



HAL
open science

La télévision entre “ grand art ” et pop art

François Jost

► **To cite this version:**

François Jost. La télévision entre “ grand art ” et pop art. MEI - Médiation et information, 2002.
hal-01796152

HAL Id: hal-01796152

<https://hal.science/hal-01796152v1>

Submitted on 19 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La télévision entre « grand art » et pop art

François Jost

Université de Paris III

De quel art parle-t-on quand on parle d'art télévisuel ? De celui du cinéma, auquel on l'oppose ? Ou de celui des arts plastiques, qui semblent encore aujourd'hui le parangon explicite ou implicite de toutes les réflexions sur l'art en général ? Et quelle époque vise-t-on quand on parle du cinéma ou de la télévision ? Cet article montre que la télévision, au cours de son histoire, est passée d'une conception du « grand art » héritée des arts légitimes, qu'elle a cru ensuite à un langage de l'art syncrétique, balançant entre Duchamp et une problématique de la spécificité (Averty), pour rejoindre enfin la conception du pop art fondée sur la transfiguration des emblèmes de la culture populaire en grand art.

À la question *la télévision est-elle un art ?* (le huitième, le neuvième ou le dixième ?), on peut répondre qu'« elle ne peut être un art dans la mesure où son conditionnement socioculturel la contraint à fonctionner comme un média » (Chateau, 1998 : 392). Ce jugement repose sur l'idée que, pour fonctionner comme art, elle devrait être déliée de son mode médiatique (continuité, flux, répétition), comme peut l'être le vidéo-art, sans quoi elle n'est qu'une « routine » (Chateau, *ibid.* : 393). Mais de quel art parle-t-on ? De celui du cinéma, auquel on l'oppose ? Ou de celui des arts plastiques, qui semblent encore aujourd'hui le parangon explicite ou implicite de toutes les réflexions sur l'art en général ? Et quelle époque vise-t-on quand on parle *du* cinéma ou de *la* télévision ? Après tout, la légitimation de l'art cinématographique ne s'est pas faite en un jour, et l'on peut montrer sans difficulté que, au début de son histoire, la séance comportait bien des points communs avec la diffusion télévisuelle : projection permanente des films, succession des genres cinématographiques en fonction d'une programmation concertée des émotions spectatoriennes, mélange avec le spectacle vivant, etc. (Jost, 1999).

À certains égards, le cinéma des débuts balançait comme la première télévision entre ses usages médiatiques et ses usages artistiques : des salles spécialisées projetaient en continu des actualités comme les chaînes d'information d'aujourd'hui, et les premiers filmeurs visaient

d'abord à nous apporter le monde dans un fauteuil ¹. Si le cinéma est finalement devenu un art – ou, plutôt, peut prétendre à l'artisticité –, ce n'est qu'au terme d'un long processus qui a emprunté dans les années 1910 des chemins divers : celui de l'institutionnalisation à partir de multiples luttes (pour des séances exceptionnelles qui battent en brèche la multiplicité spatio-temporelle de la projection, pour la création d'un répertoire, d'une bibliothèque du cinéma, la construction de salles privilégiant la relation œil-écran ², la mise en place d'une critique, etc.), celui des stratégies d'alliance avec les arts reconnus : d'abord le théâtre, puis le roman (dans les deux premières décennies) et, beaucoup plus tard, la peinture et la musique. Malgré cette longue histoire, le cinéma relève encore de « l'artisticité conditionnelle », comme dirait Genette. Nul doute qu'un peintre du dimanche, quelles que soient ses qualités, prétende, à sa manière, faire de l'art. En revanche, bien d'autres motivations poussent l'amateur à saisir son caméscope pour filmer telle ou telle scène du monde. Ce qui est vrai au niveau de *l'intention* l'est tout autant à celui de *l'attention* : l'ami du peintre amateur jugera sa peinture en fonction de son idée de l'art, le spectateur du film de famille en vertu de bien d'autres critères.

