

A l'épreuve de l'évaluation : analyse comparée d'une émission de *talent show* française et allemande (*Nouvelle Star* et *Deutschland sucht den Superstar*)

ALAIN BOVET, Institut Marcel Mauss – CEMS, EHESS
OLIVIER VOIROL, Université de Lausanne et
Institut für Sozialforschung de Francfort

Un des traits saillant de émissions de talent shows est le fait qu'elles sont traversées de part et d'autre par des épreuves évaluatives. Ce phénomène évaluatif sera analysé ici sur la base d'une étude comparative d'une émission de casting show, dans ses déclinaisons allemande et française (Deutschland sucht den Superstar et Nouvelle Star). Il s'agira de présenter les différents types d'épreuve auxquels elle donne lieu ainsi que le mode de participation proposé aux téléspectateurs, incités sans cesse à prendre part eux-mêmes à l'évaluation. Ces pratiques évaluatives se révèlent à la fois autoritaires, puisque l'exclusion de candidat·es constitue un ressort essentiel de l'émission, et fluctuantes, dans la mesure où règne une incertitude sur les critères présidant à l'évaluation. Des différences importantes apparaissent toutefois entre les déclinaisons française et allemande de l'émission, en particulier en ce qui concerne les conceptions de la performance musicale, du comportement des candidat·es, de leur trajectoire et de leur environnement social. Il s'agira enfin de montrer combien les pratiques évaluatives se caractérisent ici par une forte incertitude sur les critères à l'œuvre autant que sur la responsabilité de l'évaluation assignée par l'émission tour à tour aux jurés, aux téléspectateurs et aux candidat·es eux-mêmes. Pour conclure, cette forme d'évaluation incertaine sera réinscrite dans le cadre d'une conception trouble de l'institution qui apparaît comme une des manifestations, sur le plan des pratiques évaluatives, de l'idéologie néolibérale contemporaine, dont le propre est de déléguer au marché toute autorité et toute responsabilité dans l'attribution de valeur et de validité dont procède l'évaluation.

Introduction

Centré sur les *épreuves évaluatives*, ce chapitre, fruit d'un projet de recherche¹, les examine sous l'angle de leur mise en œuvre dans les *talent shows*. Ce n'est donc pas tant la médiatisation de l'évaluation en tant que telle qui retiendra notre attention que l'étude d'un type d'émission de télévision dont le fil conducteur est structuré par l'évaluation. Nous présenterons les résultats de cette recherche en plusieurs étapes.

Tout d'abord, nous chercherons à cerner ce phénomène évaluatif à travers ses différentes manifestations : rôle joué dans la télé-réalité par la compétition et l'exclusion et les différentes épreuves auxquelles les candidat·es sont soumis (évaluation par le jury, par les téléspectateurs, par les autres candidat·es, auto-évaluation). Un des traits de l'émission, en particulier dans la phase initiale dite des « castings », est de préparer et disposer les téléspectateurs à adopter envers les candidat·es une relation évaluative – considérant non seulement les performances vocales des candidat·es, mais aussi leur apparence physique, leur parcours dans et hors de l'émission, leur rapport aux autres candidat·es, etc.

Il s'agira ensuite de présenter les résultats de notre recherche sur ces pratiques évaluatives. Ces dernières sont à la fois autoritaires, puisque l'exclusion de candidat·es constitue un ressort essentiel de l'émission, et fluctuantes, dans la mesure où règne une incertitude sur les critères qui président à l'évaluation. Loin de se réduire à une mise en spectacle de l'évaluation, ces émissions appellent les téléspectateurs à y jouer un rôle décisif, puisque ces derniers se voient attribuer la décision ultime sur le sort des candidat·es. Ces émissions peuvent dès lors être appréhendées comme un *exercice*, dans le double sens d'apprentissage et de mise en œuvre, de l'évaluation.

