

Crises
de la représentation
dans le cinéma américain



la licorne

UFR Langues Littératures Poitiers

CRISE ET ESPACE TÉLÉVISUEL
OU
DONNEZ-NOUS AUJOURD'HUI NOTRE PAIN QUOTIDIEN

Hélène PUISEUX

Jean Giraudoux, en 1942, se moquait des déplorations sur l'évolution du cinéma, faites, selon lui, pour « le maintenir dans une enfance qui ne menace pas les proportions établies par la famille [du spectacle] [...]. Ne marche pas, ne cours pas, ne parle pas, ne touche pas tes couleurs, ne fais pas de théâtre »¹. Mais l'image courait, le cinéma évoluait, les nouvelles vagues donnaient des coups de vieux aux styles qui les précédaient, provoquant des crises qui ont fait l'objet du colloque de La Rochelle. Après 1945, à la liste des conseils s'est ajouté : « Ne regarde pas la télé ». Ils se sont regardés l'un l'autre et ont joué avec les matériaux l'un de l'autre.

Aussi, cette esquisse de réflexion sur la télévision est moins étrangère qu'il n'y paraît de prime abord, à un ensemble de textes consacrés aux crises de la représentation dans le cinéma américain. La crise, telle que Littré ou Robert la définissent, au sens médical ou dans le cortège des sens figurés, est une séquence (montée, acmé, retombée), un trouble qui se manifeste en ordre et qui prélude au retour d'un ordre. Si chaque film conte une crise close sur elle-même, la télévision semble étendre ce modèle à chaque parcelle du tissu qu'elle présente au téléspectateur assis sur le quatrième côté de la scène, sa télécommande à la main. Elle a recueilli, pompé, assimilé, de grands pans du spectacle cinématographique avec son matériau de base, l'image filmique — qu'elle a enchâssés dans le réseau de ses propres productions. L'écriture vidéo, ajoutée aux problèmes de concurrences propres aux télévisions, a accéléré et multiplié la prédominance des effets de crise. Devenue phénomène social, la télévision² est examinée ici comme un ensemble, qui, dans ses

1. Cf J. Giraudoux, *Le film de La Duchesse de Langeais*, Grasset, 1942, cité dans M. Lapierre, *Anthologie du cinéma*, Paris, La Nouvelle Édition, 1946, p. 343.

2. Dans cet article, je fais référence aux chaînes du réseau câblé reçues à Paris en 1995. La connaissance fragmentaire et partielle que j'ai de télévisions sudaméricaines ou asiatiques ne dément pas, pour l'instant, ce que j'écris ici.

espaces multiples, me semble avoir fait de la notion de crise un carburant ou un agitateur de particules.

UNE DAME MASQUÉE : MISE EN SCÈNE D'UNE CRISE

La Nevropatologia, un incunable scientifique italien, s'inscrit comme l'une des premières représentations d'une crise, tournée par l'opérateur Roberto Omegna en 1908, à l'initiative du Professeur Camillo Negro, assisté du Dr. Rovasenda. Le film, destiné aux étudiants en médecine, circulait sans doute aussi dans les catalogues de vues destinées à tous les publics³, à côté des Méliès ou des premiers peplums italiens dont, cette même année 1908, *Les Derniers Jours de Pompéi*, récit de crise s'il en est, marquait les débuts.

Sous les yeux de deux médecins, devant un opérateur, une femme a une crise d'hystérie ; dans le générique, les trois hommes sont nommés, elle, non ; à l'image, elle est masquée. La scène dure deux minutes vingt. Le film est muet bien entendu (1908), post-sonorisé par un accompagnement au piano assez sautillant⁴.

La scène est tournée en plan fixe. L'opérateur, situé de notre côté, cadre un angle de chambre, avec de hautes fenêtres à petits carreaux ; en diagonale, un lit non défait. Au début du film, debout non loin du lit, la dame masquée, vêtue de sombre, avec son haut chignon 1900, est encadrée par les deux médecins en costume de ville, le professeur se tient près d'elle, à sa gauche (pour nous, de trois quarts face), le « dottore », légèrement en retrait sur la droite de la dame, presque en amorce sur la gauche du cadre, va bientôt faire un mouvement qui le mettra mieux sous l'œil de l'opérateur ; elle parle en portant les mains à sa gorge puis à son estomac ; brusquement, au bout de trois secondes, elle semble étouffer, tombe sur le lit et la crise démarre, foudroyante ; son corps, sous sa longue jupe et son corsage ajusté, se courbe en arc hystérique que les photos de Charcot avaient donné l'occasion de figer et de contempler, accompagné ici — merveille du cinéma — d'une grande agitation de mouvements de jambes et de bras ; les médecins s'emploient à la maîtriser avec difficulté, le professeur très affairé à maintenir sa jupe à peu près en place ; ils se sont placés de l'autre côté du lit, toujours face à la caméra, essayant de bloquer les moulinets des jambes et des pieds, des bras et des poings ; la dame paraît s'apaiser un bref instant pendant lequel les médecins regardent la caméra, d'un air complice et assez satisfait. Puis, elle recommence à s'agiter et esquisse à nouveau la terrible courbure avant de se relâcher pour la seconde fois. Le « dottore » lui soulève alors le bras, qui retombe, mou, sur le bord du lit. Le professeur

3. Cf. P. Sabon, « Les films chirurgicaux », dans *Revue du Cinéma*, Gallimard, Ire série, 2e année, 1er mars 1930, n° 8, p. 3-20 (ou p. 435-452 dans *Revue du Cinéma*, reprint par P. Lherminier, 1979).

4. J'ai vu ce film dans la présentation que le CNRS audiovisuel en a faite en 1984.

a posé les deux mains légèrement sur la taille de la dame, puis — nouveau regard complice à la caméra — il se met à la secouer violemment en la faisant coller au lit dont tous les ressorts participent à l'opération ; complètement penché sur elle, il continue le mouvement avec régularité pendant quelques secondes, position et rythme qui évoquent un acte sexuel. Il s'arrête : la dame est maintenant toute ramollie, sa tête tombe sur le côté du lit, son chignon est à moitié défait, les deux médecins la rehaussent sur l'oreiller, l'allongent bien proprement et lui rangent les bras le long du corps ; une ou deux secondes encore et ils la redressent, pour l'asseoir sur le bord du lit, molle comme une poupée de chiffon toujours masquée qui s'abandonne sur l'épaule droite du professeur.