On ne s'étonnera guère que cette « conditionnalité » soit encore plus forte pour la télévision. Définie d'abord par son activité de diffusion, elle contient, en effet, potentiellement tous les arts sans en être un. Si elle diffuse un film ou un documentaire sur l'art ou une captation théâtrale, voire une dramatique érigée au statut d'œuvre, ce sont au langage pictural, au langage théâtral, à la rigueur au langage audiovisuel en général qu'est attribué l'art. Et si elle se contente de retransmettre un événement en continu, on ne trouve pas dans les autres arts les critères qui permettraient de lui conférer un statut artistique. Devant cette aporie, qui renvoie dos à dos une conception ontologique de l'art (l'art, c'est...) et la conception institutionnelle (la télévision répond aux conditions de l'art), je m'interrogerai plutôt sur l'idée de l'art, ou plutôt sur les conceptions diverses dont témoignent certains programmes télévisuels et la programmation.

¹ « J'aime le cinématographe, surtout lorsqu'il m'apporte ce que Victor Hugo appellerait des choses vues, des scènes de voyage, des révélations réalistes d'industries inconnues : l'extraction des marbres à Carrare, l'abatage des arbres géants dans les forêts d'Amérique, ou encore les expériences prodigieuses de nos aéronefs et les exploits ailés des avions. C'est alors vraiment là le spectacle dans un fauteuil, du Jules Verne non romanesque et qui serait vu au lieu d'être lu. (...) » (M. Claretie et la Cinématographie, *Ciné-Journal*. N° 15 (26 novembre 1908).

² Jules Pillet, 1912. « L'architecture moderne du cinéma ». *Ciné-Journal*. 25 mai.

L'art dans ses œuvres

Chronologiquement, la télévision va d'abord chercher du côté du théâtre sa conception de l'art. De la fin des années 1950 au début des années 1960, la dramatique en direct va être le genre dominant de la télévision française. À l'instar des zéloteurs de l'art cinématographique, elle fonde sa légitimité à la fois sur l'idée que le drame est un genre noble (plus noble que l'épique) et que l'art est une suite d'œuvres constituant un répertoire. Prévaut alors une idéologie de l'histoire panthéon (Lagny), à l'image de laquelle se conforment souvent les jugements de la réussite artistique de la télévision elle-même.

Ainsi, pour beaucoup, la « grande » télévision est celle qui a donné naissance aux *Perses*. Quel que soit le modèle dont on se réclame alors, elle est conçue comme un art impur qui doit aller chercher ailleurs son artisticité. Et, de fait, les dramatiques sont des genres particulièrement hybrides, puisqu'ils combinent l'incertitude de la performance théâtrale à la rigueur du découpage cinématographique.

C'est fort logiquement que ce genre déclinera quand les réalisateurs finiront par considérer que le direct est porteur de plus d'inconvénients que d'avantages du point de vue de la mise en scène et qu'ils se tourneront vers les ressources du cinéma. En apparence, le débat porte sur la spécificité de l'image télévisuelle, mais, en réalité, il s'agit de bien autre chose, comme en convainquent ces règles édictées par l'École des Buttes-Chaumont : « 1. L'écran est petit. Dans ses dimensions habituelles et même s'il accroît notablement ses proportions, il rend sensible avant tout la présence humaine, le pouvoir des lumières et des éclairages, grâce à ses images en quelque sorte modelées ; moins que toute autre forme de spectacle, il s'offre à la magie des choses, les décors n'y trouvent qu'une efficacité réduite, sauf quand l'action ou le style le réclament. 2. Le gros plan est simplement un plan normal. Les personnages qui dans une scène n'en bénéficient pas semblent venir de Lilliput. Grâce au gros plan, le "chair et en os" paraît glisser du théâtre vers la télévision ¹ ».

Le langage de l'art

Légitimé par le déterminisme technique, le discours sous-jacent n'est rien d'autre en fait qu'une esthétique de la révélation dont tout l'art réside dans l'imitation de la nature. Quelques années plus tard, Averty n'hésitera pas à en prendre le contre-pied, multipliant les plans d'ensemble, saturant l'image de personnages, vidant les visages de leur expressivité. Il ouvrira, du même coup, une nouvelle période de la

¹ André Frank, 1964 : 130-132. « Les jalons d'une dramaturgie ». *Cahiers Renaud-Barrault*. N° 47-48 (novembre).

télévision, qui va durer une quinzaine d'années, et qui subordonne l'art à la spécificité langagière ou, si l'on préfère, qui subordonne l'art à l'énonciation. Tous les travaux d'Averty procèdent, en effet, de cette affirmation : « la télévision, c'est l'électronique ». Définie par les propriétés de l'image plus que par les objets qu'elle représente, elle est d'abord un réservoir de possibilités esthétiques avant d'être au service du réel. D'où une conception de l'image qui rompt avec la tradition picturale héritée du Quattrocento, dont le cinéma procède globalement, au bénéfice d'une image composite privilégiant l'aplat et s'apparentant au collage et au découpage photographiques.

