité. Ce point est complété par Dominique Chateau (pp. 25-36) qui analyse les rapports multiples entre la création artistique au cinéma et l'art contemporain comme facteur potentiel d'intermédialité. Qu'il s'agisse du cinéma comme terreau de l'art contemporain ou des collaborations existant entre artistes et cinéastes, l'auteur interroge les appellations sociales de « cinéastes » et « artistes » et fait l'hypothèse selon laquelle les cinéastes sont les sujets d'expositions d'art contemporain.

Le premier axe, *La création audiovisuelle à la recherche de sa spécificité*, s'ouvre sur l'étude des projets des créateurs eux-mêmes. Par exemple, Céline Gailleurd (pp. 41-50) évoque la façon dont Jean-Luc Godard et André Malraux ont pu penser la création, en faisant un pont entre *Le Musée imaginaire* d'André Malraux (1947), et *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard (1988-1998). Au delà des clivages politiques et des litiges qui séparent les deux hommes, on constate que leurs prises de positions artistiques se font écho, tant sur la forme que sur le fond : l'idée de la reproduction des œuvres en masse pour une redécouverte

permanente, de la création comme métamorphose des œuvres, la volonté de concevoir la création « en un mouvement continu et dynamique » (p. 45), et la place privilégiée du sacré dans la création. Aurore Renaut (p. 51-60) étudie l'adaptation de l'évangile de saint Luc faite par Roberto Rossellini (1968) pour la télévision, *Les Actes des Apôtres*. Elle met en lumière la façon dont le cinéaste ajoute son propre récit au texte de l'évangéliste-scénariste, qu'il réinterprète en changeant le prologue ou en utilisant l'ellipse. Mais l'adaptateur reste cependant très fidèle au texte initial. Certes les deux hommes ne poursuivent pas le même but dans la réalisation de leurs entreprises ; cependant, l'adaptation du cinéaste est tout aussi pédagogique que le texte initial, puisqu'elle atteint son but qui est d'expliquer les raisons du rayonnement universel du christianisme. Pour aborder « la fabrique de l'œuvre » (p. 39) télévisuelle, Gilles Delavaud (pp. 61-72) revient aux sources du média cathodique. En s'appuyant sur les propos des réalisateurs des années 40 et 50, ainsi que sur certaines réalisations, il s'attache à montrer que la télévision des débuts était « perçue et comprise comme étant un dispositif d'adresse » (p. 61) au téléspectateur ; il en étudie aussi les moyens d'expressivité. Évidemment, l'adresse passe par le regard ; elle est directe et établit une proximité par le fait même qu'elle se fait au domicile du téléspectateur qui cohabite avec un présentateur d'émission ou un personnage de fiction. De ce fait, le problème de l'intrusion a été très vite posé, et l'une des solutions trouvées est la speakerine qui, d'intruse, devient invitée. Citant Jean Thévenot (*TV*, Paris, Gallimard, 1957), Gilles Delavaud synthétise et conclut son propos par cette phrase : « Au cinéma ou au théâtre, l'action se déroule entre les personnages, qui ne s'occupent pas de nous, tandis qu'à la télévision, où "l'invité" (présentateur ou acteur) nous regarde, l'action a lieu entre lui et nous » (pp. 70-71). Enfin, Raul Grisolia conclut par une étude des stratégies documentaires, exposant la façon dont l'« effet documentaire » a supplanté le documentaire dans le paysage médiatique contemporain, résultat d'une stratégie médiatique visant à créer une impression de réalité. En réaction à cette nouvelle donne, on assiste à une explosion du documentaire d'auteur qui n'a cependant que peu de visibilité, hormis quelques cas spécifiques, comme celui de Michael Moore, dont Raul Grisolia fait l'analyse.

Dans le prolongement de cette réflexion, le deuxième ensemble de textes s'intéresse à la confrontation de la création audiovisuelle avec les autres arts. Gilles Mouëllic (pp. 85-94) s'exprime sur l'improvisation qu'il considère comme étant une forme de création

cinématographique. S'appuyant sur l'exemple de Jacques Rozier, il montre comment l'évolution des techniques dans les années 50 et 60, avec les caméras plus légères et plus maniables, ont permis de laisser libre cours à la performance de l'acteur, ou encore à la télévision en direct, formidable source d'inspiration pour bon nombre de réalisateurs. Luc Vancheri (pp. 95-104) traite pour sa part du « contemporain cinématographique », expliquant que le cinéma est devenu contemporain comme il a été classique ou moderne. On revient ici à la thématique évoquée par Dominique Chateau, mais se focalisant sur le cinéma comme appartenant au champ de l'art contemporain, par son esthétique, et parce qu'il fait partie intégrante de bon nombres d'installations contemporaines. Sa fonction s'est transformée; en tous cas elle s'est diversifiée. Les rapports ténus entre cinéma et art contemporain soulèvent également la question de la « muséalisation du cinéma » (p. 107), comme le démontre Jonathan Thonon (pp. 105-118). La création d'un Musée du cinéma (cinémathèque) symptomatise l'idée selon laquelle le cinéma est un art à part. D'ailleurs, le genre cinématographique du *food footage* sur lequel Jonathan Thonon fonde son étude, accentue encore cette idée, en ce sens qu'il porte en lui les gestes muséologiques de collection et de conservation. L'analyse de *Steps* de Zbigniew Rybczynski par Maxime Scheinfeigel (pp. 129-135) achève en une illustration probante l'étude de la fusion opérée entre cinéma et art contemporain, puisqu'il s'agit d'un film ayant pour matériau de base la célèbre descente de l'escalier d'Odessa du *Cuirassée Potemkine*, « rhabillée » par la vidéo.

