

Bernardo Amigo Latorre

Le genre comme outil d'interprétation en réception : le cas des téléseries chiliennes

Dans le cadre d'un projet d'étude sur les processus de compréhension et de consommation des programmes de télévision, nous avons développé, pendant l'année 2002, une recherche comparée autour du phénomène de l'identification d'une communauté symbolique avec les personnages et le monde diégétique de la téléserie chilienne, par opposition à l'identification avec la diégèse de la telenovela latino-américaine.

Le cadre conceptuel de cette recherche a été le croisement entre les typologies d'identification du lecteur au héros qu'a proposées Jauss (Jauss, H-R, 1978) et la logique des genres littéraires de Käte Hamburger, c'est-à-dire, la construction des différentes catégories ontologiques du "Je" à l'origine de l'énonciation.

Je ne veux pas entrer dans les détails méthodologiques de la recherche, ni dans les résultats concrets. Je ne veux me concentrer que sur les aspects qui me semblent les plus pertinents pour une discussion de la problématique théorique des genres.

En termes théoriques, ce que nous avons fait a été d'essayer une définition d'un genre télévisuel à partir de sa réception, de sa construction au niveau du téléspectateur. Nous voulions poser la discussion théorique des genres du côté du récepteur et non pas du côté du texte ou des intentions énonciatives de la production, parce que dans la communication médiatique le récepteur est l'instance qui, en dernier lieu, donne du sens aux messages, et parce que plus que consommer des textes en particulier, les récepteurs consomment des genres.

Multiforme et hétérogène par nature, la télévision est habituellement décrite comme le lieu dans lequel la réalité et la fiction se mélangent et se confondent. L'énorme diversité de programmes qu'elle accueille, combine, entrelace et recycle dans le tourbillon de son flux perpétuel, a fini par imposer l'image du grand moulin médiatique des genres. Dans ce manège où, à la suite du Journal Télévisé de midi, nous attend, indéfectible, le Derrick de chaque après-midi, la notion de « mélange de genres » semble la plus apte à rendre compte de cette constante transposition qui est devenue un lieu commun de la critique et de la recherche.

Pourtant, derrière l'idée du « mélange de genres » se cache une généralisation qui devient, souvent, un obstacle au moment d'aborder toute la complexité de la communication télévisuelle.

Ce problème impose la nécessité d'aborder la problématique des genres à la télévision à partir d'un double mouvement, à la fois empirique et théorique. Affaire relationnelle, la communication télévisuelle est le résultat de l'intersection des intentions discursives de la chaîne et des attentes du téléspectateur. Entre ces deux extrêmes de la communication, l'outil qui permet à la chaîne d'agir sur le téléspectateur et à ce dernier de comprendre le statut du discours véhiculé par une émission en particulier, c'est le genre.

De cette manière, le genre nous intéresse, dès lors, dans la mesure où il représente la convention de base pour la lecture d'un document (dans notre cas, télévisuel) qui permet au téléspectateur de construire un cadre de pertinence pour l'interprétation d'un programme en particulier et de réguler ses attentes en fonction du statut de réalité ou de fiction du discours, dans un programme donné.

Mais comment est-ce que ces deux notions, d'interprétation et de genre, s'articulent-elles?

Pour tenter de formuler une réponse, nous avons essayé de rapprocher les propositions de Schaeffer sur la notion de genericité (Schaeffer, J-M, 1986 et 1989) et la théorie de la pertinence de Sperber et Wilson (1989).

La condition de base qui permet d'interpréter un document en général et un programme télévisuel en particulier, est la présomption de l'existence, à l'origine, d'une intentionnalité communicationnelle.

Attribuer une intention à un document n'est autre chose que construire un "Je" dans le lieu de son origine : le Je-Origine proposé par Käte Hamburger? (1986). L'attribution d'une intention, comme la construction d'un responsable d'une émission télévisuelle, est toujours hypothétique et contextuelle, une possibilité d'explication et non pas sa démonstration. Il n'y a donc aucune raison de penser que les hypothèses que l'on peut former doivent toujours correspondre à l'intention « réelle » ou à un sujet responsable « effectif ».

Mais le fait que le processus d'interprétation soit hypothétique et contextuel, ne signifie pas qu'il est aléatoire. Il existe, au contraire, un ensemble de mécanismes inférentiels qui permettent la formation d'hypothèses concrètes par rapport à l'acte de communication.

Selon la théorie de la pertinence, ces mécanismes inférentiels correspondent à un processus logique qui, à partir d'un certain nombre d'informations connues (prémises), peut dériver sur de nouvelles conclusions.

Ces processus inférentiels sont tout à fait différents des processus de décodage. En général, les conclusions ne sont pas associées à leurs prémisses par un code, et les signaux n'ont pas pour conclusion logique les messages qu'ils véhiculent.