Nous ferons alors ressortir les différences entre les déclinaisons française et allemande de l'émission analysée (*La Nouvelle Star* et *Deutschland sucht den Superstar*). Si les traits esquissés ci-dessus sont communs aux deux

1 Le projet « L'épreuve par la télévision » a été mené entre 2009 et 2012 dans le cadre du programme de coopération anr-dfg entre l'Institut Marcel Mauss (EHESS, Paris) et l'Institut für Sozialforschung de Francfort (responsables scientifiques : Louis Quéré et Axel Honneth). Les résultats présentés dans cet article sont le fruit d'un travail de recherche et de discussions collectives ayant impliqué, outre les deux coordinateurs et les auteurs du présent article, Cédric Terzi, Cornelia Schendzielorz et Patrick Schwendke.

versions de l'émission, d'importantes différences apparaissent dans les modalités d'évaluation exercées de part et d'autre, portant sur les conceptions de la performance musicale, mais également de propriétés du comportement des candidat·es, de leur trajectoire et de leur environnement social. En outre, les dimensions que les téléspectateurs apprennent à évaluer sont valorisées différemment entre les émissions française et allemande : les candidat·es de l'émission allemande sont par exemple jugés comme des représentants de leur famille, de leur région d'origine (village, ville, Land, etc.), tandis que les candidat·es de l'émission française sont dépouillés de leurs appartenances familiale et régionale, et, en tant qu'individus constitués comme égaux, soumis à une évaluation sévère.

Enfin, nous montrerons que les pratiques évaluatives dans la télé-réalité se caractérisent par *une forte incertitude*, non seulement sur les critères à l'œuvre, mais également sur la responsabilité de l'évaluation, que l'émission assigne tour à tour aux jurés, aux téléspectateurs et aux candidat·es eux-mêmes. L'absence d'une institution qui se porte garante de l'évaluation confère une importance centrale à l'implication des téléspectateurs – dont le jugement actif, par le biais d'appels téléphoniques tarifés, est décisif. En conséquence, l'évaluation à laquelle exerce la télé-réalité a la particularité d'être à la fois incertaine dans plusieurs de ses dimensions, et autoritaire, dans la mesure où les décisions qu'elle fonde sont sans appel.

Pour conclure, nous proposerons d'appréhender la télé-réalité comme un des terrains d'exercice des procédures d'évaluation caractéristiques des transformations « néo-libérales » des sociétés contemporaines, à l'œuvre aujourd'hui dans de nombreuses institutions sociales.

1. L'évaluation comme moteur de l'émission

L'émission repose avant tout sur la présentation d'évaluations, qui connaissent des mises en scène différentes selon les phases de la saison². La première

2 Notre recherche a porté principalement sur la saison 2009 de l'émission *Deutschland sucht den Superstar*, diffusée le samedi soir sur la chaîne rtl, et de son pendant français, *La Nouvelle Star*, diffusée le mardi soir sur la chaîne m6. La saison consiste en une quinzaine d'émissions qui mettent en scène des épreuves de chant au terme desquelles est sélectionné(e), parmi des milliers de prétendants, le ou la « Nouvelle Star ».

phase, dite des castings, consiste principalement en séquences d'audition de candidat·es par un jury. L'émission met en scène des foules de plusieurs milliers de candidat·es qui se pressent pour passer une audition *a cappella* devant le jury. Il s'agit d'une mise en scène puisque l'émission tait l'opération de pré-sélection rendue indispensable par le nombre de candidat·es. Les candidat·es qui se présentent devant le jury ont donc fait l'objet d'une pré-sélection, dont l'intérêt réside dans le fait qu'elle met en œuvre des critères non strictement musicaux. De nombreux candidat·es sont en effet sélectionnés de telle sorte que leur passage devant le jury constitue une « bonne séquence ». Ce qui qualifie une « bonne séquence » peut résider aussi bien dans le talent musical du ou de la candidat·e que dans son absence évidente, dans son apparence extérieure, dans son attitude (prétentieuse, désinvolte, ironique, candide, etc.) – voire, dans le cas de l'émission allemande, dans ses handicaps physiques ou mentaux. On voit donc ici à l'œuvre, au sens où elle est observable par ses résultats, à défaut d'être assumée et présentée par l'émission, une opération d'évaluation qui témoigne de l'orientation fondamentale de l'émission vers le divertissement télévisuel.

