



HAL
open science

L'oralité dans les films de Pierre Carles, stratégie de contournement des interdits méta-discursifs de la télévision

Christophe Lenoir

► **To cite this version:**

Christophe Lenoir. L'oralité dans les films de Pierre Carles, stratégie de contournement des interdits méta-discursifs de la télévision. 2007. sic_00559906v1

HAL Id: sic_00559906

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00559906v1

Preprint submitted on 26 Jan 2011 (v1), last revised 7 Feb 2011 (v2)

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.

Christophe Lenoir

Une histoire de la télévision, au cinéma

Les documentaires de Pierres Carles sur la télévision

Résumé :

« L’oralité dans les films de Pierre Carles, stratégie de contournement des interdits méta-discursifs de la télévision ».

Communication présentée dans le cadre du colloque international *Pratiques orales du cinéma*, Université de Montréal, Canada, 27 octobre 2007.

Les films de Carles réintègrent, sans cesse, leur propre écriture, les traces des effets qu’ils produisent, inscrivant directement dans leur forme, par le biais de l’oralité, les difficultés de leur énonciation. Sortes de films « boule de neige », ils intègrent systématiquement les réactions télévisuelles et orales qu’ils entraînent. L’oralité, en accompagnement d’un film, et intégrée dans un film, peut donc, dans certains cas, apparaître comme une stratégie permettant de contourner l’intransitivité fondamentale de la télévision, tout en mettant celle-ci en évidence.

Une histoire de la télévision, au cinéma

L’oralité dans les films de Pierre Carles, un moyen de contourner les interdits méta-discursifs de la télévision

Si, dans les premiers temps du cinéma, l’oralité relevait d’une *performance*, avant d’être intégrée dans la matérialité du support, à la télévision, le rapport entre *support* et *oralité* suivrait peut-être un parcours inverse.

En effet, la séance de cinéma est en elle-même une performance publique, avec un certain nombre de normes et de sanctions institutionnelles, variables suivant les contextes. Le comportement des spectateurs peut aller de la participation active au silence le plus religieux. L’évolution du statut culturel du cinéma est en cela certainement corrélée avec le type d’habitus spectatorial mis en jeu, suivant la dialectique qui ferait des champs culturels les plus valorisés ceux où le spectateur manifeste sa compréhension, et son respect de l’œuvre, par la répression de ses propres manifestations verbales et corporelles.

Or, s’il existe aussi des cas historiquement importants de consommation publique de la télévision (télé-clubs, retransmissions sportives dans des bars ou sur des places publiques...) l’espace de réception demeure, pour l’essentiel, domestique. Cette particularité se retrouve en terme économique : le financement du cinéma est basé sur le principe de la remontée des recettes à partir d’un contrôle strict du nombre de billets vendus. L’économie de la télévision repose sur des *artefacts*, les « mesures » d’audiences, où le terme *mesure* recouvre des extrapolations quantitatives. Les usages du téléspectateur, relevant de la sphère privé, sont par définition inobservables dans leur totalité. Ils ont fait ainsi l’objet des spéculations les plus contradictoires dans l’étude des médias, de la figure du téléspectateur libertaire et braconnier à celle du téléspectateur hypnotisé, fasciné, captif et passif.

Les détracteurs de la télévision comme ses promoteurs auront néanmoins partagés les mêmes présupposés quant au fait que la télévision ait des *effets*.

De cette particularité structurelle découle certainement, au moins en partie, le principe que dénonçait Pierre Bourdieu, suivant lequel il est impossible de critiquer la télévision à la télévision¹. À des contraintes propres au champ professionnel de la télévision (ne pas critiquer ses collègues, ne pas « cracher dans la soupe »²), s'ajoute une autocensure systématique dès qu'il s'agit de relater les liens entre médias et pouvoir politique, c'est-à-dire tout ce qui constituerait « l'économie parallèle » de la télévision : attributions des fréquences, régulation, nomination des dirigeants, etc.

L'évolution des modes de consommation des programmes audiovisuels rend peut-être ces formes de censure caduques : le développement des sites personnels, des blogs, des sites sociaux, des logiciels d'échange pair à pair et du *streaming* permet à chacun de reprendre, d'archiver, de redistribuer, d'annoter et de commenter publiquement les programmes de la télévision³, malgré les nombreuses tentatives des chaînes pour interdire ou encadrer ces pratiques, au nom, principalement, du respect des ayants-droits⁴.

