



جامعة يحيى فارس المدية
مخبر تعليمية اللغة والنصوص (م.ت.ل.ن.)

Université Yahia FARÈS Médéa
Laboratoire de Didactique de la Langue et des Textes
(L.D.L.T.)

La transformation télévisuelle : maupassant vu par santelli

Florence HENON
IUT de Chartres
Université d'Orléans
Laboratoire GREC/O, Université Bordeaux 3
Présidente d'honneur de l'Association des Enseignants
de Communication en IUT (AECIUT).

Revue Didactiques

ISSN 2253-0436

Dépôt Légal : 2460-2012

EISSN : 2600-7002

Volume 06 N° 02 Juillet-Décembre 2017/pages 68-93

Référence : Florence HENON, « La transformation télévisuelle :
maupassant vu par santelli », Didactiques Volume 06 N° 02 juillet-
Décembre 2017, pp.68-93,

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/300>

La transformation télévisuelle : maupassant vu par santelli

Florence HENON
IUT de Chartres
Université d'Orléans
Laboratoire GREC/O, Université
Bordeaux 3
Présidente d'honneur de l'Association
des Enseignants de Communication en
IUT (AECIUT).

Abstract:

The fundamental problematic that interested me is that of the televisual transformation specific to Santelli because this transformation does not pass from one text to another text but from a set of short stories that does not belong to the same collection, from a constructed set, to another constructed set composed according to a certain number of principles that we can call systematic. I explain what this system means in depth, thought out according to a certain logic. I would like to present a synthesis of this analysis (enriched by numerous interviews with the television makers), which represents an interesting example and which deals with both literary semiotics and the semiotics of the television medium.

I analyse from a semiotic and pragmatic point of view the televisual transformation of Maupassant's short stories by four telecasters: Santelli, Tréfouël, Baslé and Dhénaut. I am therefore interested in the passage from a structuring of verbal content to a structuring of audiovisual content. The pragmatic dimension considers the television texts that have become programmes in their production and broadcasting contexts. The transformations of Maupassant's short stories by Santelli, Tréfouël, Baslé and Dhénaut are of particular interest because a literary author is considered by four television makers.

Furthermore, I analyse the passage from a corpus of literary short stories (the Maupassanian ensemble) to a corpus or collection of thirteen TV films (the Santellian ensemble) and the televisual insertion

of the first ensemble in the programming logics of the medium. I describe the two corpora and construct the relationships between them. With semiotics, I deal with the double level of surface structures and deep structures, the study of the phenomena of enunciation, the description of the fictional universes of the two creators, their vision of the world, and then I apprehend the aesthetic and contextual dimensions in Maupassant and Santelli (RetD). Various problems arose. The choice of the term: adaptation, transformation or transubstantiation? Intertextuality and hypertextuality in the passage from one worldview to another worldview; the formal kinship between literary texts and TV films and finally the question of genre. I have adopted the following problems:

- Different media.
- Three periods in the television broadcasting of telefilms (1972-86-89).
- The importance of the addition in the whole of the telefilms.
- The presence of another construction, a different system. The passage from one system to another with the image of Maupassant proposed by Santelli, Tréfouël, Baslé and Dhénaut.

The fundamental problematic that interested me is that of the televisual transformation specific to Santelli because this transformation does not pass from one text to another text but from a set of short stories that does not belong to the same collection, from a constructed set, to another constructed set composed according to a certain number of principles that we can call systematic. I explain what this system means in depth, thought out according to a certain logic. I would like to present a synthesis of this analysis (enriched by numerous interviews with the telecasters) which represents an interesting example and which deals with both literary semiotics and the semiotics of the television medium. Based on my thesis work, which I have enriched for several years, this paper will synthesize a study that will be included in a book.

Résumé :

La problématique fondamentale qui m'a intéressée est celle de la transformation télévisuelle spécifique à Santelli car cette transformation ne passe pas d'un texte à un autre texte mais d'un ensemble de nouvelles qui n'appartient pas au même recueil, d'un ensemble construit, à un autre ensemble construit composé selon un

certain nombre de principes que nous pouvons appeler systématiques. J'explique ce que signifie en profondeur ce système, pensé selon une certaine logique. Je voudrais vous présenter une synthèse de cette analyse, (enrichie de nombreux interviews des téléastes) qui représente un exemple intéressant et qui traite à la fois de la sémiotique littéraire et de celle du média télévision.

J'analyse d'un point de vue sémiotique et pragmatique la transformation télévisuelle des nouvelles de Maupassant par quatre téléastes : Santelli, Tréfouël, Baslé et Dhénaut. Je m'intéresse donc au passage d'une structuration de contenus verbaux en une structuration de contenus audiovisuels. La dimension pragmatique considère les textes télévisuels devenus émissions dans leurs contextes de production et de diffusion. Les transformations des nouvelles de Maupassant par Santelli, Tréfouël, Baslé et Dhénaut représentent un intérêt certain car un auteur littéraire est considéré par quatre téléastes.