Dans la ligne de la pré-sélection, l'évaluation opérée durant les castings est loin de se réduire à des auditions de performances musicales. Certains candidat·es sont en effet recalés alors même que leur compétence musicale est reconnue par le jury. D'autres sont explicitement retenus sur la base de leur apparence ou de leur attitude, même dans des cas où les jurés s'accordent sur leur faible compétence musicale. Il convient de préciser que le jury se compose de personnalités qui certes sont toutes liées à la musique mais à des titres très divers. On compte ainsi un journaliste, une animatrice de télévision, des producteurs et des chanteurs. Dans cette hétérogénéité, il est toutefois un critère qui ne souffre aucune discussion, c'est celui du succès populaire³. « Les gens vont l'aimer » est ainsi le type d'évaluation qui assoit le succès d'un ou d'une candidat·e⁴.

La première fonction des castings consiste à sélectionner les candidat·es qui sont susceptibles de réussir dans la « suite de l'aventure ». L'analyse

3 Une des nombreuses illustrations de cette priorité est l'impossibilité pour un ou une candidat·e à quelque stade que ce soit de l'émission d'interpréter ses propres chansons, ni même des chansons qui ne seraient pas immédiatement reconnaissables par un très large public.

4 Il en va de même pour les jurés, qui dans les séquences de présentation qui leur sont consacrées, apparaissent comme ayant réussi dans la musique, en particulier sur un plan commercial.

empirique de ces séquences fait cependant ressortir une autre fonction, intimement liée à la première : la dimension « pédagogique » des castings, dans la mesure où ils instruisent les téléspectateurs sur les modalités de l'évaluation des candidat·es. À défaut de reposer sur des critères explicites et stables, l'évaluation est dotée d'un caractère intelligible voire prévisible. Les téléspectateurs sont ainsi rapidement en mesure d'anticiper, en se trompant rarement, les évaluations que va récolter un ou une candidat·e. Cet apprentissage par les téléspectateurs repose notamment sur une quantité d'indices visuels, par lesquels la réalisation de l'émission (montage, cadrage, bruitage, etc.) donne littéralement à voir à la fois et simultanément la performance des candidats et son évaluation par le jury (grimaces, sourire, mouvements en rythme, etc.).

L'implication des téléspectateurs dans le processus même d'évaluation constitue une dimension essentielle de l'émission sur laquelle nous reviendrons après avoir présenté la seconde phase de l'émission, dite du « Théâtre » pour l'émission française, et du « Recall » pour l'émission allemande. Cette phase consiste à rassembler durant quelques jours la centaine de candidat·es issus des castings afin de leur faire passer des épreuves au terme desquelles les quinze candidats retenus pour les émissions en direct sont sélectionnés. L'émission souligne la pression nerveuse et physique à laquelle les candidat·es sont soumis à cette occasion. À cela s'ajoutent des épreuves musicales déstabilisantes, suivies d'évaluations publiques, humiliantes et sans appel, infligées par le jury. Ce dernier met moins l'accent sur la nécessité de sélectionner les meilleurs chanteurs et les meilleures chanteuses que de composer le groupe qui fera « tenir » l'émission jusqu'au dénouement final. Il s'agit donc notamment d'évaluer la résistance des candidat·es au stress et à la pression. Enfin, la phase principale est composée des dix émissions en direct qui mettent aux prises les candidat·es issus de la phase du Théâtre. Chaque candidat·e chante une ou plusieurs chansons avant de se faire évaluer par le jury. Cette évaluation n'est que consultative puisque le verdict est rendu par les votes des téléspectateurs par le biais de sms tarifés, avec pour conséquence l'élimination hebdomadaire du candidat ayant obtenu le moins de votes.