Chaque petite poignée de secondes du plan-séquence pourrait recevoir un titre : premiers symptômes, acmé 1, œil du cyclone, acmé 2, fin. Et un *cut*.

L'espace d'abord : cadre court et neutre. Dans un lieu clos, une chambre dont on ne voit que le lit, les acteurs du drame se déplacent avec vivacité, pour un observateur invisible et immobile, et dont, par rapport à la scène, nous occupons la place. Dans l'espace sonore, médecins et patiente sont muets pour cause de technique, mais on voit leurs lèvres bouger et leurs yeux sont fort expressifs ; si l'on coupe le son du piano, la tension augmente, l'air complice et triomphant des médecins provoque un sentiment de malaise ; le discours personnel du spectateur peut s'installer. Accompagnée par le piano, la scène prend du champ, gagnant le domaine du fictionnel.

En deuxième lieu, l'usage du temps. Seul le moment de la crise est mis sous nos yeux. Deux minutes vingt suffisent à établir le phénomène de crise (qui n'est pas donné dans le titre) et la construisent dans une succession rapide. La brièveté et l'ellipse créent un océan de non dit, provoquent l'imaginaire du spectateur et mobilisent ses affects, en prenant le pas sur les explications. Car ce document didactique excite l'esprit, provoque des questions : où sommes-nous, chez la dame, chez le médecin, dans un hôpital ? La dame masquée était-elle une malade ? Hystérique ou simulatrice ? Quelle était son histoire ? Quelle était la fréquence des crises ? Le professeur Negro a-t-il réussi à l'en guérir ? Ou bien, actrice, la dame tournait-elle dans des productions scientifiques faute de se produire sur des scènes pour le grand public ? Dans les champs voisins de l'histoire du cinéma scientifique, le rapport malade/médecin, l'imaginaire relatif aux maladies nerveuses, les questions sont laissées sans réponse. On a affaire là à une crise mise en scène, donc à une disposition de personnages dans l'espace et dans le temps, qui devrait viser à une compréhension mais elle débouche plutôt dans le domaine des impressions : ce sera donc laisser chacun libre de les recevoir et d'en faire l'interprétation.

La Nevropatologia joue le rôle de loupe sur la manière de faire voir une crise : car elle présente à la fois la forme et le fond du problème. Le protocole d'images, les emplacements de regards, la temporalité particu-

lière créée par la représentation de la crise sont ceux du cinéma. Le matériau filmique, dans son mode d'être, est à la fois métaphore et métonymie de la notion de crise : chaque plan, en effet, constitue une « phase », un « changement » dans une évolution, un « moment périlleux et décisif » du montage comme du récit, tout à la fois acmé ou retombée par rapport au plan précédent, montée vers le plan suivant. La crise, moment de compression et d'ellipses, moment de bascule, se prête à merveille à la nature même du langage filmique : le film joue sur la fuite en avant, l'analogie et l'ellipse, chaque plan (ici, un plan-séquence avant la lettre) bénéficie d'un cadre bien défini qui concentre l'attention, et s'organise suivant les lignes de force des mouvements des personnages.

Aussi, lorsqu'à des fins didactiques, deux médecins du début du siècle décident de montrer une crise, c'est au film qu'ils s'adressent pour dire la succession brève des trois moments, l'angoisse montant pour culminer dans un moment aigu suivi d'un retour à l'ordre, le tout découpé dans un réseau laissé en blanc.

Pour l'observateur — ce qui est le cas du téléspectateur qui va nous occuper plus bas — voir une crise, c'est l'assurance d'une succession de changements, de moments, de phases, avec leurs pics aigus de crainte ou d'espoir de plaisir (à la « Crise funeste », Littré oppose la « Crise heureuse »), c'est l'attente, sans risque pour lui, de la succession ordonnée d'un désordre.

L'ESPACE TÉLÉVISUEL (1) : DE LA RHÉTORIQUE À LA LOGIQUE DE CRISE

Un nouvel espace, de nouveaux rapports

La salle de cinéma, dans notre rapport avec le monde, jouait le rôle du vaisseau, moyen de transport vers les images de l'imaginaire et du réel, de l'invisible et du lointain. A présent, avec le poste de télévision bien installé au cœur de la maison, la téléportation est immédiate, et les images du monde se déplacent comme dans *Star Trek* le capitaine Kirk et M. Spock⁵, eux-mêmes héros télévisuels. Nos catalogues de « vues » ont à présent la forme des journaux hebdomadaires des programmes de télévision. Si chaque chaîne a son public espéré, ses programmes réguliers qui flèchent les espaces de pensée qu'elle propose, ses sympathies politiques et ses liens financiers, aucune ne règne plus seule, le public n'est qu'espéré, l'équilibre oscille constamment au gré des télécom-

5. *Star Trek*, série télévisée américaine de L. Nimoy (1966-1969), fait partie des *space opera*. On sait qu'elle relate les aventures du vaisseau *Enterprise*, en voyage de découverte dans l'univers pour le compte d'une confédération intergalactique qui est à l'image des États-Unis sur le plan idéologique. La téléportation sert à passer du vaisseau aux planètes découvertes et vice versa.

mandes et du possesseur incertain de la télécommande. L'espace télévisuel comprend l'ensemble des diffusions faites en 1995 en France sur plus de vingt canaux et à plein temps, système flou avec des entrées sélectionnées par les financements et les techniques, avec des sorties, des redistributions et des réceptions aléatoires dues aux horaires, aux goûts et aux choix des téléspectateurs.

Les relations de la télévision avec le cinéma se prêtent aux métaphores biologiques : en phagocytant les films — noyaux de nature cinématographique — pour les projeter sur son écran, la télévision les a incorporés dans son propre tissu avec des éléments venus d'autres domaines — retransmissions sportives, religieuses, théâtrales — et des émissions qu'elle a créées, jeux, séries, feuilletons et sitcoms, variétés, magazines d'information et de divertissement. Ces éléments hétérogènes, digérés par la télévision, forment un tissu conjonctif dense et évolutif, à propriétés multiples : chaque groupe financier qui trône derrière les chaînes, s'efforce de rendre son fil de trame ou de chaîne plus visible, plus attractif, pour maintenir l'attention, le souffle, l'envie de voir. L'attention ne dépend plus nécessairement d'un récit construit, mais d'une mosaïque disparate, diffusée des heures durant, pendant tout l'espace de temps, sur une vingtaine de chaînes. Le tissu télévisé tout entier est à maintenir en haleine au nom de la concurrence. Les « moments décisifs et périlleux », selon la formule du Robert, y sont de bons ressorts. D'une mise en scène de crise, que les scénarios de films exploitaient largement, la télévision en est venue à fabriquer une rhétorique de crise, et, par conséquent, à vivre, à faire vivre le spectateur, à tisser le monde qui passe à travers elle, dans une logique de crise. Car nous avons à présent l'habitude de voir traiter les affaires qui nous concernent par les récits, documents, actualités qui nous arrivent découpées et montées par l'intermédiaire des chaînes de télévision. L'espace télévisuel devient le mode de connaissance le plus répandu sur la planète.