De plus, j'analyse le passage d'un corpus de nouvelles littéraires (l'ensemble maupassantien) à un corpus ou à une collection de treize téléfilms (l'ensemble santellien) et l'insertion télévisuelle du premier ensemble dans les logiques de programmation du média. Je décris les deux corpus et je construis les relations qu'ils entretiennent entre eux. Avec la sémiotique, je traite le double niveau des structures de surface et des structures profondes, l'étude des phénomènes de l'énonciation, la description des univers de fiction des deux créateurs, leur vision de monde puis j'appréhende les dimensions esthétique et contextuelle chez Maupassant et Santelli (RetD). Différents problèmes se sont posés. Le choix du terme : adaptation, transformation ou transsubstantiation ? L'intertextualité et l'hypertextualité dans le passage d'une vision de monde à une autre vision de monde ; la parenté formelle entre les textes littéraires et les téléfilms et enfin la question du genre. J'ai adopté les problèmes suivants :

- Les médias différents.
- Trois périodes dans la diffusion télévisuelle des téléfilms (1972-86-89).
- L'importance de l'adjonction dans l'ensemble des téléfilms.
- La présence d'une autre construction, d'un système différent. Le passage d'un système à un autre système avec l'image de Maupassant proposée par Santelli, Tréfouël, Baslé et Dhénaut.

La problématique fondamentale qui m'a intéressée est celle de la transformation télévisuelle spécifique à Santelli car cette transformation ne passe pas d'un texte à un autre texte mais d'un ensemble de nouvelles qui n'appartient pas au même recueil, d'un ensemble construit, à un autre ensemble construit composé selon un certain nombre de principes que nous pouvons appeler systématiques. J'explique ce que signifie en profondeur ce système, pensé selon une certaine logique. Je voudrais vous présenter une synthèse de cette analyse, (enrichie de nombreux interviews des téléastes) qui représente un exemple intéressant et qui traite à la fois de la sémiotique littéraire et de celle du média télévision. A partir de mon travail de thèse que j'ai enrichi depuis plusieurs années, cette communication synthétisera une étude qui va se retrouver dans une livre.

De nombreuses études ont été consacrées au problème de l'adaptation d'œuvres littéraires au cinéma, voire à la télévision. La transformation qu'elle réalise et les principes de fonctionnement auxquels elle fait appel, n'ont pas été énormément étudiés. En général, on se contente de comparer les structures narratives en mettant en exergue les changements que le réalisateur effectue par rapport au texte littéraire.

Mais de telles analyses sont réductrices et insuffisantes. Pour éviter cette erreur, j'ai abordé l'adaptation d'un point de vue sémiotique et pragmatique. Il nous permettra de tenir compte à la fois de la singularité des textes et des différences structurelles. La transformation cinématographique et/ou télévisuelle est le passage d'une structuration de contenus verbaux en une structuration de contenus audiovisuels. L'analyse sémiotique comparée semble adéquate et je lui ai ajouté la dimension pragmatique qui, elle, considère les textes télévisuels devenus émissions dans leurs contextes de production et de diffusion. Je ne retiens que ce qui sert à rendre compte des opérations de transformation.

De plus, j'analyse le passage d'un corpus de nouvelles littéraires (l'ensemble maupassantien) à un corpus ou à une

collection de treize téléfilms (l'ensemble santellien) et l'insertion télévisuelle du premier ensemble dans les logiques de programmation du média. Je décris les deux corpus et je construis les relations qu'ils entretiennent entre eux.

Avec la sémiotique, je traite le double niveau des structures de surface et des structures profondes, l'étude des phénomènes de l'énonciation,

La description des univers de fiction des deux créateurs, leur vision de monde puis j'appréhende les dimensions esthétiques et contextuelle chez Maupassant et Santelli (RetD). Différents problèmes se sont posés. Le choix du terme : adaptation, transformation ou transsubstantiations ? L'intertextualité et l'hypertextualité dans le passage d'une vision de monde à une autre vision de monde ; la parenté formelle entre les textes littéraires et les téléfilms et enfin la question du genre. J'ai adopté les problèmes suivants :

- Les médias différents.
- Trois périodes dans la diffusion télévisuelle des téléfilms (1972- 86-89).
- L'importance de l'adjonction dans l'ensemble des téléfilms.
- La présence d'une autre construction, d'un système différent. Le passage d'un système à un autre système avec l'image de Maupassant proposée par Santelli, Tréfouël, Baslé et Dhénaut.

1.1 Du livre au téléfilm :

Mon choix d'étudier les adaptations des nouvelles de Maupassant par Santelli, Tréfouël, Baslé et Dhénaut s'explique non seulement par le média, la télévision mais aussi par l'intérêt qu'une telle entreprise présente : un auteur littéraire est considéré par quatre téléastes. En ce sens, il ne s'agit pas d'une transformation simple, c'est-à-dire de la transformation d'un seul texte qui aboutirait à un seul téléfilm. Dans mon travail, un seul

téléfilm renvoie ou peut renvoyer à plusieurs nouvelles de manière plus ou moins importante. C'est cet aspect de la transformation télévisuelle qui m'a attirée, plus que les seules opérations de la transformation télévisuelle.