Dans la mesure où les êtres humains sont des « dispositifs efficaces de traitement de l'information », selon l'expression de Sperber et Wilson, qui visent à « maximiser l'efficacité de leur traitement de l'information », l'acte de communication a pour but de rendre manifeste au récepteur l'intention énonciative de l'émetteur comprise dans l'acte communicationnel. Pour qu'une information puisse être traitée par un individu, celle-ci doit se constituer dans un acte d'ostension.

C'est justement dans ce sens qu'un genre peut être considéré comme un outil pour la construction de la pertinence interprétative des documents télévisuels.

Dans la mesure où la dénomination générique, ou des marques de genre implicites dans les documents télévisuels (génériques, titres, régime caractéristique de focalisation etc.), rend manifeste le statut de l'énonciation d'un programme télévisuel, elle correspond à une ostension du caractère du programme ; cela

permet au téléspectateur d'inférer sa qualité de discours de réalité ou de discours de fiction.

Si, comme l'a proposé Schaeffer, tout document est un acte discursif complexe qui correspond, de manière simultanée, à une réalité textuelle et à une réalité communicationnelle, nous sommes placés d'avance au niveau de l'énonciation et non pas à un niveau sémantique ou syntactique. C'est à dire, nous avons choisi comme critère de généricité le statut ontologique du sujet d'énonciation : réel, fictif ou feint. Tout cela n'est pas autre chose que donner une perspective cognitive à l'hypothèse de Jauss, qui propose que le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé, et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites - ce que l'auteur allemand a nommé l'horizon d'attente. Quant à nous, nous nous sommes proposé d'étudier comment et pourquoi les attentes du public de la téléserie chilienne sont une déviation par rapport à d'autres genres fictionnels, notamment, par rapport au genre des telenovelas latino-américaines.

Quoique la structure textuelle et topique des telenovelas latino-américaines, y compris les formules narratives qui sont à mi-chemin entre la comédie et le mélodrame, soient les mêmes qu'on peut trouver aussi dans les "soap opera", les feuilletons, et la téléserie chilienne, l'appropriation et les usages de la part des téléspectateurs des ces types de programmes sont tout à fait différents.

Dans notre étude, nous avons constaté que les caractéristiques textuelles de la "téléserie" chilienne ne sont pas suffisantes pour expliquer les importantes déviations qui se sont produites dans les processus de compréhension, d'interprétation et de formation d'attentes par rapport à d'autres types de programmes fictionnels, y compris la réception de la telenovela latino-américaine, dans laquelle on les situe d'habitude.

Du point de vue des caractéristiques pragmatiques, l'inégalité dans la manifestation des modes d'identification au héros dans la téléserie chilienne, par rapport à d'autres types de fiction télévisuelle, s'est constituée en un indice très important pour la définition de l'horizon d'attente qui permet ces types de programmes.

Pour donner une contextualisation théorique à cette assertion, il faut revenir brièvement sur la logique des genres littéraires de Käte Hamburger.

Selon Käte Hamburger : « La structure énonciative est une relation fixée sujet-objet. Le sujet d'énonciation n'énonce qu'en relation à l'objet de son énoncé. (...) L'énonciation est l'énonciation d'un sujet (d'énonciation) sur un objet énoncé ». (Hamburger, K, 1986, p. 47).

Par rapport à l'analyse de la relation énoncé/énonciation, Hamburger établit que le caractère et les fonctions de l'énoncé dépendent exclusivement du sujet de l'énonciation (le Je-Origine qui désigne en effet le point zéro occupé par le Je concret, l'origine du système des coordonnées spatio-temporelles qui coïncide avec le hic et le nunc), ce qui veut dire que tout énoncé produit à l'intérieur du système énonciatif de la langue, est un énoncé de réalité. Cette définition acquiert une importance fondamentale dans la construction théorique de l'auteur, étant donné que la caractérisation d'un énoncé de réalité n'est pas ici fondée sur la réalité de

l'objet énoncé (qui peut être un rêve, un mensonge ou le résultat des fantasmes du sujet de l'énonciation) mais sur le caractère réel du Je-Origine.

Partant de ceci, Hamburger établit que c'est seulement dans la fiction que l'objet d'une narration n'est pas référé à un Je-Origine réel. Dès lors, elle avance une première définition des conditions d'existence de la fiction : « elle ne comporte pas de Je-Origine réel, elle doit comporter des Je-Origine fictifs, c'est-à-dire des systèmes de référence cognitivement (et donc aussi dans le domaine de la temporalité) sans rapport avec un Je réel (...). Seule, en effet, l'entrée en scène - ou l'attente - de Je-Origine fictifs, des personnages, explique la disparition du Je-Origine réel ». (Hamburger, K, 1986. p. 82).