Cette réduction de l'image à ses deux dimensions a pour conséquence le recyclage de nombreuses autres images issues d'arts populaires moins ou pas légitimes : BD, comédie musicale ou presse. Ce n'est donc plus dans l'objet ou dans les autres arts que la télévision va chercher sa propre artisticité, mais dans la banalité, le stéréotype ou le cliché visuels. Averty adapte d'ailleurs des écrivains revendiqués plutôt par le Nouveau Roman que par le Lagarde et Michard (Raymond Roussel et ses *Impressions d'Afrique*, A. Jarry), des pièces surréalistes (*Les Mamelles de Tirésias*, *Le Désir attrapé par la queue*, de Picasso) et il fait ouvertement référence à Duchamp dans *le Surmâle vu à travers le Grand Œuvre de Marcel Duchamp*, mettant en œuvre une esthétique du *ready made*.

En ce sens Averty rompt avec le mode de légitimation artistique hérité du cinéma, qui s'appuie sur l'existence d'un répertoire, pour intégrer la télévision dans le champ de l'art moderne. Pourtant il s'agit bien là d'un art télévisuel qui ne peut se rabattre sur l'art vidéo. Car, à côté de ses adaptations, Averty passe le plus clair de son temps à mettre en image les vedettes de la chanson contemporaine (Hallyday, Montand, mais aussi Eddy Mitchell, Marcel Amont ou Lucky Blondo), en les transformant en éléments d'une composition graphique en mouvement. Dans son sillage, Maritie et Gilbert Carpentier partageront cette conception de l'art comme héritage (Chateau), intégrant les invités de *Top à...* à une idée visuelle faisant contrepoint avec la chanson filmée. L'image est d'abord conçue comme une entité plastique que l'on informe et déforme grâce à la vidéo plutôt que comme un récit sémantisant les paroles de la chanson, comme le sera plus tard le clip.

Si Averty cherche son inspiration dans l'art moderne, il n'en reste pas moins qu'il partage les préoccupations des artistes de son temps : décoller l'image du monde ou, dit autrement, interroger la représentation. Cette mise en cause de la transparence agite aussi bien le Nouveau Roman qu'un certain cinéma, qui déconstruit le récit et exhibe ses codes. Quant au mouvement pictural *Support/Surface*, il refuse carrément de signifier par le motif, préférant mettre en avant la peinture elle-même. Néanmoins, cette télévision du langage électronique marque ses différences et laisse entrevoir une direction artistique singulière : en premier lieu, elle prend parfois pour objet ce qu'aucun autre spectacle visuel ne prend en charge, comme les variétés. Deuxièmement, elle privilégie le travail plastique sur la représentation sans le lier obligatoire-

ment à un récit. En d'autres termes, Averty assume l'héritage des genres télévisuels (dramatiques, variétés), tout en s'inspirant d'une esthétique graphique.

La télévision des années 1970, même quand elle vise le réel, fonde elle aussi son art sur l'interrogation de la représentation. Qu'il s'agisse de *La Saga des Français* (1977, A2), qui s'interroge sur la frontière entre la restitution de la réalité et son invention, de *Réalité/fiction* (J. Frapat, trois émissions du 31 décembre 1972 au 20 septembre 1974, sur la troisième chaîne, et quatre, du 10 avril au 5 mai 1977, sur A2), qui met en scène les stratégies de création à partir du réel ou de toutes ces émissions qui ont appartenu au genre « réalité/fiction » (cf. Jost, 2001).