Analyser le passage d'un corpus de nouvelles littéraires à un corpus ou à une collection de téléfilms, il s'agit de rendre compte de deux réalités : la transformation audio-visuelle (l'ensemble santellien) d'un corpus littéraire (l'ensemble maupassantien) et l'insertion télévisuelle du premier ensemble dans les logiques de programmation du média. Pour parler des transformations audiovisuelles opérées par le téléaste, à chaque fois et au préalable, j'ai étudié les nouvelles littéraires. A chaque fois que Claude Santelli parlait de ses téléfilms et de Maupassant, il mettait en avant sa fidélité vis -à-vis de l'auteur.

Or, on sait très bien que l'affirmation de fidélité dans le passage d'une vision de monde à une autre reste un faux problème. Sans remettre en cause la totalité des déclarations de Santelli, seule, l'analyse rigoureuse des deux corpus permet de retisser les fils de la transformation santellienne. Entre le 26 mars 1881 et le 15 mars 1889, Maupassant publie dans les journaux ses nouvelles. Celles qui m'ont intéressée ont vu le jour pendant cette période. De 1972 à 76, le téléaste Claude Santelli présente aux téléspectateurs français son auteur fétiche, Guy de Maupassant. Il réalise six films et nous fait découvrir six admirables portraits de femme. Dix ans plus tard, en 1986, le téléaste devient directeur de la collection L'Ami Maupassant. Il adapte quatre nouvelles, en réalise trois et confie la mise en scène des trois autres à Jacques Tréfouël, assistant de Santelli au cours de la première série, Hervé Baslé et Alain Dhénaut. L'accueil est à nouveau formidable de la part des téléspectateurs et des professionnels. Il existe un dialogue à distance entre ces deux créateurs, Guy de Maupassant et Claude Santelli, relation qui s'inscrit dans une confrontation de visions de monde.

« Je crois avoir commencé à l'approcher un peu, à le percer, à l'aimer vraiment, quand j'ai découvert son pays : ce plateau cauchois qui s'étend de la Seine aux falaises de la Manche, de la rivière des canotiers aux grandes plages de galets mélancoliques. Entre les deux, un pays rude, battu des vents (...). Il y a là tout le trésor riche et douloureux où l'auteur a puisé la matière de ses quatre cents contes »¹.

« Je l'ai découvert de façon charnelle. J'ai retrouvé les paysans, les femmes, les champs, les châteaux qui l'avaient inspiré »².

Il existe indéniablement une parenté entre le travail de Santelli (R et D) et celui de Maupassant. On rencontre la même brièveté, textes et téléfilms sont des oeuvres courtes.

Avec Maupassant, le texte écrit se présente en une ou plusieurs page (s) comme un livre-objet que le lecteur peut manier comme il veut. Il a donc la possibilité de le lire, puis de le poser et de le reprendre quand il le désire. Le temps et le rythme lui appartiennent totalement même si l'écrivain impose à son récit un rythme et une chronologie interne. La lecture du texte écrit confronte trois séries temporelles : le temps diégétique c'est-à-dire celui de l'histoire racontée, le temps de l'ordre narratif qui épouse ou bouscule le premier temps de la vitesse de lecture qui module l'ensemble. De plus, le récit écrit permet le retour en arrière, le bond en avant ou la lecture en diagonale. Il peut encore se lire en des lieux divers. Le récit écrit s'insère dans un espace variable, celui de la page (pour le quotidien ou le magazine) et celui du livre. La narration est souvent découpée en parties (L'héritage comporte huit parties) voire en sous-parties simplement numérotées. Les chapitres tranchent dans la continuité narrative et, à l'intérieur de ceux-ci, il y a aussi une répartition du texte en paragraphes avec des passages compacts ou aérés. De plus, d'autres éléments viennent intégrer l'espace du récit en livre, c'est-à-dire la préface, la post-face, l'avant-propos,

l'avertissement, les notes, la bibliographie etc... qui composent le paratexte. Si le livre ne donne que du langage, le téléfilm fait appel à des images mouvantes, à du langage écrit, à des bruits, à des musiques et à des paroles. Il sollicite différentes facultés de perception chez le spectateur. De plus, il se déroule sous les yeux du spectateur en un temps dont ce dernier n'est pas maître, qu'il ne peut ni avancer ni reculer. L'influence de la littérature sur le cinéma entraîne la reproduction de certains traits caractéristiques du récit écrit. De nombreux films et téléfilms proposent aussi bien la division en parties ou en chapitres : le film à épisodes, celui scindé en deux parties ou encore celui découpé en chapitres en référence au cinéma muet, au théâtre ou à la littérature. Voir un film ou un téléfilm nécessite une démarche différente.

En effet, cela signifie percevoir de la langue écrite (le générique, les intertitres, les fragments de journaux, de lettres...), de la langue parlée (les dialogues), des signes gestuels, des images (le décor, l'aspect physique des personnages, les gros plans, les plans d'ensemble, les mouvements des personnages, des caméras, le montage...) et des sons (les bruits et les musiques). Toutes ces perceptions se font simultanément. Quand nous analysons un téléfilm nous constatons qu'il existe des codes spécifiquement télévisuels et d'autres non spécifiquement télévisuels : la musique du générique, les textes écrits, les paroles dans leur contenu, les mimiques et les gestes des acteurs que nous pouvons retrouver dans la vie quotidienne, les vêtements comme signes sociaux, les bruits divers, les rôles de chaque personnage, les thèmes de la narration. Décrire un récit filmique, téléfilmique, c'est donc actualiser ces différents éléments en codes, conventions, pratiques plus ou moins traditionnelles.