La télévision serait-elle soluble dans Internet, et pourrait-on annoncer, comme le propose Jean-Louis Missika⁵, la mort de la télévision, dès lors qu'elle perd le monopole sur le récit de sa propre histoire ?

Le bon et le menteur

Pierre Carles, journaliste français, va ainsi être amené à changer de média d'expression, investissant l'espace des salles de cinéma pour contourner l'ostracisme dont il était victime à la télévision.

Il faut parfois mordre la main de celui qui te nourrit, voilà ma devise. Surtout quand celui qui te nourrit est un homme de télé !⁶

¹ Pierre Bourdieu, « Analyse d'un passage à l'antenne », publié dans Le Monde Diplomatique en avril 1996, à la suite de son intervention dans l'émission Arrêt sur images, La Cinquième, du 23 janvier 1996 et de l'émission du 13 mars 1996. Le producteur de l'émission, Daniel Schneidermann, a tenu à répondre à Pierre Bourdieu dans un texte intitulé « Réponse à Pierre Bourdieu », publié également dans Le Monde Diplomatique, en mai 1996. La polémique s'est prolongée après la diffusion en mai 1996 sur Paris Première d'un enregistrement de Bourdieu au collège de France (le 18 mars 1996), où celui-ci développe son analyse des contraintes propres au champ télévisuel. Cette intervention est publiée en décembre 1996 sous le titre *Sur la télévision*, aux éditions Liber-Raison d'agir.

² Expression employée de façon récurrente par les journalistes et les producteurs interrogés par Pierre Carles pour justifier les formes d'autocensure à la télévision. Voir Pas vu à la télé, 1995, Pas pas pris, 1998, Enfin pris, 2002.

³ Cette usage se développe sur la période 2000-2005, voir Christophe Lenoir « Télévision et convergence des média : vers un nouvel espace public. 2000-2005 », Université Paris III Assic / Ircav, thèse de doctorat sous la direction de Roger Odin, 2006.

⁴ TF1 attaque ainsi en justice YouTube.com (contrôlé par Google) le 15 avril 2008, demandant 100 millions d'euros de dommages et intérêts (dix fois le chiffre d'affaire 2006 de YouTube), suivant une information diffusée par le site Internet du journal les Échos le 16 avril 2008 et reprise le même jour par Reuters (Paris). Suivant le même article, une autre plainte avait déjà été déposée contre le site Dailymotion en décembre 2007, pour 39,7 millions d'euros.

⁵ Jean-Louis Missika, *La Fin de la télévision*, La République des Idées, Seuil, Paris 2007.

⁶ Charlie Hebdo, mercredi 13 mai 1998.

Ses débuts de carrière à la télévision consistent à dénoncer ce que l'on pourrait appeler les « bonimenteurs » de la télévision, au sens péjoratif du terme.

Il intervient dans des rubriques consacrées aux médias dans le cadre des émissions composites qui se multiplient en France au début des années 1990.

Lors d'une intervention dans Ciel mon mardi⁷, sur TF1 en 1992, il reprend les commentaires d'animateurs de la télévision française de la semaine précédente, en se présentant sur le plateau avec un magnétoscope, un moniteur, et un enregistrement des émissions qu'il va analyser :

- Laurent Cabrol, animateur d'une Nuit des Héros⁸ au profit de handicapés, présente un athlète pendu à 25 mètres de haut avec des poids aux pieds.

Commentaire de Carles : « *Ou c'est du bidon, ou le type risque de rejoindre le camp des handicapés d'ici peu* ».

- Jean Bertolino, présentateur de l'émission d'actualité 52 sur la Une⁹ introduit un reportage en présentant le rôle de l'équipe de reporters qui filme des pirates philippins en train de commettre leurs exactions devant la caméra.

Une femme supplie : « *Laissez-moi, ne me faites pas de mal* ».

Le chef des pirates lui répond : « *T'as pas intérêt à dire qu'on t'a attaquée.* » Bertolino commente alors : « *c'est grâce à notre présence que les pirates n'ont ce jour-là ni tué ni violé les femmes de ce village.* »

Remarque de Carles : « *Grâce à Jean Bertolino, plus personne n'ignore que cette dame a été attaquée par les pirates et qu'elle risque maintenant des représailles.* »

Dans une autre émission, Double Jeu¹⁰, en 1992, il développe ce principe d'analyse. Dans ce sujet, le présentateur-vedette de TF1 est traité explicitement de menteur : Carles démontre qu'une « interview exclusive » de Fidel Castro présentée au JT était la reprise d'une conférence de presse, les questions étant rajoutées au montage. L'émission étant préenregistrée, le sujet est annoncé, lancé puis subitement coupé par un panneau laconique : « Pour des raisons confraternelles, la direction d'Antenne 2 a décidé de ne pas diffuser le sujet prévu par l'équipe de Double Jeu. »