Journaux télévisés (J. T.) : crises, thème et variations

La télévision, dès ses débuts, a exploité les crises officielles et externes, comme le faisaient jadis, avant qu'elle les ait tuées, les actualités cinématographiques. Journaux quotidiens, chaînes « tout info », ont repris, avec le rôle de ces ancêtres, leur thématique et leur tempo, où les 2 minutes 20 de *La Nevropatologia* sont à présent une norme bien dépassée⁶.

L'espace télévisuel dessiné par les J. T. et leur habillage (invités, météo, trafic, qualité de l'air etc.) repose sur le suspense des situations présentes ; rien ne semble y exister qu'en fonction de crises ponctuelles, internationales, nationales, locales, personnelles, météorologiques, éco-

6. Les J. T. d'Arte, de M6, d'Euronews, de LCI, dépassent rarement les huit minutes partagées entre 6 ou 10 points d'intérêt. TF1 et France 2 font exception dans les J. T. de Treize heures et Vingt heures.

nomiques, judiciaires etc. La rhétorique joue la gamme de la dernière chance, de l'exception, du bord du gouffre, bref, de l'exaltation ou de l'inquiétude. Cette rhétorique est adaptée, personnalisée, selon les politiques des chaînes. Adaptée, mais non pas hiérarchisée : l'arrivée du Tour de France, l'éruption d'un volcan ou l'attaque d'une ville en Bosnie peuvent être traitées au même rythme, avec les mêmes mots.

Un style est une proposition de compréhension. Une comparaison entre la Guerre du Golfe et le début de la crise yougoslave montre comment les chaînes mobilisent l'imaginaire, adaptant à chaque crise un style télévisé⁷. Dans le premier cas, CNN a créé une épopée du bon droit. La chaîne d'Atlanta a donc calqué les images et les commentaires sur les séances du Conseil de Sécurité de l'ONU, faisant alterner les images de réunions d'un lieu où s'établissait le droit, avec celles de la péninsule arabique où il se matérialisait (avions gros porteurs déversant soldats et matériels dans le sable esthétique et la chaleur tremblante du désert), culminant dans la quasi absence d'images de l'attaque du 16 janvier 1991, dramatisée par des éclairages de nuit et les gros plans des journalistes. La chaîne a réussi à tenir le souffle pendant les trois mois de la guerre, en exploitant les mises en scène fabriquées par Saddam Hussein lui-même, le suspense sur le sort des otages et des prisonniers pitoyables de part ou d'autre, les ruines, les masques à gaz, les traits brillants des Scuds et des fusées Patriots qui se combattaient dans les nuits de Dharan comme dans un jeu électronique. La décélération est venue foudroyante, avec les images de l'autoroute de Koweït City et le carnage qui s'y était déroulé : voitures civiles incendiées, ours en peluche démembrés, chars brûlés, soldats carbonisés. Un modèle de crise télévisée pour rendre compte d'une crise. Le temps a servi CNN : que se serait-il passé si la Guerre du Golfe avait duré des années ?

On a une réponse avec les images de la crise yougoslave, aussi bien à CNN (qui en a rendu compte dès 1989) que sur les télévisions européennes : elle a été — et continue d'être — présentée en kit d'images sans mode d'emploi. Images et commentaires sont calqués sur le blocage de la situation : camions bloqués, tranchées des guerres de position, villes et enclaves assiégées, files de gens devant les fontaines. Même si le commentaire présente chaque réunion diplomatique comme celle de la dernière chance, les images, elles, ont piétiné. De Vukovar (1991) à Zepa (1995), elles patinent dans la répétition, le tragique et le scandale de maisons brûlées, rues vidées et « nettoyées », camps de réfugiés et de prisonniers, soldats serbes bien nourris servant des armes lourdes elles-mêmes bien nourries. Quelle est la phase qui s'éternise ainsi dans une série de gestes bloqués ? La montée ? La crise elle-même ? Est-ce le palier intermédiaire qui préluderait à la phase finale ? Certains jours, les images me font penser à un autre incunable, un petit film de Méliès

7. Cf. H. Puisseux, « La guerre encadrée », dans *L'Homme et la société, Guerre et paix aujourd'hui, Revue internationale de recherches et de synthèse en sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1993, 1-2, n°107-108, p. 51-62.

complètement tragique, intitulé *Le déshabillage impossible* (automne 1900) où un malheureux voyageur, dans une chambre d'hôtel, tente en vain d'ôter ses vêtements : gilets, chapeau, bottines, pantalons, sitôt enlevés, se réempilent sur lui inlassables et à toute vitesse, jusqu'à la folie, la scène dure 2 minutes. En ex-Yougoslavie, elle dure depuis quatre ans. Sur le terrain, crise différente en tous lieux et pour chacun de ceux qui la vivent ; à la télévision, elle est devenue état de crise.

Un panorama de crises

Les J. T. sont des gros plans où se lit aisément la rhétorique de crise : mais celle-ci ne se cantonne pas dans ces flots qui lui sont fabriqués vingt fois par jour sur les chaînes tout info, trois ou quatre fois par jour sur les chaînes généralistes (sans compter les petits « flashes » eux-mêmes signes de crise). L'état et les pulsations du vaste monde, réel et imaginaire compris, surgissent de chaque image, de chaque ellipse, de chaque parole, de chaque silence, chaque émission étant branchée sur le hors champ du monde, présent, passé ou futur, fiction ou réel. Dans chacune, le scénario, le ton, le rythme, les cadrages, moulent les événements et les personnes dans la forme « crise ». Je les énumère rapidement.