Des divers usages du banal

Je ne sais pas qui revendique encore de faire l'art télévisuel, si ce n'est Arte dont le nom est quasiment un slogan. Une chose est sûre cependant : si l'art est de moins en moins un objectif avoué de ceux qui font la télévision, si l'interrogation sur l'artisticité du médium semble oubliée, il n'a pas pour autant disparu de l'horizon d'attente des téléspectateurs. Dernier témoignage en date, *Loft Story*. Le plus étonnant dans ce programme est moins la discussion acharnée qu'il a engendré sur son statut – entre réalité et divertissement, simulation et jeu –, que le fait qu'il ait obtenu, d'un côté, le « 7 d'or » des divertissements et, de l'autre, la dixième place des meilleurs films de l'année dans les *Cahiers du cinéma*. Déjà, lors de la première saison, Beineix s'était extasié devant ses dialogues, impossibles selon lui dans le cinéma d'aujourd'hui. Et, un an plus tard, il se trouvera même un cinéaste, Laurent Achard, pour rapprocher le programme de Bergman : « Le confessionnal est, de toute cette architecture magique distribuée avec soin comme dans les séries d'AB Production (*Hélène et les garçons*), le lieu qui perpétue un certain goût populaire pour l'introspection publique, ce moment crucial où le personnage doute, se mettant à penser à voix haute. C'est inouï et ça n'existe pas au cinéma, sauf peut-être chez Bergman, le premier qui fouille ainsi dans le regard caméra de Monika. Le confessionnal du Loft a réactivé cela » (*Libération*, 11 avril 2002).

Que signifie cet entêtement à trouver de l'art dans ce que les producteurs ont brandi comme de la « télé-réalité » ? Une première chose, assurément : que disparaît, du moins dans l'esprit de ceux qui l'y voient, la différence entre la restitution de la vie et son invention par la fiction (je passe sur le fait que Achard voit dans le confessionnal un « dispositif d'introspection », alors que n'y sont mis en scène que des actes de délation...). Comme j'ai déjà eu l'occasion de le noter (Jost, 2001 : 199), il y a une distance considérable entre la scène dans laquelle Jeanne Dielman épluche des pommes de terre, dans le film du même nom, et une séquence de préparation du dîner par les lofteurs, du seul fait que l'une appartient à un film de fiction et l'autre à une retransmission d'un temps réel : l'une est mue par une intention de l'auteur de dire quelque

chose de la temporalité féminine, l'autre montre un temps géré par ses acteurs mêmes et qui n'a pas plus de sens que celui que nous lui donnons. Cette distinction rappelle fortement celle que faisait Danto pour distinguer les boîtes de soupe Campbell ou des cirages Brillo et ces mêmes boîtes exposés par Warhol. Bien qu'ils possèdent, les uns et les autres, les mêmes propriétés sémiotiques, les uns sont des objets ordinaires, dépourvus de valeur, les autres sont élevés à la dignité d'œuvres d'art, tout simplement parce qu'ils possèdent un « aboutness » : à leurs propriétés intrinsèques se surajoute le fait qu'ils sont à-propos-de-quelque-chose, une intention qui les transfigure. En 1931, Fernand Léger « rêvait » « au film des 24 heures d'un couple quelconque au métier quelconque... Des appareils mystérieux et nouveaux permettent de les prendre "sans qu'ils le sachent" avec une inquisition visuelle aiguë pendant les 24 heures sans rien laisser échapper : leur travail, leur silence, leur vie d'intimité et d'amour. Projetez le film tout cru sans contrôle aucun. Je pense que ce serait une chose tellement terrible que le monde finirait en appelant au secours, comme devant une catastrophe nationale »¹. Noguez, qui citait ce texte en 1979, ajoutait que ce programme avait été réalisé en partie par les séquences de *The Chelsea Girl*, de Warhol, « qui sont comme des cellules de vie brute et de parlerie sans limites »... et qu'aucune catastrophe mondiale ne s'était produite !

Il aurait pu citer aussi bien *Sleep*, du même artiste, qui montre le sommeil d'un homme pendant huit heures. Avec son pseudo-direct, peuplé de jeunes qui dorment, parlent de choses et d'autres, se séduisent ou se disputent, tout cela grâce à une technique qui n'est plus « mystérieuse », *Loft Story* prolonge à la fois le rêve de Léger et l'expérimentation de Warhol, à la seule différence que le couple n'est pas seul au départ, mais à l'arrivée, et que le travail y est singulièrement absent. Ayant dit cela, on peut se demander comment il est possible de concilier la position expérimentale – filmer la vie pour voir ce que cela produira – et la position « cultivée », qui hisse cette quotidienneté à la hauteur d'une œuvre du patrimoine cinématographique.