On comprend ici l'importance de l'*apprentissage de l'évaluation* dans les phases antérieures. Il s'agit en effet de constituer les téléspectateurs en jurés en leur donnant le *goût* de l'évaluation, aussi bien au sens de l'envie que de la capacité de jugement⁵. Cette phase de l'émission fait apparaître une propriété

5 Bovet, A., Sormani, P., Terzi, C. (2014). « The televisual accountability of reality TV: the visual morality of musical performances in talent shows », in M. Broth et al. (eds.), *Studies of Video Practices: Video at Work*, New York, Routledge, pp. 208–233.

fondamentale, qui se manifeste d'ailleurs déjà dans les phases antérieures : il s'agit de l'absence de prise de responsabilité de l'émission sur ce qui s'y déroule, en particulier sur les évaluations et les exclusions qui en résultent. L'animatrice de l'émission se précipite ainsi pour consoler le candidat éliminé, comme s'il s'agissait d'un coup du sort. De même, lors de la phase des castings, l'animatrice recueille les candidats à l'issue des auditions et traite l'évaluation qu'ils viennent de recevoir comme ne relevant que de la responsabilité du jury. Cette forte tendance à se défausser de ses responsabilités est d'autant plus frappante que l'émission est loin de se limiter à filmer un concours musical. Au contraire, elle le met en scène jusque dans ses moindres détails et couvre d'une chape de plomb tout ce qui y a trait⁶. La responsabilité de l'évaluation est donc attribuée aux jurés, aux téléspectateurs ou encore aux candidats eux-mêmes. Ceux-ci sont en effet tenus de commenter l'évaluation dont ils ont été l'objet dans d'innombrables séquences qui précèdent et suivent leurs performances. Il s'agit bien sûr moins de soumettre cette évaluation à une critique raisonnée que de manifester son assimilation et les leçons qui en sont tirées pour la « suite de l'aventure ». Ces quelques observations permettent de dégager un modèle d'évaluation que nous qualifions d'*ambiguë*.

2. Une évaluation ambiguë

Ce modèle évaluatif se caractérise par l'absence d'un cadre normatif explicite permettant de juger une prestation comme « bonne » ou « mauvaise » – cadre pourtant nécessaire à toute opération évaluative. Dans ces émissions, les jurés puis les téléspectateurs sont conduits à mener des opérations évaluatives retransmises en direct en l'absence d'un tel cadre explicite. L'analyse méthodique des séquences d'évaluation a permis de dégager une modalité d'évaluation *ambiguë* qui présente les caractéristiques suivantes :

- *l'indétermination de l'objet* : aucune dimension de la prestation ne semble pouvoir être exclue de l'évaluation, qu'il s'agisse d'aspects techniques de la performance vocale, du choix de la chanson, de la gestuelle, de l'apparence extérieure, mais également de l'attitude du candidat à l'égard

6 Les candidats doivent notamment s'engager contractuellement à ne pas parler publiquement de leur expérience de l'émission.

du jury, de son comportement en-dehors des prestations, de la dynamique de sa trajectoire dans l'émission, de son arrière-plan familial et culturel, etc.

- *l'indétermination des critères* : l'évaluation revêt toujours un caractère « situé », spécifique à une prestation – sans être référée à un critère valable sur le plan général – et cela dans le cadre d'un processus en cours (le parcours d'un candidat et ses prestations antérieures). L'évaluation est alors adaptée aux particularités de la personne et de la situation, ce qui implique le moment précis du développement personnel du candidat et de la chanson – et lève les doutes quant à l'arbitraire d'une sanction puisqu'elle ne prend sens qu'en situation.
- *l'indétermination du rôle de l'émission dans l'évaluation* : évitant toute posture normative explicite et rappelant à l'envi que « tout est possible », l'émission se réclame ouverte, « tolérante », elle semble tout accepter en son sein, ce qui lui permet d'être particulièrement insensible aux critiques qui lui sont adressées – elle peut toujours arguer du contraire puisqu'elle fait tout à la fois.

Ces dimensions entretiennent une incertitude qui constitue une source inépuisable de surprises et de rebondissements cruciaux pour la dramaturgie de l'émission. Cette forte indétermination est toutefois contrebalancée par d'autres propriétés des évaluations.