Les commentateurs sportifs n'avaient pas attendu la télé pour établir la crise comme ressort. Chaque match, chaque course, le moindre set, est présenté comme l'acmé d'une carrière, et chaque compétition offre au sportif l'occasion de devenir le héros de la crise organisée qui est diffusée. Dans l'espace de l'affrontement, la description orale est dans le même style. La présentation du Tour de France, avec ses chutes, parfois mortelles, avec ses victoires, avec ses sprints, donne à la course le style épique que CNN a affecté à la Guerre du Golfe, l'ennemi étant ici le mauvais sort.

Dans le monde clos et restreint des feuilletons *soap*, américains ou inspirés par eux, où les familles et les groupes composent les unités, « la crise » est le passage obligé, à la fois révélateur, source de lecture et d'énergie, devant laquelle chacun des personnages ou groupes de personnages arrive tour à tour : d'ordre sentimental, financier, médical, elle fonctionne comme un piège obligé, et celui qui la subit devient alors le personnage important, le héros momentané. Il arrive qu'un personnage soit toujours en train de vivre et d'ourdir des crises (J. R. dans *Dallas*), les autres vivant les miettes de celles qu'il organise. Les rôles très secondaires, domestiques des riches bourgeois, employés anonymes y échappent. C'est la crise qui signe le héros, en le plaçant dans l'accident, le drame, le cancer, la ruine, le procès etc.

Dans ces feuilletons, la caméra est à peine plus agile que dans *La Nevropatologia*, elle affectionne les lieux clos, les angles de pièces, les halls d'hôtel ou d'hôpital, les cafétérias, propices aux rencontres, mais qui ne distraient pas l'observateur de la crise subie par les personnages, montée, acmé, la retombée presque toujours escamotée pour mettre vite

en place la prochaine crise. Parfois le cadre de l'histoire est agrandi à un domaine, un château, une ville, un collège, traité alors comme personnage collectif affecté de crises. Saga familiale classique comme *Dallas* ou sitcom français comme *Hélène et les garçons*, feuilletons de l'été sur les grandes chaînes françaises (*Les cœurs brûlés*, TF1, 1993 ; *Jalna*, France 2, 1994), les *Gens de Mogador* (Antenne 2, 1972 et resservis, en rognant sur les espaces de transition, sur France 2 en 1995), les exemples abondent, ou plutôt, les exceptions n'existent pas⁸.

Les *reality shows* — du type *Perdu de Vue* ou *Témoins n°1* — ont la crise pour moteur, pour raison d'être⁹ : introduite par la disparition, les morts ou les brouilles, dans les villages, dans les familles, dans les couples, la séquence complète est présentée depuis l'anxiété vue en scène par l'attente des coups de fil, vers les acmé que sont des pleurs subits, la douleur captée, le bonheur qui éclate, les coups de théâtre.

Style de crise, enfin, dans les jeux, où les compteurs de secondes et les roues des loteries rythment la montée de la tension, les candidats transparent, portent leur main à leur bouche, éclatent en rires ou se paralysent de stupéfaction devant les gains ou les pertes.

Le tissu télévisuel se brode donc de préférence sur ton de crise. Cela dit, si l'on considère seulement une chaîne, on y trouve des plages, quelques moments de lenteur, quelques refuges qui forment des respirations, des détentes, nécessaires d'ailleurs, pour mieux valoriser le style de crise, à qui ils appartiennent, comme les aires de repos font partie des autoroutes (par exemple *Vivre en France*, montrant les régions paisibles de la France profonde, forme contraste avec le J. T. de J.-P. Pernaut sur TF1, où il est inclus). Mais pour le téléspectateur, le tissu télévisuel, je le répète, est composé de l'ensemble des diffusions : sur la terre de la télévision, c'est-à-dire sur la nôtre, la crise ne se couche jamais. Ce volume et cet enchaînement recherché de crises réelles ou fictives ne sont plus seulement ressort ou rhétorique, la notion devient mode d'occupation de l'espace, mode de discours, mode de pensée du monde, qu'il y ait crise ou non. Ce fonctionnement est décelable dans *Télédimanches*, magazine de Canal Plus, consacré à l'actualité du monde télévisuel.

L'ESPACE TÉLÉVISUEL (2) : *TÉLÉDIMANCHES* OU L'ART DE LA CRISE SANS LARMES

Télédimanches, produit et présenté par Michel Denisot, diffusé chaque dimanche à 12 h 35, inventorie l'actualité hebdomadaire dans le

8. Il est à peine utile de rappeler que les séries policières, héritières des films ou des romans bâtis sur ce principe bien avant la naissance de la télévision, utilisent à fond la temporalité de la crise pour leurs rebondissements et leurs attentes.

9. A.-S. Pharabod a mené une étude remarquable sur la mise en scène de la perte et des retrouvailles. Cf. son article, « *Perdu de vue*, ethnographie d'un reality-show », dans *Cinéma, rites et mythes contemporains, Revue de l'École pratique des Hautes Études*, n°16, 1993, p. 145-297.

petit monde du show biz des chaînes, présentateurs, producteurs, chefs de l'information, journalistes-reporters, réalisateurs, comédiens, P. D. G. etc. : comme dans les feuilletons, on y traite les problèmes du gratin, pas ceux du balayeur. Dans un studio, image d'une volonté de transparence et d'un narcissisme au premier degré, tout décoré de glaces et de parois translucides, M. Denisot reçoit ses invités et, sur le mode du dialogue incisif (rhétorique d'affrontement) cher à la télévision en général, il les fait parler de leurs problèmes du moment, de leurs succès, de leurs difficultés, de leurs projets. Il est donc question d'un certain nombre de réalités, rapport de l'audience et du financement, rapport avec la hiérarchie, concurrence des hommes et des chaînes etc.

Chaque magazine dure 52 minutes. Encadrées par des séquences rituelles (le sommaire, les scoops, le zapping), ornées de deux plages publicitaires, les « séquences Invités » sont la raison d'être de l'émission : elles sont de longueur inégale, déterminée à la fois par la notoriété des invités de M. Denisot et par l'importance du problème qu'ils soulèvent. Elles sont construites en alternant entretien et reportages internes. On parle d'un événement, d'une personne, de ses succès, de ses ennuis, à partir de sa présentation en récits d'images, on ne part, ni ne parle d'une abstraction : la crise est incarnée et individualisée.