Selon Barthes, le texte se présente comme une pratique signifiante, une productivité et un intertexte. Le sujet, l'Autre et le contexte social interviennent alors dans l'étude de la signification. Le texte travaille la langue, c'est pourquoi le

signifiant est important. L'intertexte révèle la portée de la culture antérieure et environnante. Selon Linda Coremans : « *le texte se définit comme un appareil produisant du sens à travers une organisation sémiotique cohérente qui s'intègre à un cadre communicationnel, ou comme un objet dynamique qui n'acquiert sa forme définitive que dans les relations qui s'établissent entre les interlocuteurs, comme le résultat d'un travail sur des textes antérieurs ou existant autour de lui* »⁶. L'analyse d'un texte doit donc tenir compte de son intertextualité, car le texte comporte toujours des codes, des frames, des scénaris⁷ qui circulent à l'intérieur d'une communauté donnée à un moment déterminé de l'histoire et qui sont réorganisés à chaque texte nouveau. Par ailleurs, nous devons nous intéresser aussi au texte en tant qu'objet dynamique dont la structure sémiotique n'est jamais définie une fois pour toutes.

Le texte a une certaine cohérence sémantique qui se caractérise par une cohésion et une évolution. Les structures narratives sont un facteur de cohérence important car un texte suit une trame qui permet au lecteur de formuler une suite logique d'actions selon des codes. Ceux-ci épousent un ordre logique et temporel qui entraîne des contraintes. Dans un film ou un téléfilm, la narration se situe à plusieurs niveaux. L'histoire se raconte à travers des images, des paroles et de la musique. En revanche, un roman se déroule sur un seul niveau, celui de la chaîne verbale. Un récit propose forcément les actions et les événements les uns après les autres. Un film ou un téléfilm peut présenter des actions simultanées à l'intérieur d'un plan.

La cohérence textuelle se fait aussi de l'identification des parcours sémantiques ou des isotopies. Notre corpus, maupassantien et santellien regroupe trois isotopies :

- L'isotopie sentimentale.
- L'isotopie sociale.
- L'isotopie existentielle.

C'est ce qui clarifie la compréhension du message que propose le texte. La transformation télévisuelle d'un texte littéraire entraîne des différences et des ressemblances avec le texte d'origine car il est, entre autres, le résultat d'une interprétation personnelle de l'œuvre littéraire. Les différences se situent à certains niveaux et les ressemblances permettent un effet de reconnaissance du texte littéraire. Le texte télévisuel devient de ce fait, le lieu d'un procès où s'échange et où se produit du sens. La confrontation du texte transformé et du texte transformant se déroule en fonction des grands mécanismes sémiotiques. A partir d'une situation référentielle semblable, la transformation télévisuelle d'un texte littéraire réalise des changements où interviennent les contraintes paramétriques, contextuelles et/ou intertextuelles. Par rapport au texte littéraire, la transformation télévisuelle offre des différences, liées à la matérialité spécifique de chaque film.

1.2 Les problèmes posés et les difficultés :

Souvent le problème de la transformation a été posé dans une perspective de hiérarchie au profit du texte littéraire. Trahison, fidélité, ressemblance sont alors les maîtres mots. La transformation se définit par le passage dans un système à cinq matières : deux matières visuelles (images, inscriptions visuelles) et trois matières sonores (voix, bruits, musique). Ces matières entrent dans des combinaisons multiples et complexes selon un double parcours horizontal/vertical, ce dernier combinant lui-même images et sons. Le terme de transformation me paraît dans ce cas le plus qualifié, cependant transubstantiation aurait pu être utilisé. La transformation télévisuelle pose deux problèmes : l'intertextualité (relation de citations) et l'hypertextualité (relation de dérivation). Pour répondre à cela, j'ai analysé la transformation entre récits écrits et récits télévisuels à l'aide d'outils et de méthodes issus principalement de la sémiologie et de la narratologie.

Des questions de format et de classification générique se posent. Il y a une parenté formelle entre les textes littéraires et les téléfilms : il s'agit d'écrits courts (entre trois et cinq pages), de recueils de nouvelles brèves et de téléfilms courts, d'une collection de téléfilms rapides (60 mns). La nouvelle représente une excellente base de récit télévisuel car elle concentre le maximum d'émotions et de temps. A propos de la question de genre, il faut mentionner rapidement les problèmes attachés à la distribution entre genres littéraires et genres télévisuels. Depuis trois siècles voire depuis Aristote, la question pour savoir ce qu'est un genre littéraire est étroitement liée « qu'est-ce que la littérature, voire la poésie avant le XVIIIème siècle ? ». Au XVIIIème siècle, un conte est un récit plaisant, fictif ou merveilleux. Au XIXème siècle, chez Flaubert et Maupassant, le conte alterne avec nouvelle et définit un récit bref. Le feuilleton, la série de téléfilms et la collection sont des genres télévisuels fictionnels.