- *la prescription* : si les jugements des jurés paraissent fortement indéterminés, ils n'en font pas moins autorité. Les candidats doivent s'y plier, sous peine de sanctions sévères et immédiates. Lorsque les jugements des différents jurés entrent en contradiction les uns avec les autres, c'est aux candidats qu'il incombe de résoudre la contradiction.
- *la sanction ultime du marché* : une dimension essentielle de l'indétermination, et de la tension narrative qui en découle, a pour effet de conférer la place décisive au jeu évaluatif d'un spectateur appelé à combler par lui-même les incertitudes en participant à la sanction par son vote téléphonique. L'émission construit ainsi son spectateur implicite sous les traits d'un sujet évaluateur dont l'autorité réside moins dans un jugement individuel, susceptible d'être défendu et argumenté en public, que dans son agrégation avec d'autres pour composer une somme quantitative d'appels téléphoniques des téléspectateurs appelant pour soutenir leurs candidats. Cette validation opère sur le mode comptable puisqu'elle dépend non pas d'un « goût » mais d'un nombre (d'appels téléphoniques tarifés).

Une telle délégation de la validation ultime des prestations musicales⁷ au « marché » est rendue possible par l'indétermination de l'émission concernant son rôle dans l'évaluation : si l'émission assumait sa posture (esthétique) normative, elle restreindrait le « marché » dans ce rôle de validation. Par conséquent, elle se retire en tant qu'institution en faisant comme si elle offrait un cadre neutre et dépourvu d'influence. Elle s'en remet donc au nombre d'appels, dont les procédures d'évaluation constituent, pour l'émission, la garantie de jugements tranchés et d'éliminations sans appel, aussi nécessaires à la dramaturgie de l'émission que les surprises découlant de l'indétermination. A ces propriétés générales des modalités d'évaluation mises en œuvre par ces émissions, il convient enfin d'ajouter des différences entre les déclinaisons allemande et française de la même émission.

3. La comparaison entre la *Nouvelle Star* et *Deutschland sucht den Superstar*

S'agissant des modalités d'évaluation, des différences importantes ont été mises au jour dans notre analyse concernant la position de l'instance d'évaluation et l'énonciation des jugements. Dans le cas allemand, les membres du jury sont étroitement associés à la production de l'émission télévisée et à l'exploitation financière des productions musicales des candidats – implication qui n'est pas perçue comme entrant en tension avec la fonction d'évaluation des prestations musicales. Dans le cas français, si le jury est indiscutablement la vedette de l'émission, il n'en est pas moins distinct, tant sur le plan énonciatif qu'économique, comme l'atteste le fait que l'émission peut déléguer aux jurés la responsabilité de l'évaluation ou que les jurés peuvent déplorer les choix esthétiques de la production. Les disputes fréquentes entre les jurés, dramatisées par l'émission, suggèrent que la figure de la critique artistique continue d'inspirer les interventions du jury, tandis que, dans le cas allemand,

7 Ce mode de validation se retrouve dans l'importance croissante de la régulation en fonction de la demande des consommateurs. Qu'elle soit inférée d'achats effectifs ou d'études de marché, cette demande agrégée ne peut faire l'objet ni de critique ni d'argumentation.

l'unanimité du jury, ou à tout le moins l'alignement des jurés sur le *primus inter pares* Dieter Bohlen⁸, ne connaît pas d'exception.

Ces différences dans les conditions et modalités de l'évaluation suggèrent que l'émission allemande se trouve à un stade plus « avancé » de la télé-réalité, dans la mesure où l'absorption de la sphère musicale dans l'industrie, notamment celle du divertissement télévisuel, apparaît comme achevée. La formule française semble en revanche laisser place à la figure d'une sphère musicale relativement distincte, disposant encore d'une autonomie minimale dans la définition des critères d'évaluation et de création musicale. Comme les deux émissions s'inscrivent dans les modalités de l'évaluation ambiguë dont les caractéristiques ont été dégagées plus haut, les différences qui viennent d'être mentionnées relèvent moins des pratiques évaluatives effectives que de la façon dont elles sont mises en scène⁹.