Le coup de grâce, si l'on peut dire, suivra une intervention analysant une soirée caritative, autour de la pédophilie, présentée par un célèbre animateur de jeux télévisés :

Jean-Pierre Foucault :

- « *Qui sont ces hommes capables de tuer des enfants ?* »

⁷ Émission hebdomadaire présentée par Christophe Dechavanne et diffusée sur TF1 de mai 1988 à juin 1992, produite initialement par Gérard Louvin (GLEM), puis produite entièrement par Coyote, la société de production de Christophe Dechavanne.

⁸ Émission diffusée sur Antenne 2 en 1991 et 1992, présentée par Laurent Cabrol puis par Michel Creton. Laurent Cabrol reprendra le même concept sur TF1 en 1992 et 1993 sous le titre Les Marches de la gloire, mais sera condamné pour contrefaçon.

⁹ Magazine de grand reportage de 52 minutes créé et présenté par Jean Bertolino, diffusé en deuxième partie de soirée sur TF1 jusqu'en 1993.

¹⁰ Émission de Thierry Ardisson diffusée sur Antenne 2, devenue France 2 en 1992, de 1991 à 1993.

- *Des monstres ?*
- *Des malades ?*
- *Des gens ordinaires ?*
- *Je répète : qui sont... ? »*

Commentaire de Pierre Carles : « *La bonne réponse, c'était **des monstres**.* » Il démontre que l'animateur utilise exactement les mêmes formes de discours, qu'il s'agisse d'un jeu ou d'une émission sociétale.

Comme on peut le voir dans sa filmographie, chacune de ses interventions entraîne, assez invariablement, son éviction... il parvient néanmoins à travailler pour plusieurs émissions. Il va en outre archiver lui-même ses prestations, et les réutiliser, puis utiliser les réactions qu'elles auront entraînées, pour construire ses films suivants.

- 1990 Interventions dans L'assiette Anglaise (Antenne 2)
- 1991 Interventions dans Tranche de Cake (Antenne 2)
- 1992 Interventions dans Ciel mon mardi (TF1) et Double Jeu (France 2), puis éviction
- 1993 Collaborations pour Nulle part Ailleurs (Canal Plus), non diffusées
- 1993 Serrou c'est blanc, Strip-tease (RTBF / Fr 3)
- 1994 Chirac, ma femme et moi, Strip-tease (RTBF / Fr 3)
- 1994 Pizza americana, Strip-tease (RTBF / Fr 3)
- 1994 Gérard s'offre à toi... Strip-tease (RTBF / Fr 3)
- **1995 Pas vu à la télé** (initialement pour Canal Plus)
- 1995 Saint Jacques sort de sa coquille, Strip-tease (RTBF / F 3)
- 1995 Juppé, forcément, ARTE
- 1996 Pas de calmants pour Jeanne, Strip-tease (RTBF / F 3)
- 1996 Le Désarroi esthétique, Strip-tease (RTBF / F 3)
- 1997 Une balle dans le pied, Strip-tease (RTBF / F 3)
- 1997 Hasta siempre, Strip-tease (RTBF / F 3)
- **1998 Pas vu pas pris**
- 1998 Parodie de justice, ARTE
- 2001 La sociologie est un sport de combat
- **2002 Enfin pris ?**
- 2003 Attention danger travail, (coréaliser avec Christophe Coello et Stéphane Goxe)
- 2006 Ni vieux, ni traîtres, (coréaliser avec Georges Minangoy)
- 2007 Volem rien foutre al país, (avec Christophe Coello et Stéphane Goxe)

Il utilise ainsi une sorte de processus « boule de neige », qui fournira la matière de ses films consacrés au monde de la télévision française :

- 1994 : la captation d'un signal vidéo « Mougeotte Léotard » est révélée par le Canard Enchaîné
- Carles propose cette séquence pour le pilote de « BRUT », Arte, rejetée par Jérôme Clément, président du directoire d'Arte France
- Carles propose une émission où des journalistes sont interrogés sur les raisons de cette censure, pour La Journée de la Télé 1995 organisée par Canal +, refusée, puis diffusée

alternativement sous le titre « Pas Vu à la Télé » tout en intégrant au montage une première réflexion sur cette nouvelle censure