« La mise en série est une opération de développement diégétique par de nombreux possibles autour d'un héros permanent ou d'un horizon de référence, cadre mémoriel constant. Dans le premier cas, cela donne Maigret, Colombo, Kojak, Starsky et Hutch, Baretta, Zorro ou Rintintin, des personnages qui ne vieillissent pas. Dans le second, L'Ami Maupassant, Suspicion, Médecins des hommes, ou la série de documentaires Les grands fleuves, des ensembles qui reposent sur une perspective globale. (...) Quel que soit le nombre de ses numéros, la série compose un ensemble de mondes possibles fondés chacun sur un programme narratif de base et reliés entre eux par des stratégies de variation. (...) Affectant toutes les formes d'art, la sérialité repose sur un certain mode de fonctionnement symbolique »³.

La série, comme le feuilleton a des invariants au niveau taxinomique (registre, genre), sémantique (axiologique), spatial

(schéma), temporel (trame), narratif (matrice, macrostructure), discursif (figures, thèmes et motifs). Il peut y avoir quelques variantes car la série est un système d'éléments fondé sur la logique de la déclinaison, qui relève de la typologie et de l'anthologie. Les collections sont souples et sécables (selon l'actualité, la grille des programmes peut interrompre la collection).

« Les séries sont des œuvres de fiction construite à partir d'une situation donnée et de quelques personnages pivots, immuables, autour desquels évoluent un certain nombre de personnages secondaires auxquels il appartient de donner l'impression que le nouvel épisode diffère du précédent, alors que le schéma narratif est le même. Une série nous donne l'impression de découvrir une histoire nouvelle (en fait toujours la même), alors que tout le plaisir vient précisément de la fidélité à un procédé narratif. La série, en ce sens, répond au désir des enfants d'entendre toujours la même histoire, à notre besoin d'être rassuré par le retour de l'identique, très superficiellement modifié »⁴.

La saga est une série déguisée car même s'il s'agit de l'histoire d'une famille, même si les personnages vieillissent, l'histoire se répète et tous les membres de la famille vivent les mêmes épreuves (lutte pour le pouvoir, argent, amour, haine, adultère, vie, mort ...). Le genre du téléfilm est atypique, paradoxal car il hésite entre la culture éditoriale, qui régit le livre ou le film et la culture de flot, qui gouverne la télévision. La première le rapproche de l'œuvre unique et la seconde, de la déclinaison sérielle. L'Ami Maupassant, produit par « Hamster production » et l'ensemble des téléfilms santelliens correspondent à une collection.

Aborder des médias différents, passer d'un texte littéraire écrit par un seul auteur à un ensemble de téléfilms réalisé par plusieurs téléastes qui ont connu aussi bien des relations de synergie que parfois des désaccords voire des contradictions. Ainsi, Claude Santelli et Hervé Baslé n'ont pas eu la même approche de la nouvelle Aux Champs que le dernier a réalisé seul. Il existe trois périodes dans la diffusion télévisuelle des téléfilms. 1972, 1986 et 1989. Ces dates correspondent à des changements dans le monde de l'audiovisuel. La programmation de la collection L'Ami Maupassant a nécessité une programmation longue dans le temps car elle regroupe plusieurs téléfilms. Pour l'ensemble des téléfilms, les téléastes ont systématiquement fait appel à l'adjonction. Au fil des transformations, les téléastes construisent quelque chose de différent parce qu'ils passent de l'écrit à la télévision et aussi ils désirent que ce soit différent. Claude Santelli affirme que malgré ces adjonctions, il reste fidèle en profondeur à l'univers imaginaire de Maupassant.

Dire qu'on a simplement ajouté des noms, des personnages, des lieux ou déclarer qu'il a transporté dans le pays de Cau des nouvelles qui se déroulaient sur la côte d'Azur ou en Auvergne, tout cela pour rester fidèle à Maupassant : est-ce crédible ? Claude Santelli est sans doute fidèle à Maupassant en fonction de l'idée qu'il se fait de cet auteur. Il se veut fidèle tout en reformulant le monde de Maupassant à travers une quête de cohérence idéale. C'est ainsi qu'il réduit spatialement l'œuvre maupassantienne dans le pays de Cau. Cette réduction à un noyau, à une cohérence peut se qualifier de nucléaire. Mieux vaut considérer que nous sommes en réalité, en présence d'une autre construction et peut-être d'un système différent. Et si ressemblance il y a, il nous faudra sans doute la chercher jusqu'au niveau des structures profondes, ce niveau figural profond, et interroger jusqu'à la forme de l'expression (la lumière, la composition). Nul doute que les réalisateurs ont essayé de construire quelque chose qui soit de l'ordre de l'écriture et ont voulu systématiquement une

transformation guidée par des principes qui fassent quelque peu système.

La problématique fondamentale qui nous intéresse est celle de la transformation télévisuelle spécifique à Santelli car cette transformation ne passe pas d'un texte à un autre texte mais d'un ensemble de nouvelles qui n'appartiennent pas au même recueil, d'un ensemble construit, à un autre ensemble construit composé selon un certain nombre de principes que nous pouvons appeler systématiques.