Signalons pour conclure une conséquence importante de l'évaluation ambiguë, qui ressort aussi bien de l'analyse des différents protagonistes de l'émission que d'entretiens ethnographiques menés auprès de candidats, techniciens et autres membres de la production. Ces acteurs manifestent avec une remarquable régularité un *engagement ambivalent* dans tout ce qui a trait à l'émission : loin d'une adhésion pleine et enthousiaste, ces acteurs témoignent d'un engagement distancié voire instrumental dans l'émission.

Les caractéristiques du modèle de l'évaluation ambiguë à l'œuvre dans ces émissions de télévision sont donc l'indétermination de l'objet, des critères, du cadre institutionnel, le rôle de la prescription et la sanction ultime du marché. Sur la seule base de notre recherche, il nous est impossible de dire si ce modèle est seulement propre à ces émissions ou s'il se retrouve dans d'autres domaines de la musique *pop*, notamment dans d'autres espaces évaluatifs de cette dernière. Toutefois, le succès rencontré par ces émissions, dont l'aspect évaluatif est incontestablement un des principaux attraits, témoigne sans doute du fait de sa présence dans une multiplicité de secteurs de l'activité culturelle et sociale. Autrement dit, ce modèle évaluatif serait plus répandu qu'on le croit, et tendrait même à se diffuser. Comme on l'a constaté, un tel modèle évaluatif semble susciter un engagement ambivalent de la

8 Dieter Bohlen, chanteur et producteur à succès, et présenté comme un « Pop Titan », est la figure centrale de l'émission allemande, les autres membres du jury étant réduits à la fonction de faire-valoir.

9 Un exemple très concret est l'omniprésence des musiciens accompagnant les candidates dans les cadrages français, par opposition à leur invisibilité dans l'émission allemande.

part des candidats et des participants à l'émission (jusqu'aux techniciens). Cet engagement ambivalent pourrait alors être appréhendé comme le corrélat d'institutions refusant d'assumer un positionnement normatif et portées à entretenir l'incertitude sur ce qu'elles font et sur ce qui se passe en leur sein.

4. L'institution trouble

Le rôle ambigu conféré à l'institution dans cette émission de télé-réalité est un des traits marquants de cette dernière. Cette émission peut être considérée comme une institution. On retiendra de cette notion les traits suivants : une institution est, *premièrement*, une entité dotée d'une certaine permanence irréductible aux individus particuliers qui l'animent ; *deuxièmement*, elle est structurée par un ensemble de normes et de règles dont procède son fonctionnement et qui orientent l'action des participants au sein de ce cadre connu dont ils tiennent compte pour agir ; *troisièmement*, ces règles sont agies sans besoin de les expliciter mais sont aussi explicites à tout moment – en particulier à l'occasion de controverses ou de conflits –, ce qui suppose une forme d'« accountability » : une institution rend possible une justification de ce qu'elle fait et un compte rendu des fondements à partir desquels elle « fait agir ».

Ce cadre normatif permet aux acteurs de savoir lorsque leurs activités sont couronnées de succès dans ce cadre institutionnel, mais aussi, en cas contraire, de procéder à des explorations interprétatives pour connaître les raisons de leurs échecs, comme il permet de formuler des critiques lorsque ces règles ne sont pas respectées. La télévision a longtemps produit des émissions relevant de ce cadre institutionnel¹⁰. Elle consiste à offrir un cadre au sein duquel la « réalité du monde » est montrée, débattue, explicitée, selon des formes de cadrage, des dispositifs faisant témoigner des représentants de publics concernés, des experts, etc. En un sens, ce genre d'émissions

10 Cela correspond dans les grandes lignes à ce que Odin et Casetti décrivait sous le terme de « paléo-télévision » (cf. Casetti, F. et Odin, R. (1990). « De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique », *Communications*, n° 53 pp. 9–26), qui est fondée sur un projet d'éducation culturelle et populaire et relève d'un contrat de communication pédagogique visant à transmettre des savoirs ; une séparation stricte des rôles entre l'émetteur et le récepteur accompagne une nette séparation des différents genres des émissions, entre fictions, information, sports, émissions culturelles, divertissement, etc.