- Ces éléments sont inclus dans le film sur la censure du film : « Pas Vu pas Pris » (ainsi que d'autres sujets précédemment censurés), diffusé en salle en 1998 après souscription publique ainsi que dans des festivals et lors de soirées spéciales
- Les réactions médiatiques à « PVPP » sont intégrées dans le film « Enfin Pris » distribué en festival puis en salle en 2002

Un regard à la caméra

Au début de ce processus, il y a donc la captation, par hasard, du signal retransmis par satellite d'une discussion entre un ministre français et un responsable de chaîne de télévision, lors d'un essai de caméra, alors qu'il ne pensaient pas être filmés. Leurs propos sont assez anodins, bien qu'ils illustrent une tentative de lobbying direct (obtenir une seconde coupure publicitaire) et témoignent de la proximité entre les deux hommes.

Dès qu'un technicien leur annonce que le signal est transmis et risque d'être capté, ils tentent de reprendre leur contenance, après un regard inquiet vers cette caméra : il y aurait donc quelqu'un qui regarde ?

La censure de la première enquête sur les raisons de la censure de cette séquence par Jérôme Clément va alimenter ce principe « boule de neige » de production, jusqu'à intégrer dans le corps du film les différentes étapes de son élaboration et de sa diffusion.

On peut ainsi reprendre les principales phases de production et de diffusion du film Pas vu pas pris :

1. Télévision : non diffusion « confraternelle »
2. Festivals
3. Projections exceptionnelles dans des cinémas
4. Projections « civiques », par exemple les séances « ciné-clubs citoyen »
5. Projections à l'initiative de la presse
6. Projections militantes (Acrimed, association Pour Voir Pas Vu...)
7. Diffusion d'une Vidéo par souscription
8. Distribution commerciale Salle puis Vidéo / DVD
9. Diffusion « sur » Canal Plus :

Le 8 mai 1999, Carles organise, avec un mégaphone, la projection sauvage de Pas vu pas pris sur la façade blanche du bâtiment de Canal+, et annonce que la chaîne est désormais lavée de toute suspicion de censure : « Pas vu pas pris est bel et bien *passé* sur Canal +. »

10. Diffusions Internet

Les raisons d'une censure

Cette censure renvoie sans doute à des questions individuelles dans le champ télévisuel, et certainement aussi la préservation de l'image d'une profession, mais peut-être aussi à des questions plus structurelles, qui peuvent en expliquer la récurrence.

En dehors de la ritualisation de l'usage, l'émetteur n'a à la télévision aucune maîtrise de la production de sens dans l'espace de réception. Or, le financement de la télévision, nous l'avons rappelé, est basé sur une croyance en ses effets, ce que l'on peut retrouver à travers les notions de « cerveau disponible »¹¹ (l'influence commerciale) ou de « bon choix »¹² (l'influence politique). La volonté de préserver cette croyance exacerbe certainement aussi le refus des journalistes et des politiques d'un regard sociologique ou ethnographique sur eux-mêmes.

Patrick Le Lay, dans l'entretien où il précise que l'activité économique de la télévision repose sur la connaissance de l'audience, présente celle-ci comme mécanique, relevant d'un cadre naturel, alors qu'il ne s'agit que d'un indicateur, n'ayant de valeur que dans la mesure où il est reconnu par un marché : « Tout se joue chaque jour sur les chiffres d'audience. Nous sommes le seul produit au monde où l'on 'connaît' ses clients à la seconde, après un délai de vingt-quatre heures »¹³.

La censure de Pierre Carles s'inscrirait dans ces tentatives de maîtriser toute la chaîne énonciative à défaut de pouvoir contrôler la réception, donc de s'assurer du « dernier mot », de la maîtrise du récit sur les conditions de production des récits proposés par la télévision. Pour jouer de l'antiphrase, ou pourrait peut-être y voir une sorte de « résistance médiatique à la sujétion du monde humain », comme une tentative de maintien d'un récit englobant malgré la multiplicité des témoignages.

Dans Enfin Pris, Pierre Carles fait apparaître ce phénomène par un montage alterné entre des séquences d'autopromotion d'ouvrages écrits par des journalistes de télévision et des séquences où les mêmes journalistes exposent le caractère totalement superficiel et le faible intérêt des contributions de Pierre Bourdieu à l'étude des médias.