Mais le cinéma est aussi lié à l'architecture, ce dont atteste Clotilde Simond (pp. 119-135) qui parle de la « place du cinéma en tant qu'imaginaire dans la conception architecturale » (p. 119). Les rapports sont multiples : le cinéma peut être l'inspirateur de l'architecture; l'architecture peut être au fondement d'une réalisation cinématographique; elle peut se penser à l'aune d'une réflexion sur la création cinématographique... Marie-Françoise Grange (pp. 137-145) termine cette réflexion en étudiant les liens entre arts plastiques et cinéma, remettant ainsi en question des modèles tels que le portrait (l'exemple donné est le portrait de Mandela inclus dans le documentaire de Raymond Depardon *Afriques : comment ça va avec la douleur?*, constitué d'un seul et même plan sur le visage), et libérant le « cloisonnement des catégories » (p. 145).

Un chapitre traitant de la place de l'invention dans le recyclage des œuvres anciennes vient clore

le premier axe. Sébastien Layerle (pp. 149-162) y étudie tout d'abord l'ensemble documentaire *Autocritique*, de Marie-Claire Schaeffer, travail qu'elle a mené entre 1968 et 1998, sur mai 68 et ses retombées. Pour Sébastien Layerle, cette réalisation est symptomatique du témoignage d'une certaine « mutation de l'être » (p. 194), puisqu'il présente des témoins des événements à l'époque où ils sont advenus, et retrouve ces derniers trente ans plus tard pour leur permettre de s'exprimer sur ces mêmes événements. Bernard Papin (pp. 163-172) se penche ensuite sur « la réécriture moderne des grandes œuvres télévisuelles » (p. 163), et sur les différences fondamentales qui existent entre une fiction télévisuelle de la « télévision nationale populaire » (p. 163), et une fiction télévisuelle actuelle, dite « de prestige » (p. 163). La télévision emprunte ses sujets au patrimoine national, mais réalise aussi des *remakes* de fictions télévisuelles mythiques, comme *Les Rois Maudits*, adaptation de Maurice Druon réalisée par Claude Barma en 1972. S'attaquer à la réécriture du monument télévisuel de Claude Barma venait de la volonté de moderniser. Mais pour tenter d'atteindre ce but, José Dayan s'est sans doute perdue dans une multitude de références culturelles, faisant appel à un dessinateur de bande-dessinée pour recréer un Moyen-âge fantasmé, versant ainsi dans un « électisme kitsch » (p. 9). La réception de l'adaptation fut plus que mitigée. Enfin, dernier pendant des réponses à la question « l'ancien et le nouveau : quelle place pour l'invention? », Alban Jamin (pp. 173-182) aborde la question du super héros au cinéma, « nouvelle poétique hollywoodienne » (p. 173), tiré des *comic-books*. L'exemple pris est celui du *Spiderman* de Sam Raimi qui, selon Alban Jamin, est « le plus fameux » (p. 173) du genre, tant au niveau de la recherche sur le personnage, synthétisant avec finesse toutes les données trouvées dans les très nombreux *comics* qui forment les aventures de Spiderman, mais également en ce qui concerne la contextualisation du héros dans un espace-ville défini comme un espace à conquérir, et mis en image grâce à la synthèse et la numérisation.

Après avoir analysé les spécificités multiples de la création audiovisuelle, le second axe se penche sur les différentes contraintes qui parasitent la création et sur la façon dont les formats subsistent à ces contraintes. En premier lieu, sont étudiés en trois points les processus de standardisation dans le cinéma et l'audiovisuel. Michèle Lagny (pp. 187-196) choisit de se poser la question de la place de la création dans un *blockbuster* comme l'*Alexander* d'Oliver Stone (2003), symptomatique du film-monde enlisé dans un excès de budget et un trop grand nombre de collaborateurs.

