



# ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS JOST

## ENTREVISTA COM FRANÇOIS JOST

Maycon Silva Aguiar<sup>1</sup>

Rosane da Conceição Pereira<sup>2</sup>

François Jost, chercheur et professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle / Paris III et directeur honoraire du Centre d'Étude des Images et des Sons Médiatiques (CEISME), dédié à l'étude de la télévision dans les domaines philosophique, esthétique et linguistique, avec diverses publications au Brésil. Directeur de la revue *Télévision* (Paris, CNRS éditions) et de la collection sur les séries *A suivre* (Paris, ed. Atlande).

1. *Votre travail académique sur la production télévisuelle a contribué à la compréhension de la télévision en tant qu'objet d'intérêt scientifique et à la production de connaissances dans le domaine des sciences humaines et sociales au Brésil. Il pourrait préciser aux lecteurs brésiliens sa thèse selon laquelle tous les genres télévisés peuvent être interprétés en relation avec le monde réel (rendu visible), le monde fictif (vraisemblance) et le monde ludique (non sérieux), combattant la critique ontologique de la réalité elle-même, puisque la question de la réalité pour la télévision (médiats) et le sens des attitudes du monde réel pour les professionnels (journalistes) sont reconfigurés?*

Quand j'ai accédé à l'immense masse d'archives conservées par l'Inathèque de France (des millions d'heures de programmes), s'est posée la question de savoir par quel bout aborder tous ces programmes si différents les uns des autres. Comment traiter des corpus si vastes ? Il était clair que je ne pouvais rester au niveau du programme (comme pour la sémiologie du cinéma, le film). Le genre m'est donc apparu comme

---

1 Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: mayconsilvaaguiar@mn.ufrj.br.

2 Universidade Salgado Filho e Fundação de Amparo à Escola Técnica (FAETEC). E-mail: rosadosol@yahoo.com.br.



le concept le plus pertinent. Mais comment classer les genres, non seulement actuels, mais d'aujourd'hui et de demain ? A cette question j'ai répondu par la délimitation d'un terrain, dans lequel plusieurs interprétants (comme dirait Peirce) permettraient de penser les programmes. Les trois mondes – réel, fictif, ludique – ont répondu à cette ambition. Le premier réflexe est évidemment de classer les programmes. Cela semble facile pour le journal télévisé (qui renvoie au monde réel) ou les séries (qui renvoient à la fiction). En fait c'est plus compliqué. La télé-réalité a été un exemple heuristique : les producteurs revendiquaient l'aspect *réalité* contenu dans leur nom, mais les organismes de mesure de l'audience les classaient dans les divertissements, certains spectateurs la regardait comme une série, etc. Impossible donc d'assigner une seule étiquette à un genre : celle-ci dépend à la fois des usages et des acteurs. Il m'a donc fallu abandonner une ontologie déterminant l'essence d'un programme pour une théorie pragmatique. Les trois mondes sont donc le lieu où s'affrontent les acteurs de la communications télévisuelles. Parfois jusque dans les tribunaux.

2. *Son investigation théorique et méthodologique est basée sur la structure narrative de la "littérature" (avec les concepts établis de focalisation interne, de temps et de narration), s'étend au narratif du "cinéma" (apportant des concepts tels que "l'ocularisation" ou point de vue visuel et "l'auricularisation" ou point de vue auditif) et culmine dans la structure narratologique de la "télévision" en genres (reportages du réel comme informations télévisées, de la fiction comme feuilletons et de pièces ludiques comme programmes humoristiques), et la télévision est conçue comme symptôme (pas de reflet) de la société. Dans ce sens, comment analysez-vous votre trajectoire de recherche et son état actuel en France ?*

Ce que vous dites correspond à trois moments théoriques de ma vie. D'abord la sémiologie du cinéma, puis ce que j'ai appelé la « narratologie comparée ». J'avais été frappé en lisant *Figures III* de Genette que le meilleur exemple de focalisation interne était pour lui, qui faisait de la théorie littéraire, un film : *Rashomon*, de Kurosawa. Or, comme « en toute rigueur le personnage ne devait pas être vu de l'extérieur » dans cette configuration, je me suis demandé comment il pouvait faire référence à un film où, certes, on avait plusieurs points de vue sur un même événement, plusieurs versions, mais dans lequel on voyait les narrateurs de l'extérieur, dans l'image. C'est à partir de là que j'ai été amené à différencier les types de points de vue qui étaient mélangés dans le concept de « focalisation » : le point de vue cognitif, le point de vue visuel et le point de vue sonore.

L'approche de la télévision est moins une continuité qu'une rupture épistémologique. Alors que la première sémiologie du cinéma – celle de Metz –



partait de l'image et du plan, voire de la séquence comme unité autonome, je me suis vite rendu compte, comme je vous disais, que ce n'étaient pas des découpages pertinents pour aborder les vastes corpus de programmes. Et j'ai donc déplacé la réflexion vers l'étude des genres télévisuels.