« classiques » assume son cadre institutionnel impliquant une manière de montrer le monde social, de le faire parler, de le commenter ; en gros, elle implique une *posture normative et esthétique* engageant un « contrat de communication » avec ses destinataires, et un mode énonciatif – pédagogique voire autoritaire –, posture qu'elle est en mesure de justifier et pour laquelle des critiques sont formulées auxquelles elle est censée donner réponse.

Cependant, avec les émissions de télé-réalité, et en particulier les casting shows analysés dans notre recherche, il en va tout autrement. Leur prétention n'est pas d'assumer une posture normative et esthétique en tant qu'institution télévisuelle mais de dissoudre ce cadre normatif – au nom d'un référent participatif : elles prétendent être faites « par les gens » et « pour les gens ». Au lieu d'assumer sa posture institutionnelle, l'émission se présente quasiment comme un « partenaire » pour celles et ceux qui agissent en son sein. En renonçant à cette posture normative (et « esthétique ») par laquelle elle serait censée admettre et justifier son point de vue de « lecture du monde », elle s'efface également comme instance de production des réalités qu'elle présente et tend du coup à donner l'impression que ces dernières sont indépendantes d'elle. Assumer son caractère d'institution reviendrait à rompre avec cette légitimation « horizontale » et assumer le caractère « vertical » du rapport que l'émission entretient avec les participants et les téléspectateurs. Avec les émissions de télé-réalité, on a donc affaire à des institutions étranges puisqu'elles agissent effectivement comme des institutions sans assumer leur caractère institutionnel. Elles refusent en outre cet exercice élémentaire consistant à rendre des comptes sur ce qu'elles font, donc de s'assumer comme des institutions. Nous qualifierons ce genre d'institution d'« institution trouble ».

Pour exemplifier ce que nous entendons par là, prenons l'exemple de la manière dont est traité l'échec, puisqu'elle révèle à merveille les principaux traits de ces institutions troubles. Dans la conception classique de l'institution télévisuelle précédemment propre à la « paléo-télévision », lorsqu'une activité échoue ou lorsqu'une prestation est réprouvée, cela s'opère à l'aune d'un cadre institutionnel explicite dans lequel elle prend corps. L'identification d'un échec suppose un processus d'interprétation impliquant l'explicitation de normes (de succès), de motifs ; elle ouvre, pour l'acteur concerné, un geste exploratoire visant à connaître les raisons de l'échec¹¹.

11 Cf. sur ce point : Voirol, O., et Schendzielorz, C. (2014). « Gehaltloser Erfolg. Die Bewertungskultur der Ungewissheit in Castingshows : Das Beispiel der Fernsehsendung *Deutschland sucht den Superstar* », in *Leviathan*, Sonderband „Erfolg, Konstellationen und Paradoxien einer gesellschaftlichen Leitorientierung“, pp. 161–175.

Dans l'émission analysée dans notre recherche, l'échec est omniprésent, abondamment mis en scène, souvent répété et rejoué dans de courtes séquences – disponibles notamment sur son site internet. Comme il est souvent lié à des moments émotionnellement chargés, faits de larmes et de cris, il constitue une des principales ressources dramaturgiques que l'émission se fait fort d'exploiter sans relâche. L'échec est à ce point omniprésent dans l'émission qu'il constitue en réalité un des ressorts majeurs du succès de cette dernière. Or ce qu'il y a d'étonnant, notamment au regard de notre conception ordinaire de l'attitude adéquate vis-à-vis de l'échec, à savoir la nécessité d'en comprendre les raisons à travers un processus exploratoire, c'est l'absence de ce processus face à l'échec. Une fois éliminés, les candidat·es disparaissent pour ainsi dire de la scène (pour réapparaître parfois dans le public) sans que soit véritablement mené, dans l'émission, le procédé exploratoire permettant d'en expliquer les causes. Les (rares) interviews des perdant·es servent moins à un retour compréhensif sur le parcours effectué et sur les causes de l'échec du ou de la candidat·e qu'à la confirmation de la décision et la répétition de motifs purement émotionnels.