On peut se demander par ailleurs ce qui distingue la pratique duchampienne d'Averty, qui intègre le banal à l'œuvre télévisuelle, de celle de *Loft Story*. Un texte de Danto peut nous aider à démêler cet écheveau de questions, « le Pop art et les futurs passés ». Dans celui-ci, le philosophe distingue notamment dans trois définitions du pop art : le pop *dans* le grand art : par exemple, quand un peintre comme Hopper ou Hockney « introduisent des éléments du monde de la publicité dans des peintures qui elles-mêmes sont fort éloignées du pop » (192) ; le pop *en tant que* grand art, quand l'art populaire est traité comme un art sérieux, ce qui correspond à la définition d'Alloway quand il utilise l'expression ou celle de « culture pop » pour caractériser certaines productions des mass

¹ « À propos du cinéma », in *Plans*, janvier 1931, repris dans *Intelligence du cinématographe. Anthologie de M. Lherbier*. Paris : Corrèa, 1946, p. 340.

médias ; le pop *en tant que tel*, que Danto définit par la transfiguration des emblèmes de la culture populaire en grand art, en précisant que la transfiguration est un concept religieux, qui signifie « l'adoration de l'ordinaire », parmi lequel on trouve pêle-mêle les *corn flakes*, la soupe en conserve, les tampons à récurer, les vedettes de cinéma, les bandes dessinées...

Si l'on jette un coup d'œil rétrospectif sur le cheminement parcouru jusqu'ici par cet article, il ne fait aucun doute que la démarche d'Averty s'apparente, au moins partiellement, au pop dans le grand art. Dans ses réalisations, en effet, se rencontrent aussi bien des dessins de Jérôme Bosch, du douanier Rousseau, de Boudin, Turner, Corot, Seurat qu'un (fameux) hachoir à viande, des postes de télévision – véritables *ready-mades* – ou un titre de journal ou une bande dessinée. Bien plus : l'incrustation de personnes vivantes dans le graphisme à deux dimensions accentue ce nivellement des valeurs esthétiques.

Quant à la seconde acception du pop art avancée par Danto, elle aurait son pendant télévisuel dans quelques réalisations que j'ai passées sous silence dans ma présentation au pas de course de quelques conceptions de l'art télévisuel. On se souvient peut-être qu'en 1971, à la sortie de *L'Éden et après*, Robbe-Grillet clamait haut et fort que son cinéma était inspiré du pop art – spécialement de Lichtenstein –, raison pour laquelle il réduisait la réalité à des images plates, des stéréotypes proches de la BD ou de l'imagerie populaire. Comme si cette référence à la peinture suffisait à hisser ses films vers le grand art. Cette stratégie de légitimation par le pictural, qui, vu du cinéma, apparaît comme le « grand art », quelle que soit l'esthétique à laquelle il se rattache, Robbe-Grillet ne l'a jamais revendiquée pour la télévision qui, si l'on excepte *Na pris les dés*, produit à la même époque, est restée loin de ses préoccupations.

En revanche, contrairement à ce qu'on peut penser aujourd'hui, Godard, dans la même décennie, participe du même mouvement et le radicalise à sa manière. Il ne s'agit plus, comme chez Robbe-Grillet, de jouer avec des stéréotypes, mais de construire l'art télévisuel pour interroger les objets de la société de consommation. Témoin de cet esprit *Six fois deux. Sur et sous la communication* (1975, FR3). Ainsi, dans « Leçon de choses », qui porte bien son nom, Jean-Luc Godard filme des objets du monde sous lesquels il décele des métaphores, la palette graphique venant, dans le prolongement de certains travaux d'Averty, introduire un jeu (dans tous les sens du terme) avec l'image.