Tant de complications entravent le rendu créatif, et la conséquence est un échec critique et public pour un film programmé pour être une réussite financière. Yann Kilborne (pp. 197-208) s'attache ensuite à expliquer les conditions de création du documentaire, et les raisons de la crise dans laquelle se trouve actuellement le genre. Pour des raisons financières, le documentaire ne trouve de place qu'à la télévision, et est de ce fait dans une position de dépendance totale par rapport aux chaînes. Cela crée une tension entre les documentaristes et les producteurs de télévision, d'autant plus que ceux-ci imposent bon nombres de contraintes aux réalisateurs - durée, montage, accessibilité, consensus et écrit. Le conflit vient aussi du fait que la conception du rôle du documentaire pour chacun des partis est parfaitement antagoniste. Pour l'un, il s'agit de réflexion; pour l'autre, de détente et d'information. Sur ce point, Yann Kilborne soulève la nuance de vocabulaire qui existe entre « documentaire » et « reportage ». À l'aune de cette analyse du conflit, il pose la question de l'avenir du genre documentaire et trouve une réponse positive dans le développement de l'internet et des supports numériques. Pour clore l'étude du « poids du format », Sébastien Rouquette s'interroge sur la possibilité d'un formatage du dérisoire à la télévision, en le définissant, et en définissant la place qu'il peut avoir à la télévision, avec pour exemple *7 jours au Groland*.

Le court chapitre suivant aborde la « fécondité de la formule » (p. 10), en démontrant que les contraintes qu'elle engendre ne sont pas uniquement synonymes de frein à la création, mais peuvent aussi constituer un cadre. Cette démonstration suit une argumentation en deux points : l'étude de la série *Desperate Housewives* comme « création à contraintes » (p. 219), par Fabien Bouilly (pp. 219-229), et du concept traversant de bonheur à la télévision, avec pour cas d'étude *Perdue de Vue* (1997) et *En Quête de Vérité* (2006), par Virginie Spies (pp. 231-239). *Desperate Housewives* est une série « feuilletonnante » (p. 223), empreinte de « contraintes créatives ». Le seul fait qu'elle fasse partie de cette catégorie en est une, mêlant aventure et mélodrame au travers d'un regard satirique sur ces genres. Les contraintes imposées par les composantes financières extérieures au scénario lui-même, permettent de réaliser un concept original dans la saison pilote. Mais la trame narrative de la seconde saison est bien plus pauvre, on sent l'épuisement de la formule. Pour Virginie Spies, il s'agit d'étudier s'il existe un espace de création audiovisuelle pour un même type d'émission. Et si oui, quel est-il? C'est un espace empli de contraintes qui existent, à la créativité et l'invention très restreintes, comme le démontre le fait

que les formules n'ont que très peu changé en dix ans, ce qui cause une chute du succès de ces émissions.

Le dernier chapitre porte sur le terme très employé de « format » pour tenter d'en définir les contours. Marie-France Chambat-Houillon (pp. 243-252) étudie le format télévisuel et montre qu'il n'est pas totalement opposé à la création. Selon une logique de production, elle s'applique à souligner la différence qui existe entre le concept et le format, même s'ils sont évidemment très liés, le format étant ce qui va permettre à un concept de se démarquer, et de « matérialiser la nature abstraite du concept » (p. 246). Entrant ensuite dans une logique de programmation, le format est ce qui va permettre de définir l'émission comme susceptible d'être incluse dans une certaine tranche horaire. Enfin, le format est un outil d'interprétation, en ce sens qu'il assure la stabilité des règles et dispositifs de l'émission au spectateur, et permet le maintien d'une certaine part d'audience. En Partant de ce « régime industriel des images et des sons » (p. 253), Guillaume Soulez (pp. 253-262) donne les « nouvelles règles du jeu esthétique » (p. 253), en partant de l'étude sémiotique et socioculturelle du terme. Elles apportent une triple forme d'innovation constituée de la « variation », du « réagencement » (p. 262) et du fait qu'un dispositif peut engendrer un format. Enfin, Stéphane Benassi (pp. 263-273) pose la question de l'esthétique du format et cherche à définir l'esthétique des fictions télévisuelles. À la lumière d'une étude globale de la notion d'esthétique, sans laquelle la définition d'une esthétique précise ne serait pas possible, la fiction télévisuelle s'avère appartenir à la « culture populaire », et est considérée comme une forme de l'« esthétique populaire ».

France Garat

CREM, université Paul Verlaine-Metz
fgarat@hotmail.fr

Anne BEYAERT-GESLIN, *L'image préoccupée*.

Paris, Hermès-Lavoisier, coll. Forme et sens, 2009, 192 p.

Cet ouvrage d'Anne Beyaert-Geslin, chef de file de la sémiotique visuelle française, montre la vivacité et la dynamique actuelles des recherches sur l'image. Il s'agit ici d'une étude sur la photographie de reportage qui interroge ce phénomène en tant que dispositif consacré au diagnostic du temps présent. La photographie de reportage, peu étudiée en sémiotique, où les analyses ont surtout porté sur l'image artistique, publicitaire – et, depuis quelques