L'image de Maupassant que nous proposent Santelli, et les autres téléastes Tréfouël, Baslé et Dhénaut passe d'un système à un autre système. J'ai expliqué ce que signifie en profondeur ce système, pensé selon une certaine logique.

1.3 Spécificité de la réception télévisuelle :

L'adaptation ou la transsubstantiation télévisuelle apporte des différences, qui tiennent à la taille de l'image télévisée (le petit écran), à la profondeur relative de cette image, sa luminosité aussi bien qu'à l'insertion dans une programmation. La télévision se nomme communément « le petit écran » en comparaison avec le cinéma « le grand écran », cela entraîne pour l'image télévisée des changements.

En effet, à l'inverse de l'image cinématographique, l'image télévisée rassemble tout dans le centre de l'image. Donc, en réalisant son téléfilm, le téléaste est obligé d'en tenir compte. Les dimensions restreintes de la télévision ne se gèrent pas comme celles du grand écran. De même, la profondeur très relative de l'image entraîne davantage de gros plans plutôt que des plans d'ensemble. Les plans larges passent peut-être moins bien à la télévision qu'au cinéma. Le traitement de la lumière diffère du cinéma à la télévision car les lumières sombres passent très difficilement au petit écran. Ces différences sont très importantes car elles modifient l'approche d'un réalisateur qui en tient

obligatoirement compte. La situation de la télévision diffère de celle du cinéma. En effet, le téléspectateur se trouve dans une tout autre atmosphère face au petit écran. Il est chez lui, dans son univers domestique et familial. Plus de grande salle obscure à partager avec des inconnus, les yeux rivés sur l'écran géant, mais une pièce meublée que le téléspectateur connaît bien et qui remplit d'autres fonctions (cuisine, salon, chambre à coucher).

L'écran est réduit et il présente plusieurs chaînes que le téléspectateur choisit librement. Il a d'ailleurs la possibilité et la liberté d'éteindre sa télévision quand bon lui semble. Rien ne lui est imposé. Il peut même avoir une autre activité en regardant le petit écran (manger, feuilleter un magazine, repasser etc...). Beaucoup d'émissions ou de téléfilms sont coupées par des spots publicitaires qui ont un rôle à jouer face aux téléspectateurs (les influencer pour qu'ils consomment). Cependant, le téléspectateur peut zapper ou ne pas regarder ces publicités et revenir après leur passage. Les conditions de réception du téléspectateur changent totalement de celles du spectateur et cette différence est importante. De plus, la taille de l'image varie considérablement par rapport à celle du cinéma.

L'écran est réduit et réducteur. C'est pour cette raison que nous ne pouvons pas avoir les mêmes plans qu'au cinéma. La lumière passe différemment à la télévision et les images très sombres des scènes nocturnes sont rendues difficilement au petit écran. La grille télévisuelle joue aussi un rôle avec les horaires de diffusion. Tous les téléfilms de notre corpus sont passés à une heure de grande écoute c'est-à-dire le soir après le journal de vingt heures.

Histoire vraie, le 05/05/1972, 20h35, Chaîne 1.

Histoire d'une fille de ferme, le 16/06/1973, 20h35, Chaîne 1.

Le port, le 21/11/1973, 20h35, Chaîne 1.

Madame Baptiste, le 29/03/1974, 20h35, Chaîne 1.

Le père Amable, le 22/11/1975, 20h35, A2.

Première neige, le 17/04/1976, 20H35, A2.

L'enfant, le 08/04/1986, 20h40, TF1.

Hautot père et fils, le 16/04/1986, 20h40, TF1.

Berthe, le 23/04/1986, 20h40, TF1.

Aux champs, le 07/05/1986, 20h40, TF1.

L'héritage, le 14/05/1986, 20h40, TF1.

La petite Roque, le 21/05/1986, 20h40, TF1.

Mademoiselle Fifi, le 15/12/1989, 20h40, TF1.

1.4 De la paléo à la néo télévision :

Nous avons vu que le corpus santellien a été réalisé et diffusé à différents moments, en 1972, en 1986 puis en 1989. Ces trois dates sont importantes car l'institution télévisuelle a évolué et changé au cours de ces trois périodes. En effet, en reprenant l'expression de Casetti, Odin et Umberto Eco, 1972 concerne « *la paléo-télévision* » et 1986-89, « *la néo-télévision* » (7). La paléo-télévision s'appuie sur un projet d'éducation culturelle et populaire qui peut se comparer à un contrat pédagogique dans lequel les téléspectateurs sont des élèves. Trois traits caractérisent cette télévision :

- Transmission des savoirs.
- Communication vectorisée c'est-à-dire dirigiste avec son destinataire.
- Séparation et hiérarchisation des rôles.

Chaque émission fonctionne selon un contrat de communication spécifique. Les émissions sont réparties par genres et par ciblage de public particulier. Le téléaste Claude

Santelli se situe dans le paléo télévision car il désire aussi informer, éduquer et distraire.

« La chose la plus accomplie que j'ai pu faire, c'est l'adaptation de plusieurs nouvelles de Maupassant. Je ne crois pas que les Maupassant, tels que je les ai conçus, avec une priorité de l'acteur, avec un minimum de dialogues, parce que je voulais sortir d'un décalque littéraire des œuvres, avec une plongée dans les décors réels les plus concrets possibles, auraient pu être différents au cinéma. (...) Parce que c'est le service public ; Parce qu'il y a une tradition. Jamais personne ne m'a discuté un acteur, une réplique (...) La télévision c'est un outil, avant tout »⁸.