Pop story

Le regard que portent Beineix ou Achard colle enfin à la définition du pop art en tant que tel. En opposant ce jeu de rôles au caractère convenu des dialogues des films d'aujourd'hui ou en le rapprochant de Bergman, l'un et l'autre érigent la culture populaire en grand art. Qu'on loue le naturel des dialogues ou l'introspection publique, cela revient au

même : ces positions manifestent toutes deux une « adoration de l'ordinaire », conçu comme expression vraie de la culture populaire, par opposition à la culture savante. De fait, plusieurs opérations transfigurent l'ordinaire dans le loft :

- la première tient à la catégorisation de l'image par le téléspectateur : de même que rien ne différencie, du point de vue objectif, une boîte de soupe Campbell achetée dans un supermarché et la même boîte exposée dans un musée par Warhol, si ce n'est que la seconde est « à propos de quelque chose », de même, les phrases prononcées par Jean-Édouard et Loana ou David et Leslie sont criantes de vérité pour qui les oppose aux répliques trop écrites de la fiction (Beineix), navrantes si elles sont mises dans la bouche de personnages de *sitcom* et amusantes si elles sont prononcées par des joueurs sommés d'improviser sur un thème dans une émission de divertissement. En d'autres termes, la conversation ordinaire devient le parangon de l'art quand le cinéaste ou le critique voit l'art du cinéma comme une reduplication du banal ;
- la seconde opération de transfiguration tient au statut de l'archive audiovisuelle. En effet, liée aux événements ou aux personnalités importants, la diffusion d'une archive confère toujours au sujet qu'elle représente un poids particulier. Qu'il s'agisse de rappeler l'image d'une personnalité extraordinaire trop tôt disparue, un événement historique (l'écroulement du World Trade Center) ou simplement un de nos « meilleurs moments » de télévision. De la sorte, dès qu'il est rediffusé, n'importe quel événement banal (du monde ou de la télévision) est doté d'une valeur particulière. Ce processus est sans doute l'une des causes qui confèrent aux lofteurs une aura qui les rend dignes d'adoration ;
- la troisième opération découle de la précédente. Tout meuble ou tout objet du loft, du seul fait qu'il a été « vu à la télé » et, en l'occurrence, touché par ses habitants, a acquis un statut d'objet symbolique, qui le rend désirable.

Débordant l'analyse esthétique du pop art, Danto se demande pourquoi celui-ci est né dans la société des années 1960. Et il trouve les explications suivantes : cette décennie est celle où les « gens voulaient profiter de leurs vies présentes, telles qu'elles étaient » (Danto, 2000 : 196) et non plus faire confiance à des lendemains qui chantent. Époque où le mouvement des Noirs et celui des femmes réclament que leur situation change immédiatement et où l'on perd confiance dans les héros. Sur le plan de l'art, ces aspirations se rencontrent dans le pop art qui, « s'opposait à l'art comme totalité, prenant parti pour la vie réelle » (*Ibid.*). Et le philosophe américain avance d'ailleurs que la télévision, en montrant à ceux qui n'ont pas grand-chose comment les autres vivaient facilement, avait hâté, plus tard, la chute du mur de Berlin. Vu sous cet angle, le pop art apparaît comme bien différent de Duchamp, car, si ce dernier visait à repousser les frontières de l'art, Warhol, par exemple, célèbre d'abord la vie ordinaire. N'est-ce pas précisément cette opposition entre

un art télévisuel qui se fait par intégration de l'ordinaire et une célébration du banal comme ultime valeur qui oppose l'empire du loft à la télévision des années 1960, pleine d'espoir en un art fondé sur un langage nouveau (espoir réitéré par les zéloteurs des nouvelles images) ? On ne peut que constater combien l'analyse sociologique de Danto convient aussi bien à notre époque. Après la valorisation de l'imaginaire ou le surréalisme d'Averty (60-70), la mise en cause idéologique de la représentation (70-80), la télévision est entrée dans une longue période où elle valorise le réel sous toutes ses formes, la télé-réalité finissant par se faire un nom de cet amour immodéré !

Cette télévision surfe sur l'idée que tout est possible, que le choix des uns vaut celui des autres et que l'avis du profane est parfois supérieur aux statistiques ou à l'avis de l'expert. Le « tout le monde est un artiste » de Beuys a fait place à « chacun est exceptionnel », dès lors qu'il apparaît à la télévision. Le monde de la télévision a remplacé le monde du musée dans le processus de transfiguration du banal.

On trouvera une confirmation de ce mécanisme au plan du droit de l'audiovisuel. Aujourd'hui, en effet, l'œuvre audiovisuelle n'est plus définie selon des critères évaluatifs ou en fonction de canons artistiques, mais par la seule négation. « Constituent des œuvres audiovisuelles les émissions ne relevant pas d'un des genres suivants : œuvres cinématographiques de longue durée ; journaux et émissions d'information ; variétés ; jeux ; émissions autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau ; retransmissions sportives ; messages publicitaires ; téléachat ; auto-promotion ; services de télétexte ».