Tout cela pour quoi faire ? J'ai toujours gardé en tête cette leçon de Barthes dans *Mythologies* que la sémiologie est certes une discipline qui explique le fonctionnement du sens, mais qu'elle doit aussi démonter l'idéologie. D'où cette troisième période théorique où j'ai examiné les programmes de télé-réalité et de fiction comme des symptômes de phénomènes à l'œuvre dans la société. Bien sûr, ce que j'appelle « période » ici est plus étanche que cela. Quand j'analyse une séquence de série, je peux utiliser les concepts de narratologie et aussi m'interroger sur le genre.

Pas facile d'analyser ma trajectoire ! Les périodes dont je viens de parler ont des destins différents : les concepts du point de vue que j'ai créés sont de plus en plus utilisés sans même qu'on me cite comme ils faisaient partis des outils de base. En ce qui concerne la télévision, je dois reconnaître que les travaux actuels font très souvent référence à mon travail

3. *L'idée qu'un programme télévisé doit être étudié à partir de son appareil, de son lieu de construction, du producteur et du spectateur de la société (et non des médias comme miroir d'une situation sociale au niveau du visible) rapproche vos études sémiologiques du point de vue de l'analyse du discours, puisqu'il s'agit également de la recherche des conditions de production du sens et de ses déterminations historiques, sociales et idéologiques par le sujet. Que pourriez-vous dire de cette relation possible dans votre travail ?*

Vous avez raison. Quand le dépôt légal de l'audiovisuel a été ouvert aux chercheurs, il y a eu un grand moment d'émulation pendant lequel chacun proposait des outils et des concepts. Nous avons eu notamment de nombreuses discussions Patrick Charaudeau et moi. Il m'est apparu deux choses : d'une part que nos passés théoriques respectifs « teintaient » nos théories d'une coloration très différente : lui partait du langage et de la linguistique, moi je partais de l'audiovisuel. D'où un désaccord profond sur le modèle de communication : lui appliquait des concepts venus de l'analyse de la conversation, moi des concepts inspirés d'une sémiologie audiovisuelle pragmatique. Lui voulait à tout prix que la relation entre le spectateur et la chaîne soit réglée par un contrat comme dans la conversation, je lui opposais l'idée de promesse, qui est beaucoup plus heuristique pour moi car elle donne au spectateur un autre rôle que de suivre la visée de l'émetteur.



4. *Si la télévision traditionnelle rend visible la “réalité”, sans révéler ce processus de préparation, ni vérité ni conformité aux documents; si la “fiction” est rendue crédible par une cohérence interne que le monde réel n’est pas obligé d’avoir; et si le “ludique” est la préparation d’un moment ou d’une scène peu sérieuse de la réalité, comment cette relation tripartite du monde peut-elle être pensée à la télévision numérique, dans laquelle les réseaux sociaux sont considérés comme des “seconds écrans” pour programmes télévisés (liés simultanément à des tweets, par exemple)?*

Les «live tweets» prouvent justement que la communication télévisuelle n’est pas fondée sur le contrat. Les chaînes construisent le sens des programmes, grâce aux «community managers», aux publicités, etc., ils font des *promesses* sur les contenus, mais les internautes disposent. Je veux dire par là que les internautes s’approprient parfois les programmes d’une façon différente de ce qui avait été prévu : on plaisante sur la prestation d’un politicien dans une émission politique (sur ses vêtements, sa tenue, ses tics) ou, au contraire, on commente une fiction comme si c’était la réalité.

5. *Comment penser la construction sociale de la réalité médiatisée par la télévision et Internet, face aux cadres dont le producteur est non seulement le professionnel de la télévision (le journaliste) mais aussi le public (spectateur) ?*

Le problème essentiel est celui des instances médiatiques qui diffusent les messages. Pour qu’il y ait co-construction encore faut-il que les spectateurs veuillent bien s’exposer aux messages des médias. Or, on voit un peu partout dans le monde qu’une partie des internautes refusent de regarder ces médias et préfèrent leurs propres circuits d’information. D’où le succès des théories du complot et des fake news, l’opposition entre des vérités qui seraient plus vraies parce que non diffusées par les médias et la «version officielle» des médias. L’activité de fact-checking, qui est menée par certains journalistes, est aussi une façon de déconstruire l’information. Autant dire que nous ne sommes plus dans un monde où nous pouvons penser le circuit de l’information avec des termes consensuelles comme ceux de «contrat» ou de «pacte». Ces derniers supposaient une sorte de confiance et d’optimisme dans la communication, qui ne sont plus vraiment de mise.

6. *Dans ses études récentes, affirmant que la “seriefilia” remplaçait “la cinéfilia”, on peut considérer que ce moment arrive un temps de lecteurs amateurs ou que la communication numérique re-signifie la télévision, le cinéma et la littérature*



en tant qu'objets et aussi ses publics, avec le partage et l'édition d'images, de textes et d'audios sur Internet. Quelles implications ce changement peut-il avoir aujourd'hui en termes de séries et d'audiences, en ce qui concerne leur thèse sur le genre télévisuel (ancré dans le réel, la fiction et le ludique) et sur le spectateur étranger et brésilien?