L'exemple choisi provient d'un travail fait pendant l'hiver 1994-1995¹⁰. On a mené l'analyse en considérant les *Télédimanches* comme un récit unique. A partir de l'étude de leur rythme, de l'emploi des personnages, du découpage de l'espace, on a dégagé l'utilisation envahissante et paradoxale de la crise : l'originalité du magazine réside dans l'établissement d'un style de crise, contrebalancé par l'humour et la légèreté, le rapport de l'humour avec la crise étant en proportion inverse de telle manière que, s'il y a crise au fond, elle n'est pas présentée comme telle ; si l'événement présenté n'est pas une crise, il en devient une. Le magazine est un numéro d'équilibriste.

Vous avez dit la crise ? Mallaury Nataf vs Paul Amar

Le 15 janvier 1995, l'un des invités est la comédienne Mallaury Nataf. Connue du monde restreint des amateurs de sitcoms, elle a décidé d'abandonner *Le Miel et les abeilles*, feuilleton à l'eau de rose qui l'a lancée (TF1). Elle veut, elle va, elle vient de réussir à devenir une de ces jolies femmes nues qu'on voit dans les magazines. Ce tournant de carrière, d'importance assez minime pour le vaste monde, a droit à neuf minutes et demie, au cours desquelles, au cœur des entretiens, un reportage de deux minutes et demie la cueille au berceau, la fait passer

10. L'analyse détaillée (bande son et bande image) a été faite au cours de mon séminaire de Cinéma, Télévision et mythologie contemporaine à l'EPHE, elle a porté sur dix dimanches (6, 11, 25 nov. et 4, 11, 18 déc. 1994 ; 8, 15, 22 et 29 janv. 1995) ; elle a été vérifiée tout au long de l'année, l'émission ayant été vue régulièrement de sept. 1994 à fin juin 1995.

par l'école, par le plateau de tournage du *Miel et les abeilles*, pour la jeter toute nue sur du papier lisse. Elle fait partie d'un ensemble éclaté qui pourrait traiter, s'il était organisé, de la séduction. Ou de l'émancipation ? Car l'élément qui fonde la crise est la réaction de son père : le sait-il ? Comment a-t-il pris la chose ? Autant de suspense. Est-ce pour autant une crise ? Sur le fond, non, évidemment ; de plus, à la fin on apprend que le père est tout à fait content.

Le 6 novembre 1994, on a fêté les dix ans de Canal Plus ; pourtant, la « séquence Invité » consacrée à cet anniversaire (# de 13 minutes) n'est pas la plus longue de l'ensemble. Celle offerte à Paul Amar a deux minutes de plus, ce qui en matière de temps télévisuel est important. Il vient d'être licencié de France 2 où il présentait le J. T. de Vingt heures, place très enviée, qui lui assurait la notoriété. Vedette de l'information, le voici chômeur. Licencié pour « désaccord sur le fonctionnement du Vingt heures » avec J.-P. Elkabbach, le motif dissimule en fait une affaire politique (attitude envers Le Pen, refus de porter l'oreillette qui relie le journaliste-présentateur à la rédaction : ce sera dit dans le dialogue). Il s'agit donc de liberté d'expression, de liberté d'information, notions qui baignent dans les mêmes eaux que la censure. Au début de l'entretien M. Denisot met P. Amar en position difficile en évoquant ses « attaques » (le terme revient cinq fois en cinq phrases) contre Elkabbach : la situation est ainsi inversée pour exciter le débat. Dans le reportage incorporé qui suit, Allan Rotschild, recueillant les opinions des collègues ou supérieurs de France 2, interviewe cinq personnes dans cinq bureaux différents en moins de trois minutes : tension du temps et de l'atmosphère. Moins de deux minutes plus tard, un montage d'archives de 3 minutes 26 secondes (signé Michel Royer) fait l'historique, vif et drôle, de 27 ans de cas de renvoi à la télévision française depuis 1958 ; déclaration de Pompidou à Matignon, Max-Pol Fouchet et Claude Darget licenciés pour leurs commentaires sur l'Algérie en 1958, Bernard Langlois jugé irrévérencieux après la mort de Grace de Monaco, les trente-sept journalistes virés après 1968, sont enchaînés de manière drôle, rythmés par les mentions « viré », « démissionné », « mis au placard », « suspendu », « éloigné » etc. appliquées sur l'image comme un tampon postal. La forme et le vocabulaire même du dialogue, la provocation qui consiste à renverser le problème et à présenter la victime dans le rôle de l'attaquant, le rythme des reportages internes, l'humour de la séquence historique — et, à l'intérieur de celle-ci, les différences de gravité dans les motifs de licenciement — entraînent le téléspectateur sur un toboggan qui lui interdit d'opérer la moindre conceptualisation du cas Paul Amar : pourtant, au-delà de la crise personnelle jamais définie comme telle, dans la carrière du journaliste, la censure et la liberté d'expression sont en jeu.

Faut-il mouler dans un même style les cas P. Amar et M. Nataf ? Ils le sont pourtant. Aux antipodes des *reality-shows* qui jouent sur les violons de l'émotion, à *Télédimanches* tout est vif, tout doit distraire et si

la crise fait exister ceux qui la vivent, si elle est bonne à servir, vive la crise. Comme style ou comme réalité ? Peu importe.

L'écriture de crise, ou le temps et l'espace sous tension

Télédimanches est un champion de la compression du temps et s'enorgueillit de son tempo qui est un modèle d'élégance dans le monde de la télévision, un modèle d'entrelacs des données temporelles et spatiales.

Rapidité, tension : voix off, voix in, images, font du contrepoint, de la dentelle, de la broderie, sur des espaces de temps presque toujours minuscules. C'est une question de rythme dans la présentation de ce cocktail intime temps/espace qui fait la crise¹¹, finalement mis au service de n'importe quoi. Jouant avec une habileté remarquable de la ligne son et de la ligne image, les reportages qui ponctuent les entretiens avec les invités, parfois inférieurs à une minute et rarement supérieurs à trois minutes, réussissent à présenter leur sujet en le situant dans sa trajectoire et son histoire ; chaque personne, chaque événement est doté d'une ligne chronologique complète (passé, présent, futur) dont les grandes lignes sont rappelées à une vitesse d'enfer. Les minuscules biographies permettent aux personnages de fonctionner chacun tout seul, porteur de sa propre histoire ; éventuellement elles leur dessinent un avenir, celui d'un futur passage à *Télédimanches* ; elles permettent au téléspectateur doué d'attention rapide d'établir un rapport avec d'autres invités du même type (et donc de le classer, éventuellement, dans le tissu pointillé d'un espace de pensée sur politique, pouvoir etc.). La forme, en revanche, établit une analogie discutable entre une vie réduite à des moments collés, et la télévision, qui n'est que cela.