Le passage de la paléo-télévision à la néo-télévision ne s'est pas produit du jour au lendemain. L'année 1974 reflète une cassure car l'ORTF éclate en sept sociétés et la publicité, peu ressentie jusqu'alors, va jouer un rôle. La deuxième série de téléfilms sur Maupassant correspond à la néo-télévision qui rompt avec le modèle pédagogique de la paléo-télévision. Cette nouvelle ère introduit notamment le processus d'interactivité, la concurrence exacerbée par l'audimat, la mixité du système télévisuel etc.... Les trois grands rôles sont :

- Celui de mandant avec multiplication des programmes à la demande.
- Celui du participant.
- Celui d'évaluateur de la performance de l'invité.

Le téléspectateur a abandonné son statut d'élève pour celui d'acteur.

Tout tourne, tout s'organise autour de lui. Cette nouvelle télévision se veut un espace de convivialité, une prolongation de la vie quotidienne. Elle désire entretenir une relation de proximité avec son public et elle passe du discours institutionnel à un discours individuel.

On parle de temporalité quotidienne et l'espace est celui du quotidien. La grille des programmes n'a plus de moments privilégiés pour une émission particulière. Nous assistons à une dispersion des émissions qui sont rediffusées, sur certaines chaînes, plusieurs fois dans la même semaine. Les grands rendez-vous n'existent plus et les programmes se suivent sans solution de continuité. Nous avons donc un effet de flux. La néo-télévision vise tout public et invite ses téléspectateurs à vibrer au rythme des images et des sons.

1.5 Conditions de programmation :

La loi du 7 août 1974 entraîne obligatoirement une situation de concurrence surtout entre TF1, Antenne 2 et FR3. La programmation s'en ressent et change. La recherche d'harmonie n'est plus le propos majeur mais bien la concurrence. La télévision française fonctionne de manière dispersée et elle ne permet plus la cohérence d'ensemble.

Chaque société a ses spécificités. Dans les années 1977, « *TF1 donne la part relative la plus grande aux journaux quotidiens, aux dramatiques et téléfilms, aux pièces de théâtre, aux variétés, aux émissions de jeunesse et, bien-sûr, aux émissions religieuses qui ne sont programmées que sur ce canal. Antenne 2 est celle des trois sociétés qui consacre le pourcentage de son temps le plus élevé aux émissions littéraires, aux feuilletons et séries, aux jeux et aux sports. FR3 a la part relative la plus importante consacrée à la catégorie diverse de l'information, à l'information régionale. Cette société et aussi celle qui programme, proportionnellement, le plus d'émissions documentaires et artistiques et, bien-sûr, le plus de films* » (9).

Les téléfilms de notre corpus ont été diffusés par TF1 puis Antenne 2 pour le dernier de la collection, Mademoiselle Fifi. La

dimension contextuelle et médiatique des téléfilms de Santelli met en évidence les conditions de production et de programmation, spécifiques à la télévision et l'accueil chaleureux du public. On peut lire dans les journaux « *onze semaines de bonheur pour mieux connaître Maupassant* », les pourcentages sont élevés (39,1%), la collection L'Ami Maupassant va de succès en succès, semaine après semaine.

Une moyenne de dix millions de téléspectateurs prouve l'attention portée à ces téléfilms.

1.6 D'une écriture à l'autre :

Le corpus transformé concerne des éléments de nouvelles et de romans de Maupassant, des références à des auteurs comme Flaubert, Hyusmans et des renvois au XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire un fait divers, une mode, la médecine de Charcot ... Le corpus transformant comprend d'autres nouvelles de Maupassant, des auteurs différents comme Dickens, Flaubert et Perrault, un peintre Degas, deux films Mariage, Le messager, et des références personnelles (le linge, Menton). La mise au point de ces deux corpus nous permet de constater une importante relation d'intertextualité. Grâce à l'analyse structurale et sémiotique, nous pouvons souligner le rôle énorme que joue la relation d'hypertextualité. De Maupassant à Santelli R et D

Corpus-source Maupassant				Corpus-transformant Santelli R etD				
Interprétation	Paratexte autoraïl	Reprise	Dates	N°	Titre	Recueil	Date	N°
Maupassant : Le remplaçant Hyusmans : Marthe, Histoire d' une fille	Flaubert : Madame Bovary	Importante	1973-86	2	Histoire d' une fille de ferme	La maison Tellier	1881	1
Maupassant : La folie, Le père Milon, Moiron et La peur.		Importante	1989-92	13	Mademoiselle Fifi	Mademoiselle Fifi	1882	2

		Maupassant : une surprise, Ma femme.		Flaubert : Madame Bovary.
Motif personnel : le linge, Degas.	Robert Altman : Le mariage		Motif personnel : le linge. Lewis Carroll : Alice au pays des merveilles. Joseph Losey : Le messenger.	
Importante	Importante	Importante	Importante	
1972 - 86	1986	1986	1974 - 86 - 89	
1	7	10	4	
Histoire vraie	L' enfant	Aux champs	Madame Baptiste	
Contes du jour et de la nuit	Clair de lune	Contes de la bécasse	Mademoiselle Fifi	
1882	1882	1882	1882	
3	4	5	6	