Votre question est très riche... Je vais essayer de répondre à quelques aspects.

D'abord, ce qu'a permis internet et le web 2.0, c'est la fabrication de web-séries ou de web-documentaires qui constituent une sorte d'alternative à la télévision pour les spectateurs (ils les opposent souvent aux productions des chaînes télévisées dans leurs commentaires). Ce qui me frappe, c'est que ses web-séries, bien qu'elles puissent circuler dans le monde entier, restent très nationales (en majorité on regarde les web-séries produites dans son pays). Il me semble que la chose importante, c'est la remise en cause du contrat de fiction : beaucoup de séries sont jugées aujourd'hui comme des témoignages fidèles de la réalité. A cet égard, un exemple intéressant : au premier tour de l'élection présidentielle d'Ukraine est arrivé très largement en tête, un comédien qui jouait dans une série intitulée *Serviteur du peuple*, où il luttait contre la corruption... dont on accuse précisément le président en place. Il n'avait pas de programme, mais ce programme narratif a suffi...

7. *Dans la série, on trouverait un genre hybride, entre le cinéma et la télévision (dans le sens où la série décolle de plus en plus du média télévisé et se développe en tant que narration cinématographique, avec beaucoup moins de dépendance à un médium), qui exigerait, sinon une adaptation, mais une réflexion à propos de sa thèse initiale ?*

Ce qui change actuellement dans les séries, c'est à la fois le mode de diffusion et le mode de consommation.

Le feuilleton était jadis fondé sur l'attente. L'attente de l'épisode suivant, diffusé de jour en jour ou de semaine en semaine. Voir une série à la télé, en étant obligé d'attendre la diffusion ou voir sur une plateforme est différent. Le premier cas est vraiment télévisuel dans la mesure où le média nous impose sa temporalité, sa grille, son rendez-vous. Et les épisodes avec leurs cliff-hanger sont prévus pour ça. Sur un DVD ou sur une plateforme on peut tout voir en une ou deux fois (binge-watching). Du coup, on ne regarde plus une série mais un long film. Cela confirme pour moi que c'est en partie le spectateur qui fait l'œuvre. Je dois dire que c'est en continuité avec mes propositions théoriques.



8. *Il a d'abord été commenté comment sa thèse sur le genre télévisuel inaugurerait la télévision en tant qu'objet d'intérêt scientifique. Selon vous, en quoi l'ontologie de la télévision diffère-t-elle des autres ontologies (par exemple, cinéma et littérature) ? Quel aspect de cette entité la rend si fascinante comme objet scientifique ?*

Je ne parlerais pas de la télévision d'un point de vue ontologique. Mais but est, au contraire, d'avoir une approche pragmatique. Ma théorie des genres est dynamique : l'objet change en fonction de l'acteur de la communication qui la considère. Ce qui est fascinant, c'est que la télévision diffuse tous les genres et qu'il faut faire une théorie qui en rendent compte : comme étudier la littérature dans une vision synoptique de tous les genres, ce qu'on fait peu. Et ce qui est intéressant c'est que la télévision est aussi articulée à notre temps et à notre vie sociale.

- 9 *Il s'est avéré que la télévision n'était pas un miroir objectif de la réalité. Cependant, il existe un lien entre ces dimensions. Comment "mesurer" l'interface entre la télévision et la société ?*

A la métaphore du miroir, j'ai opposé celle du symptôme. Ce qui m'intéresse, c'est de voir ce que les genres télévisuels nous disent de la société. Par exemple, la télé-réalité était le symptôme d'un désir du public qu'on parle de lui, des gens simples et pas seulement de l'élite. En France, en 2002, la 2<sup>e</sup> année de l'adaptation de Big Brother, *Loft story*, les jeunes se sont largement abstenus aux élections présidentielles mais ils ont voté en masse pour *Loft story*, tout simplement parce qu'ils se sentaient mieux représentés par les jeunes qui y jouaient que par les politiciens. On aurait dû prendre ce fait au sérieux. Dans les éditions de BBB que j'ai vues, il me semble que la télé-réalité jouait aussi comme revanche sociale, en favorisant le parcours de gens pauvres.

10. *En conclusion, quelles sont vos recherches les plus récentes en France et quels sont vos projets pour l'avenir ? Pensez-vous étudier la télévision et ses relations avec Internet en termes de nouvelles productions de sens, de collaboration, de fausses informations et de temps réel, par exemple ? Le Brésil est-il inclus comme objet ou comme destination pour vos études ?*

J'ai travaillé ces dernières années dans deux directions. D'une part, les séries. Dans les *Nouveaux méchants*. *Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du mal* (Bayard, 2015), je me suis intéressé aux séries qui font des méchants