Le temps de l'émission glisse, entre les biographies éclair, les successions de plans, d'invités et de spots publicitaires dont le rythme et l'enchaînement sont voisins de celui des autres séquences. Ainsi le 6 novembre, la visite à la chaîne LCI dure 3 minutes 18 secondes pour onze séquences dont cinq interviews (cf. annexe). La norme des plages publicitaires est peu différente : 2 minutes 1/2 pour cinq ou six spots.

L'espace se partage entre deux traitements : concentré et neutre, presque immobile dans les séquences d'entretiens qui se déroulent dans le studio, il se déchiquette au rythme des reportages, eux-mêmes lissés par le commentaire uni et rapide. Ce contrepoint est favori : soit l'immobilisation de l'espace pour l'affrontement d'un dialogue rapide, soit l'éclatement de l'espace dans les reportages avec la couture introduite par un commentaire lisse. Mais pour faire plus brillant, adieu le contrepoint, on combine l'espace haché d'un reportage avec le recueil de bribes de

11. A cet égard la séquence Scoop (une minute pour présenter l'actualité de la semaine) fonctionne comme le modèle en réduction de l'ensemble du magazine.

dialogues¹².

Lorsque l'espace s'aplanit, se range, se calme dans le monde froid des miroirs du studio, il se laisse alors envahir par la parole, on écoute davantage ; l'impression de rapidité, de précipitation, l'atmosphère tendue, vient alors du dialogue : les questions maintiennent l'entretien dans un rythme de match de tennis où le moindre temps mort serait figure de la mort. D'où la nécessité des banderilles (comme celles jetées à P. Amar).

Une contradiction apparaît, dans le jeu de l'écriture et du temps. Quinze minutes sont consacrées à P. Amar (ce qui le place dans les longues séquences de l'hiver), mais il n'y paraît pas, étant donné le hachis d'éléments qui les occupe : la crise de la liberté d'expression est lessivée par un torrent de mots, d'images, de changements de plans. Le rapide et le clinquant, c'est vrai, masquent les vrais problèmes, mais ils assurent la fidélisation du spectateur, donc une vision à moyen terme. La fidélisation va créer des échos, relier les miettes, les clignotements, établir des contacts entre les inquiétudes qui se cachent dans l'apparente futilité de l'hebdomadaire. Le moyen terme permet d'avoir accès au lieu diffus où les miettes se recomposent. Car, de fait, les reportages d'archives et les questions de M. Denisot à l'invité dessinent un espace de pensée, celui de la censure et celui, corollaire, de la fonction des journalistes ; ce problème de liberté d'expression et d'information revient de manière récurrente au cours des émissions (bien avant et bien après celles des mois de novembre, décembre et janvier que nous avons analysées), problème toujours présenté par une histoire individuelle. *Télédimanches* pratique au maximum ce que l'on pourrait appeler de la microhistoire ou des histoires de cas ; la synthèse n'est jamais faite, elle est carrément évitée. La graine « attention censure », que le magazine a dissimulée le 6 novembre 1994, dépérirait certainement si, un autre dimanche, à la faveur d'un autre invité, d'une autre histoire de cas — la présentation technique des fameuses oreillettes, un scandale de photo truquée, l'affaire Rushdie ou la visite de Taslima Nasreen etc. — ne s'établissaient des sortes de synapses. Censures, liberté d'expression, rôle du journaliste, seront de fait évoqués en de maintes occasions, par exemple par J.-M. Cavada, Henri Madelin (27 novembre) J.-P. Pernaud, Éric Cachart, Henri Sannier (27 novembre), Michel Polac (4 décembre), Patrick Poivre d'Arvor (22 janvier), Hervé Bourges et le CSA (29 janvier) etc. Elles sont même un thème dominant de *Télédimanches*¹³. Mais ce discours se tient caché, sous l'écriture même de crise : le thème se trouve comme un message en encre sympathique à

12. Par exemple, le reportage d'I. Billet et S. Dominguez sur le téléthon dans les régions le 4 décembre 1994 (3 minutes) ou celui V. Jacquinet au trophée des *Femmes en or* à l'Alpe d'Huez le 22 janvier 1995 (4 minutes et demie).

13. Si elle revient aussi souvent dans l'hiver 94/95, le fait est peut-être à mettre en relations avec les démêlés politiques d'A. Roussellet, ancien P. D. G. de Canal Plus et du gouvernement Balladur.

la disposition du spectateur qui se donnera ou non la peine de le construire d'un dimanche à l'autre. La crise, les crises personnelles, l'incertitude, qui sont mises en valeur, entretenues, diffusées, éclatées par les séries de minuscules reportages, de minuscules questionnaires, se rejoignent en point de fuite vers les abstractions de religion, de liberté d'information, de séduction, de pouvoir, même si elles sont vues uniquement à travers le prisme des crises personnelles.

See-saw

Le nom anglais de la balançoire (celle en forme de planche sur un tronc d'arbre) caractérise bien la temporalité de *Télédimanches*. Dans cet espace et ce temps éclatés, où les espaces de pensée sont si diffus qu'on ne les voit pas toujours, il y a nécessité de créer des repères. Ils sont assurés par le retour des personnages, qui contiennent celui des problèmes (hiérarchie, emploi, financement et audience, concurrence) et par le goût pour les anniversaires. Au court et moyen terme, s'ajoute alors la dimension longue, enfin, longue à l'échelle de la télévision.

Les personnages. Dans le moyen terme (un à trois mois) et plus encore dans le long terme (toute la saison) les personnages reviennent plusieurs fois, visibles ou évoqués, si bien qu'ils évoquent ceux des feuilletons, organisés en couple, qui se font, se défont, se dotant peu à peu d'une histoire, ou disparaissant dans le néant de la non-actualité, en attendant, comme les espions, d'être réveillés par une crise personnelle. Personnages réels d'un feuilleton télévisé qui raconte le réel de la télévision, revenant sous les feux d'une crise même s'ils ne la dramatisent pas, ils bénéficient de l'héroïsation. Ce retour, au son ou à l'image, les fait participer à une triple histoire ; la leur, d'abord qui se nuance de chacun de leurs passages ; celle de l'émission et de la chaîne, dont on peut voir se dessiner les préférences, les intérêts, les inquiétudes. Et enfin, ils participent à l'histoire de la télévision, du média tout entier, de ses gloires, de ses crises.