La posture de Pierre Carles

La dimension militante de la position de Pierre Carles apparaît assez paradoxale. Bien qu'il ait bénéficié de relais militants, syndicaux ou « alter-médiatiques » pour diffuser ses films, il s'agit moins d'une posture militante par destination que par défaut, l'espace militant ayant pris le relais de l'institution télévisuelle avec le label « censuré » comme gage d'acceptabilité militante. Mais son *militantisme* propre n'appelle à aucune action ni ne révèle quoi que ce soit de réellement caché.

Le dispositif de ses projections rejoint en partie celui des séances militantes : dans toute la phase d'élaboration de ses films, puis ensuite régulièrement lors de la phase d'exploitation, il intervient dans les salles pour présenter son film et ouvrir un débat à l'issue de la projection. Cependant, il prend souvent le contre-pied des spectateurs présents, pouvant présenter aussi bien ses films comme des « autofictions » que comme des témoignages ou comme un acte d'engagement. En

¹¹ La formule « ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible » est employée par Patrick Le Lay, PDG de TF1, dans *Les Dirigeants français et le changement*, ensemble d'entretiens avec des chefs d'entreprises français réalisé par la société de conseil EIM, publié aux éditions du Huitième Jour, diffusé en juillet 2004. La polémique qui suivra amènera Patrick Le Lay à s'expliquer dans un entretien au magazine *Télérama* en septembre 2004.

¹² Formule attribuée à Valéry Giscard d'Estaing. La confusion due à sa prononciation particulière entre « faites le bon choix » électoral de voter pour la formation présidentielle et le « bonsoir » chuinté dont il concluait ses interventions télévisées en tant que président de la République, a alimenté de nombreux sketches satiriques, en particulier ceux de Thierry Le Luron, terminant ses imitations par un « bon choix mademoiselle, bon choix madame, bon choix monsieur ». Le quotidien *Libération* titre ainsi cruellement en une « il ne fait pas bon choix » lorsqu'il perd la présidence du Conseil régional d'Auvergne, en référence à sa dernière intervention télévisée en tant que président de la République.

¹³ *Les Dirigeants français et le changement*, ouvrage cité.

répondant aux questions de la salle, face à un public plutôt militant¹⁴, il a pu ainsi souligner que rien n'impliquait une dimension biographique : c'est le spectateur qui inférait l'identité entre le « Pierre Carles » du film et celui présent dans la salle ; face à des professionnels¹⁵, il a pu au contraire souligner la valeur de témoignage de son expérience.

Au-delà du témoignage, la présence de Carles lors des projections vaut peut-être comme une invitation à partager et démarrer un processus réflexif qui ne peut être que personnel. On pourrait aller jusqu'à considérer qu'il construit et constitue sa propre institution de réception, dans laquelle il intervient lui-même pour réguler la répartition des éléments de savoir contextuels, entre espaces de la production et de la réception. Une forme donc particulièrement anti-télévisuelle, qui renouerait avec les débuts du cinéma.

Un cinéaste de la parole

Un des éléments formels les plus intéressants des dispositifs employés par Pierre Carles repose sur l'enregistrement vidéo systématique de ses conversations téléphoniques avec ses commanditaires. La question de la parole occupe une place centrale dans son travail, ce qu'il revendique effectivement, au prix de certains renversements. Partant d'un travail initial qu'il présentait comme une enquête sur la « mauvaise foi », celle des autres, « mais aussi la sienne », il pu être reconnu comme un cinéaste militant, voire afficher ses distances vis-à-vis de toute mouvance.

Met-il en avant sa propre parole en jouant des effets télévisuels de la parole volée, de l'entrevue tronquée ou de la caméra cachée ? Alors qu'il est reconnu professionnellement pour ses qualités de monteur, ce savoir-faire ne renvoie-t-il pas, justement, au fait de dénier l'authenticité de la parole des autres, c'est-à-dire ses adversaires personnels dans le champ de la télévision ?

Dans *Enfin pris*, il établit une sorte de constat d'échec par rapport à ses objectifs initiaux : alors qu'il souhaitait rendre compte des « structures », des « déterminations invisibles » propres aux médias, comme l'ont fait, selon lui, Bourdieu et Chomsky, il considère qu'il n'aurait en fin de compte donné à voir que des éléments anecdotiques.

On peut aussi retourner cette proposition : en croyant rendre compte de structures objectives, est-ce qu'il n'a pas surtout rendu compte, et certainement avec talent, de sa propre situation, de ses propres stratégies, des tactiques employées pour les mettre en œuvre en parvenant à finaliser ses films ? Bref, plutôt que rendre compte de phénomènes hypothétiquement abstraits et structurels, il aurait donné sa propre « ethnométhode », sa propre compréhension en tant qu'acteur des espaces sociaux qu'il a traversés.