Maupassant Une vie.	Maupassant : Mouche, L' âne et Une partie de campagne.	Maupassant : La chevelure
Motif personnel : Menton. Maupassant : Lit 29.	Dickens : Christmas Carol	Maupassant : Châli
Importante	Importante	Importante
1976 - 86	1986	1986
6	11	9
Première neige	L' héritage	Berthe
Le colporteur	Miss Harriet	Yvette
1883	1884	1884
7	8	9

		Maupassant : La chevelure	
Maupassant : Les sabots			Motif personnel : Le père
Importante	Importante	Importante	
1986	1975 - 86	1986	
12	5	8	
Le père Amable	Le père Amable	Hautot père et fils	
La petite Roque	La petite Roque	La main gauche	
1885	1886	1889	
10	11	12	

1 3	1889	La main gauche	Le port	3	1973	Importante	Santelli : Le pays de Cau	
--------	------	----------------	---------	---	------	------------	---------------------------	--

Corpus- source construit, transformé Maupassant	Corpus transformant Santelli R et D
1 Histoire d'une fille de ferme (1881, La maison Tellier). NS conservée.	1 Histoire vraie (1972 et 86). NS/Degas/motif personnel présent encore dans 4 et 5.
2 Mademoiselle Fifi (1882, Mademoiselle Fifi). NS conservée.	2 Histoire d'une fille de ferme (1973et 86). NS/Flaubert (Madame Bovary)/ Maupassant (Le remplaçant)
3 Histoire vraie (1882, Contes du jour et de la nuit). NS Conservée.	3 Le port (1973). NS/ Santelli (pays de Cau).
4 L'enfant (1882, Clair de lune) NS conservée.	4 Madame Baptiste (1974, 86 et 89). NS/Flaubert (Madame Bovary)/ Lewis Carroll/ Film de Losey (Le messager).
5 Aux champs (1882, Les contes de la bécasse) NS conservée.	5 Le père Amable (1975 et 86). NS/ Int : Maupassant La petite Roque.

6 Madame Baptiste (1882, Mademoiselle Fifi) NS conservée	6 Première neige (1976-86). NS/Une vie/motif personnel (Menton)/Maupassant Lit 29.
7 Première neige (1883, Le colporteur) NS conservée	7 L'enfant (1986). NS/film d'Altmann (Mariage)/Maupassant (Une surprise, Ma femme).
8 L'héritage (1884, Miss Harriet) NS conservée.	8 Hautot père et fils (1986). Tréfouël. NS/motif personnel (père).
9 Berthe (1884, Yvette). NS conservée.	9 Berthe (1986) NS/ Maupassant (Châli).
10 La petite Roque (1885, La petite Roque). NS conservée.	10 Aux champs (1986) Baslé. NS
11 Le père Amable (1886, La petite Roque).	11 L'héritage (1986) Santelli et Dhénaut. NS/ Dickens (Christmas Carol)/ Maupassant (Mouche, l'âne, Une partie de campagne).
12 Hautot père et fils (1889, La main gauche). NS conservée.	12 La petite Roque (1896). NS/ Maupassant (Les sabots)
13 Le port (1889, La main gauche). NS conservée.	13 Mademoiselle Fifi (1989 et 92). NS/ Maupassant (La folle, Le père Milon, Moiron, La peur).

Il s'agit davantage d'une reconstruction à partir des nouvelles de Maupassant, donc d'une réécriture. La transformation entraîne inexorablement des changements, des expansions et une mise en système. Il est donc impossible de parler de fidélité mais nous pouvons, en revanche dire que nous sommes en présence d'une création d'écriture à part entière. En effet, la transformation santellienne relève d'une écriture et d'un

style très personnels qui se retrouvent dans l'ensemble de la collection. Un travail complémentaire et en cours d'élaboration sur les transformations télévisuelles de Giono et de Colette, nous permettent déjà d'affirmer qu'il existe bel et bien un style santellien à part entière.

Bibliographie :

- (1) Cinéma, n° 348, le 28/04/1986.
- (2) TRA n° 2003, « Chroniques de France », le 09/06/1988.
- (3) N. Nel, « Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap-opéra, telenova : quels sont les éléments clés de la sérialité ? », Cinémaction, n° 57, 1990, P. 62-66.
- (4) J. Bourdon, Quaderni 4, « Proposition pour une sémiologie des genres audiovisuels », printemps 1988.
- (5) L. Coremans, La transformation filmique, collection Regards sur Image, Peter Lang, Bern, 1990, P. 21.
- (6) U. Eco, Lector in fabula, Milano, Bompiani, 1979, P. 77-85.
- (7) Casetti et Odin, Communications, n°51, Seuil, 1990.
- (8) J. Beaulieu, La télévision des réalisateurs, La documentation française, INCA, Paris, 1984, P. 100.
- (9) M. Souchon, Petit écran, grand public, la documentation française, Paris, 1990, P. 147.