Notre époque aime les commémorations. *Télédimanches* se situe dans le droit fil de ce goût, auquel elle contribue, elle l'exploite et le diffuse : anniversaires, rappels historiques (dans le domaine qui est le sien, le monde des chaînes) sont dûment mentionnés et fêtés. Peut-être pour se faire une histoire, pour marquer un contrepoint dans la fuite éperdue du temps qu'elle organise elle-même. En dix émissions, pas moins de huit anniversaires (de chaînes ou d'émissions) sont évoqués, dont deux donnent lieu à des numéros spéciaux (Canal Plus le 6 novembre, TF1 le 8 janvier). Si le goût des chaînes pour les anniversaires tente de fonder une Histoire, il s'agit d'une histoire faite à toute allure, comme le présent, sur le mode de la crise « funeste ou heureuse » comme la décrit Littré. Certes, *Télédimanches* inscrit des marques — fussent-elles comprimées en 2 minutes — ; contradictoirement, elles sont aussitôt recouvertes par la séquence suivante.

L'ESPACE TÉLÉVISUEL (3) : UNE TEMPORALITÉ FONDÉE SUR L'INSTANT ?

Quittons à présent *Télédimanches*, sans rien perdre du bagage que nous nous y sommes constitué, il va permettre de circuler dans l'ensemble de l'espace télévisuel, genres et chaînes confondus, pour y voir se déployer, on dirait mieux voir s'agiter, la forme d'appréhension dominante du monde actuel, dans sa courbure temporelle, passé, présent, avenir.

Regard sur le passé : retour à Sarajevo

Le passé est traité comme le présent. L'ex-Yougoslavie, crise à la fois traînante et aiguë, nous en fournit l'exemple. A l'éparpillement des journaux d'actualité, au manque de sens évident des images hélas répétitives, les chaînes ont remédié par la confection de magazines d'information. Puisant dans les fonds d'archives filmées, elles ont cherché à construire un sens à la crise toujours présente, à aligner des raisons, des causes comme on disait jadis dans les manuels d'histoire. Mais le recours même aux images anciennes est un retour à d'autres crises ; du passé, les opérateurs n'ont filmé qu'elles. La plupart des documents montés ne reprennent que les pics, ou des événements présentés comme tels. La retombée, le retour à l'ordre, la paix somme toute, le quotidien sans les nazis, sans les snippers, sans les embuscades dans les bois, sans les chars, sont avalés dans une suite formidable d'ellipses : des guerres des Balkans en 1912 et 1913, de Sarajevo 1914, on passe à l'assassinat du roi Alexandre à Marseille en 1934, à l'invasion allemande et aux actes de résistance, le temps pour Tito de passer brièvement d'une jeunesse héroïque à quelques salons officiels où il a bien grossi, et déjà le train promène son cercueil dans le pays ; Milosevic crie sur une place de Belgrade, on enchaîne sur les camps de réfugiés, l'exode des populations, les enfants sans jambes, les flaques rouges sur le pavé, les vieux qui pleurent, le tout ponctué par les cartes du pays, découpées au fil des batailles et des traités. Par les soins des images anciennes, la crise semble liée au paysage, inscrite dans les ponts à dos d'âne, dans les forêts et les maisons des montagnes. Les archives livrent les matériaux filmés, la télévision les surexcite par son montage sous pression : les Balkans passent dans une logique de crise médicale, avec le risque toujours dit d'une contagion en Europe. Si l'on suit le discours des chaînes (J. T., magazines d'information), la dame masquée de la crise yougoslave n'en finit pas de porter sa main à sa gorge et l'Europe n'en finit pas de craindre qu'elle ne se renverse sur le lit en l'y entraînant.

Le mouvement brownien des particules : l'identité et l'avenir

Masquées ou parquées, émiétées ou recomposées, organisatrices du temps de passage des héros de feuilletons à l'écran, familières des cyclones, reines des stades, la télévision et ses crises distribuent le passé

et le présent du monde. L'ordre temporel de la crise est à la fois recette de cuisine télévisuelle et pain quotidien du téléspectateur.

Bien loin du pesant Big Brother que la chaîne unique faisait craindre dans les années Cinquante, l'espace télévisuel est devenu un libre-service où l'impatience de l'attente réside à la fois dans l'écriture télévisuelle et dans les mains du téléspectateur. Si le scintillement de l'écriture a créé un goût, une recherche de situations rapides et pointues, une impatience, il a peut-être aussi constitué un manque. La télécommande, née de la multiplication des chaînes, pour pouvoir circuler de l'une à l'autre, permet de sauter de crise en crise, d'esquiver ou de rencontrer les échos qui favorisent la prise de conscience. D'employer la rhétorique de crise à tout bout de champ (au sens filmique et au sens figuré), de la prendre comme instrument d'optique pour découper le monde. La télévision et son écran enterrent le long terme comme mesure temporelle du monde pour le remplacer par l'instant.

Pour un regard ponctuel, la télévision fait vivre dans une structure temporelle courte, haletante, impatiente — le temps court de Braudel élevé à la puissanceⁿ — un désir de crises instamment renouvelé, puisqu'elles font spectacle (Levez-vous, orages désirés), structure bien adaptée, il faut le reconnaître, à l'ère nucléaire, dont elle est à peu près jumelle. A ce premier niveau, le monde, transmis par la télé, est en forme de compilation de crises, de « compil », comme on dit pour les C. D. composés d'extraits, qui broient le temps dans l'instantanéité, sans profondeur de champ. Dans cette vision courte, le temps n'est pas seul en jeu, le problème de l'identité est posé : sans crise, pas de présence, pas de statut de héros, pas d'existence. Un étrange avenir se bâtit sur ces perspectives, si minces et si vidées.

Pour un regard plus attentif, la télévision crée des espaces transversaux apparemment éloignés ou décousus, comme en pointillés, que nous pouvons suivre à notre tour, les hiérarchisant, les complétant, placés sous le signe de la crise ou dans une composition de crises, mais permettant de la penser. Il n'en reste pas moins que le jeu de la télévision confie à la survalorisation de l'instant la construction virtuelle ou réelle des espaces symboliques immatériels qui sont les nôtres, dans les champs de l'affectif ou de l'identificateur, religieux ou économique, politique ou social. C'est à elle qu'il revient, en partie, d'opérer des comparaisons et d'ouvrir l'accès au projet, à l'avenir, à la pensée de l'avenir. C'est à travers elle que la question de l'identité — identification, action et projection — fait surface.