C'est-à-dire que la disparition d'un Je-Origine réel est la condition et l'élément principal qui définit le monde fictif. Dans la fiction, la chose racontée n'est pas un objet pour la narration, car elle n'existe pas indépendamment du fait de la narration qui la produit. C'est-à-dire que, dans la fiction, la narration a le caractère fonctionnel de production du récit. C'est la narration qui produit les personnages et non l'inverse. Elle n'est pas une énonciation de réalité mais sa mimésis. Sans entrer dans les détails, la différence que nous avons identifiée entre les modes d'identification et la réception de la télésérie et de la telenovela, signifie une différence dans la construction du statut du "Je Origine". Tandis que pour la telenovela les règles de la fiction sont complètement accomplies - c'est à dire qu'il n'y pas de sujets d'énonciation, sauf des personnages fictionnels - dans la télésérie on peut trouver à la fois des Je fictifs et des Je lyriques, qui sont pour Hamburger une catégorie des Je Réels. C'est à dire, des sujets d'énonciation et des personnages fictifs qui cohabitent. Le plus surprenant est que, malgré ce mélange, il n'y a pas de rupture dans la construction en réception du monde diégétique de la télésérie.

L'horizon d'attente qui se dégage de l'enquête ethnographique, malgré les similitudes au niveau structurel, a toujours été la promesse de la figure humaine de l'acteur-personnage dans la teleserie. Sa figure en apparence paradoxale, peut être expliquée à partir de l'existence d'un Je-Lyrique, catégorie qui n'est pas présente dans la telenovela latino-américaine.

En résumé, les processus de construction de sens sont tout à fait différents entre la télésérie et la telenovela, malgré la ressemblance structurelle de ces deux types de programmes. Les conditions pragmatiques de la réception et l'horizon d'attente qui permet construire l'une et l'autre rendent possible l'établissement d'une distinction générique qui, au niveau textuel, n'existe pas.

En conclusion, à notre avis, aujourd'hui il n'est pas possible de négliger la théorie des genres dans les recherches sur la réception médiatique. Mais il n'est pas possible non plus de négliger les processus de construction de sens en réception, pour la définition des typologies et pour la discussion théorique des genres.

BIBLIOGRAPHIE

AMIGO LATORRE, B. *NI FICTION, NI REALITE. LE JE LYRIQUE COMME CONTRIBUTION A LA THEORIE DES GENRES TELEVISUELS*, LOUVAIN-LA-NEUVE, ACADEMIA BRUYLANT, 2001.

CHARAUDEAU, P. "LES CONDITIONS D'UNE TYPOLOGIE DES GENRES TELEVISUELS D'INFORMATION" IN *RESEAUX* N° 81, CNET, 1997 (A).

GENETTE, G. ET TODOROV, T. (SOUS LA DIRECTION DE) *THEORIES DES GENRES*, PARIS, EDITIONS DU SEUIL, 1986.

HAMBURGER, K. *LOGIQUE DES GENRES LITTERAIRES*, PARIS, EDITIONS DU SEUIL, 1986.

JAUSS, H-R. *POUR UNE ESTHETIQUE DE LA RECEPTION*, PARIS, GALLIMARD, 1978.

JOST, F. "LA PROMESSE DES GENRES", IN *RESEAUX* N° 81, CNET, 1997.

JOST, F. *LA TELEVISION DU QUOTIDIEN. ENTRE REALITE ET FICTION*, PARIS, INA / DE BOECK UNIVERSITE, 2001 (A).

LOCHARD, G., ET SOULAGES, J-C. *LA COMMUNICATION TELEVISUELLE*, PARIS, ARMAND COLIN, 1998.

NEL, N. "GENERICITE, SEQUENCIALITE, ESTHETIQUE TELEVISUELLES", IN *RESEAUX* N° 81, CNET, 1997.

ODIN, R. *DE LA FICTION*, PARIS, DE BOECK UNIVERSITE, 2000 (B).

PASQUIER, D. "LECTURES DE PERSONNAGES DE SERIE" IN *PENSER LA TELEVISION*, COLLOQUE DE CERISY-LA-SALLE, JUIN 1997, PARIS, NATHAN UNIVERSITE, 1998.

PASQUIER, D. "IDENTIFICATION AU HEROS ET COMMUNAUTES DE TELESPECTATEURS : LA RECEPTION D'"HELENE ET LES GARÇONS"", IN *HERMES*, N° 22, 1998.

SEARLE, J.R. *SENS ET EXPRESSION*, PARIS, LES EDITIONS DE MINUIT, 1982.

SHAEFFER, J-M. "DU TEXTE AU GENRE", IN GENETTE, G. ET TODOROV, T. (SOUS LA DIRECTION DE), *THEORIE DES GENRES*, PARIS, EDITIONS DU SEUIL, 1986.

SHAEFFER, J-M. *QU'EST-CE QU'UN GENRE LITTERAIRE?*, PARIS, EDITIONS DU SEUIL, 1989.

?SHAEFFER, J-M. *POURQUOI LA FICTION?*, PARIS, EDITIONS DU SEUIL, 1999.

SPERBER, D, ET WILSON, D. *LA PERTINENCE. COMMUNICATION ET COGNITION*, PARIS, EDITIONS DE MINUIT, 1989.

TODOROV, T. *INTRODUCTION A LA LITTERATURE FANTASTIQUE*, PARIS, SEUIL, 1970.

VERNET, M. "GENRE", IN *LECTURES DU FILM*, PARIS, ALBATROS, 1977.