Il y avait un vrai plaisir de ma part dans le fait de rentrer à la télé. D'essayer de foutre le bordel. Pas forcément pour des raisons très nobles, d'ailleurs. Aussi pour me faire mousser... c'est un mélange de choses très différentes. D'ailleurs, pourquoi tu développes une sorte de contre-pouvoir ? C'est aussi pour avoir le pouvoir. C'est pas un sacrifice ! [...] Dechavanne ou Rapp, ça les intéressait que je vienne travailler dans leurs émissions. Ils pensaient que ça allait faire de l'audience¹⁶.

Dans la séquence finale de *Enfin pris*, il se met lui-même en scène face à un psychanalyste dans une tentative de résolution de l'ambivalence de son rapport à la télévision.

¹⁴ Par exemple lors de la projection à Paris au cinéma Majestic Passy le 11 septembre 1997.

¹⁵ Par exemple lors de la projection d'une copie de travail lors des États Généraux du film documentaire de Lussas, 2001.

¹⁶ Dans « Get Busy » n°6, décembre 2002

Mais peut-être son propre témoignage doit-il justement être pris en tant que tel, au sens de la définition, que donne Bourdieu, de « l'informateur en science sociale », dans la séquence d'ouverture de *Enfin pris*. Cet informateur, indispensable comme source pour le sociologue, occuperait toujours une place paradoxale dans son champ, à la fois acteur et « traître » : suffisamment intégré pour livrer des informations et néanmoins dans une relation de distance, voire d'échec, pour avoir un intérêt à témoigner et éventuellement trahir ses pairs. Cela semble être assez clairement la place que Carles revendique, ou du moins, joue à admettre auto-ironiquement.

Il revendiquera une plus grande autonomie dans son projet consacré à Pierre Bourdieu :

*Comme dans **Une sale histoire** de Jean Eustache, pour citer un film qui m'a indirectement inspiré, j'ai fait confiance au pouvoir d'évocation de la parole. Ça ne servait à rien d'essayer d'illustrer le discours de Bourdieu. Le film doit amener le spectateur à produire ses propres images. Dans mes documentaires précédents, je disais aux gens ce qu'ils devaient voir en leur tenant parfois la main. Dans celui-ci, ils peuvent faire usage d'une vraie liberté de parcours. Même si le montage imprime une direction, ils ont le loisir de gambader¹⁷.*

Un savoir-faire institutionnel spécifique

Carles semble jouer de la mise en scène d'une sorte de sensibilité institutionnelle inversée, qui serait de toujours parvenir maximaliser les effets négatifs dans un espace de réception particulier : ainsi, dans l'espace de production de la télévision, son énonciation apparaît comme une invitation systématique à déclencher sa propre censure, peut-être en partie du fait d'une charge discursive trop forte contre les gens des médias, leurs collègues, leurs amis et conjoints.

L'énonciation télévisuelle construit un espace narratif particulier. Sa propre mise en évidence accrédite, pour reprendre les termes de Bourdieu¹⁸ à propos de la légitimité, le sacrifice de son intérêt ou de son point de vue égoïste au point de vue du groupe, reconnu dans sa valeur et comme fondateur de toute valeur : la figuration des acteurs de la télévision est le produit d'une stratégie de discours, socialement orientée suivant les intérêts de l'énonciateur, l'objet de son efficacité étant précisément d'assurer son énonciataire de l'inverse.

Il demeure que l'audience de la « contre lecture » proposée par Pierre Carles, *de facto*, se sera située dans des cercles de téléspectateurs eux-mêmes critiques vis à de la télévision, prêts à financer des vidéos en souscription ou aller voir des films sur la télévision au cinéma. Mais, peut-être, peut-on y voir l'émergence de contre-pouvoirs participatifs, anticipant, en quelque sorte, le principe des *blogs* et la fin de la télévision¹⁹, chacun pouvant prendre en charge sa propre histoire, les monopoles audiovisuels n'ayant plus alors, pour seule audience, que leurs propres commanditaires.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris 1994.

¹⁹ Le journaliste Daniel Schneidermann tente ainsi de poursuivre l'expérience de son émission *Arrêt sur Image* sur Internet, après son abandon de l'antenne de France 5, en septembre 2007 Cette émission représentait pourtant pour Pierre Bourdieu le parangon de la fausse critique des médias à la télévision.