A chacun de nous, apprentis alpinistes dans le temps, la surexcitation de l'instant offre-t-elle des prises en direction du futur ? Temps cyclique, temps orienté par l'idée de progrès, temps chagrin pointé par la mort et la finitude, le monde agité des particules télévisuelles ajoutera-t-il des propositions neuves aux philosophies du temps ? Au point où nous en sommes, on ne peut que relever les contradictions et poser les questions. Saint Augustin, Husserl ou Heidegger l'ont dit chacun dans leur lan-

gage, la temporalité est une temporalisation, une construction constante. Dans la myopie du présent, la télévision y participe à plein temps.

ANNEXE

Sommaire du 6 novembre 1994
(10e anniversaire de Canal Plus)

A gauche, la longueur totale de chaque séquence, (entre parenthèses, compteur du magnétoscope). Les plages publicitaires n'ont pas été comptées dans cette émission, car elle a été magnétoscopée lors d'une rediffusion qui ne les représente pas. Sauf exception, elles interviennent deux fois et durent environ deux minutes et demie chacune.

35 secondes (00.00 à 00.35) : Générique *Panasonic présente*.

55 secondes (00.35 à 1.30) : *Plateau du studio de Télédimanches*. Sommaire de l'émission présenté par Michel Denisot

1 minute 7 (01.30 à 02.37) : *Plateau du studio de Télédimanches*. Séquence *Scoops* présentée par Michel Denisot et Marc-Olivier Fogiel.

7 minutes (02.47 à 07.09) : *Plateau du studio de Télédimanches*. Ire séquence Invité : Charles Biétry (service des sports de C +).

04.48 à 05.45, reportage sur Biétry arrivant à Indianapolis (**# 1 minute**).

05.45 à 07.09, extraits de l'interview de Mike Tyson par Charles Biétry à la prison d'Indianapolis (émission à venir sur Canal + le 12/11) (**1 minute 24**).

07.10 à 09.48, *Plateau du studio de Télédimanches*. Suite et fin de l'entretien avec Charles Biétry.

3 minutes (18 09.49 à 13.07) : **Reportage autonome** de Christian Desplaces à LCI : sur voix off, 11 parties, dont 5 interviews de journalistes de LCI, le dernier présenté est celui d'Étienne Mougeotte, patron de TF1.

14 minutes 42 (13.08 à 27.50) : *Plateau du studio de Télédimanches*. 2e séquence Invité : Paul Amar, incluant deux reportages.

18.10 à 20.06, reportage d'Allan Rotschild dans les bureaux de France 2 auprès de 5 personnes (**2 minutes 55**).

21.58 à 25.24, les virés de la télé, montage d'archives fait par Michel Royer (**3 minutes 26**).

(Carton *Télédimanches* qui indique la coupure de l'émission remplie par la Pub quand ce n'est pas une rediffusion)

7 minutes 20 (27.53 à 35.13) : *Plateau du studio de Télédimanches*.

3e séquence Invité : Christophe Dechavanne, incluant deux reportages.

30.33 à 31.24, interview devant le Palais de Justice (moins d'une minute).

32.31 à 34.28, É. Mougeotte dans son bureau à TF1 (**# de 2 minutes**).

13 minutes (35.13 à 46.09) : *Plateau du studio de Télédimanches*.

4e séquence Invités : la direction de Canal Plus : Pierre Lescure, Alain de Greef.

39.34 à 44.12, reportage sur l'avenir de la télé et de Canal +, avec Alain Le Diberder, composé de documents de nature très variée, extraits de films, images de synthèse, interview de A. Le D. fragmentée en deux parties (**4 minutes 38**)

(46.09) **Zapping** de la semaine

(Au total : 51 minutes, pub et zapping compris)

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Gilles MENEGALDO, Introduction | 3 |
| Reynold HUMPHRIES, Comment représenter aujourd'hui ? | 7 |
| Slavoj ZIZEK, « To see with our ears and to hear with our eyes » | 15 |
| Gérard LEBLANC, La mise en crise du montage narratif continu | 37 |
| Melvyn STOKES, Crises in history and the response to them as illustrated in <i>The Birth of a Nation</i> and <i>Gone With the Wind</i> | 67 |
| André MURAIRE, A propos du Vietnam : crise de la représentation dans le film de guerre américain | 79 |
| Penny STARFIELD, The odd couple : the dual male protagonist configuration in American films of the sixties-seventies | 103 |
| Andréa GRUNERT, Attitudes schizo-phrènes (<i>Heartbreak Ridge</i> de Clint Eastwood) | 113 |
| Dominique SIPIÈRE, Ernst Lubitsch et la crise du sérieux | 127 |
| Jean-Louis LEUTRAT, Une ombre du temps | 139 |
| Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, La parabole de <i>La Nuit du chasseur</i> | 155 |
| Jonathan BIGNELL, Spectacle and the Postmodern in Contemporary American Cinema | 163 |
| Gaïd GIRARD, Au dessus du labyrinthe : À propos d'un extrait de <i>The Shining</i> (1980), de Stanley Kubrick | 181 |
| Vicente SANCHEZ BIOSCA, La métamorphose dans le cinéma moderne : de l'animisme à la chute du corps (<i>The Fly</i> , D. Cronenberg, 1986) | 193 |
| Serge CHAUVIN, Le miroir aux rouges-gorges ou d'incertains happy ends ; Remarques éparses autour de <i>Blue Velvet</i> | 205 |
| Denis MELLIER, Discours de tueurs : Fragmentation et perturbation dans <i>Natural Born Killers</i> d'Oliver Stone. Précédé d'une remarque à propos de Quentin Tarantino | 213 |
| Gilles MENEGALDO, La place du spectateur et la subversion de la représentation dans <i>Stardust Memories</i> de Woody Allen | 231 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD, La crise en coulisse : remarques à propos de <i>Opening Night</i> de John Cassavetes (1978) | 247 |
| Brigitte GAUTHIER, Le cinéma d'Andy Warhol, une remise en question conceptuelle de la représentation | 257 |
| Hélène PUISEUX, Crise et espace télévisuel ou donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien | 265 |
| NOTE SUR LES AUTEURS | 281 |
| TABLE DES MATIÈRES | 287 |