Cette définition « en creux » exclut du champ de l'œuvre les émissions qui sont majoritairement réalisées en plateau (journaux télévisés, variétés, jeux), de même que les retransmissions sportives, les publicités, le télé-achat ou l'auto-promotion, et amène à considérer *a contrario* comme œuvres toutes les fictions télévisuelles, les dessins animés, les documentaires, mais aussi les magazines et les divertissements *minoritairement* réalisés en plateau ¹.

Où se situe *Loft Story* selon cette classification ? Est-ce une émission de plateau ? Oui, si l'on soutient que ce loft en a tous les traits caractéristiques : projecteurs, micros, caméras... Non, si on affirme, comme le décorateur, que « la notion de décor perd sa valeur parce que tout est vrai » (*Le Monde*, 16 juin 2001). Les meubles Ikea et les ustensiles de cuisine ne sont alors que des objets transfigurés par leur passage télévisuel. Les producteurs de toutes les variantes de *Big Brother* pourraient finir par revendiquer le classement de ces programmes en œuvre du seul fait que des émissions minoritairement réalisées en plateau peuvent bénéficier de la qualification d'œuvre, même si les extraits d'archives proviennent de programmes non qualifiés d'œuvres.

¹ Voir la *Lettre du CSA* de janvier 2002.

La définition juridique entérine donc une conception de l'œuvre purement formelle, seulement attentive au dispositif, et admet implicitement que nul n'est besoin de se revendiquer du grand art pour faire une « œuvre » audiovisuelle. Profitant de cette brèche donnant sur l'univers du banal magnifié, les producteurs de *Pop Stars* (qui affiche clairement son côté pop...) ont d'ailleurs réclamé le classement de l'émission dans la catégorie des œuvres... cinématographiques. Pour le CNC, à la différence du CSA, les divertissements ne peuvent jamais être considérés comme des œuvres, mêmes s'ils sont majoritairement réalisés hors plateau. Qu'à cela ne tienne ! Le groupe Expand fait une émission qui montre pendant plusieurs semaines les coulisses d'un casting national destiné à créer un groupe musical féminin. Son producteur (Adventure Line, du groupe Expand) la baptise « feuilleton documentaire » du seul fait qu'elle raconte en plusieurs semaines, dans le style du reportage, des faits et gestes survenus à des personnes réelles. Peu lui importe, en l'occurrence, que la réalité dont les images témoignent ait été inventée pour l'occasion ! Les mots valent parfois de l'or puisque, malgré cette incongruité, le CNC a admis *Pop Stars* dans la catégorie « Documentaire », ce qui ouvre l'accès au Compte de soutien à l'industrie des programmes ! Derrière la typologie se cachent des manœuvres qui pourraient bien, à terme, affecter profondément l'exception culturelle française et on ne peut qu'approuver les États généraux de l'audiovisuel d'avoir engagé, en janvier 2002, un recours contentieux devant le Conseil d'État face à cette « tentation d'élargir la qualification d'œuvre audiovisuelle à des programmes de télé-réalité qui ne correspondraient pas aux critères qu'une œuvre exige ». Une œuvre ? ! mais quelle œuvre ? Celle du grand art ou celle de la culture populaire, qui transforme par un coup de baguette magique le moindre objet ordinaire en œuvre ? Voilà des questions que les tenants de l'exception culturelle ne se posent pas, persuadés que chacun sait ce qu'« art », « art télévisuel » et « œuvre » veulent dire ! Pourtant une conception de l'art peut en cacher une autre et il s'en faut de beaucoup que la télévision ait des idées claires sur ses propres conceptions.

Ouvrages cités

Château, Dominique, 1998. *L'Héritage de l'art*. Paris : L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ».

Danto, Arthur, 2000. « Le Pop art et les futurs passés ». *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* Paris : Seuil, coll. « Poétique », trad. Claude Hary-Schaeffer.

Jost, François, 1999. « Logiques des genres cinématographiques ». In L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi (dir.). *La nascita dei generi cinematografici*. Udine : Forum.

Jost, François, 2001. *La Télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*. Bruxelles : de Boeck Université & INA.

Noguez, Dominique, 1979. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris : Centre Georges-Pompidou.