Une des raisons à cela est précisément le mécanisme mis en évidence précédemment, au fondement du caractère ambigu de l'évaluation : l'instance qui décide en fin de compte du succès et de l'échec, c'est celle du « marché » (sous la forme de cumul des votes des appels payants des téléspectateurs). Devant le spectacle répété de l'échec, les spectateurs sont placés dans une situation trouble sans cesse rejouée dont le seul élément offert pour fixer une valeur est l'intervention d'une instance à laquelle on ne peut rien rétorquer – si ce n'est de dire que les spectateurs ont tort et sont dépourvus de goût. Si l'émission rendait possible un processus exploratoire en son sein, sur les causes de l'échec des différents candidat·es, cela amènerait inévitablement à démêler son cadre institutionnel et à expliciter sa posture normative en tant qu'institution. Or c'est précisément ce qu'elle écarte, et ce en grande partie de par sa soumission à l'instance ultime du marché – dont le propre est de sans cesse laisser subsister des marges d'incertitude.

L'émission cultive dès lors la *dés*-implication, en faisant comme si ce qui se passe en son sein était indépendant d'elle. Le terme même de « télé réalité » traduit d'ailleurs cette idée : rendre compte du monde extérieur « tel quel », comme si cette réalité était indépendante du cadre qui l'a produit. À partir d'un tel retrait, l'émission ne peut être questionnée en tant qu'auteure de ce qu'elle fait car, quoi qu'on dise, elle se donne les moyens de rétorquer que

ce n'est pas elle (mais tel ou tel candidat·e) qui est à l'origine d'une occurrence, d'un échec, d'un conflit, d'une dispute, ou de tout autre événement susceptible d'émerger en son sein. Lorsqu'une critique est émise sur telle ou telle maltraitance d'un·e candidat·e, les représentants de l'émission rétorquent d'ailleurs à l'envi que les candidat·es ne peuvent s'en prendre qu'à eux-mêmes.

Ce qui est ainsi brisé, dans cette forme de délégation par effacement de la posture normative, c'est le lien unissant le « faire agir » de l'institution aux conséquences de cette action. Alors que l'activité des candidat·es s'effectue incontestablement dans le cadre d'une émission exerçant un contrôle étroit sur les moindres instants de son déroulement, y compris ceux ayant trait à la vie privée des candidat·es, et que ce cadre fait intervenir à tous les étages et dès les premiers instants un important appareil de codification juridique – dans lequel les candidats s'en remettent à l'émission –, cette dernière présente publiquement l'action des candidat·es comme indépendant de ce cadre performatif. Alors que les faits et gestes des candidat·es sont encadrés, préparés, exercés et mis en scène, l'émission fait comme si ces derniers émergeaient indépendamment d'elle, par un effacement énonciatif systématique : en bref, elle n'est pas auteure et responsable de ce qu'elle produit et de ce qui se déroule en son sein.

Sous les traits de l'institution trouble apparaît ici un type de configuration institutionnelle propre aux casting shows télévisés mais qui est loin d'être limité à ces derniers. On trouve des modalités troubles de l'institution partout où cette dernière agit tout en se plaçant hors de portée de la mise en question et de l'investigation – en échappant donc à l'évaluation à laquelle sont soumis les sujets confrontés à elle. On peut par exemple trouver des modalités troubles d'institution dans les épreuves évaluatives du système scolaire ou des formes administratives de promotion professionnelle, pour ne citer que deux exemples. Mais il existe des contextes dans lesquels l'institution trouble est encouragée et largement à l'œuvre – en particulier lorsque ces contextes réduisent considérablement l'espace délibératif possible. À l'inverse, il existe des contextes dans lesquels l'institution trouble a moins de chance de se déployer car ils confèrent – en principe du moins – une place importante à l'investigation et à la délibération. C'est notamment le cas du domaine juridique, de la démarche scientifique, mais aussi de formes médiatiques relevant de l'investigation, comme le documentaire et l'enquête journalistique. Par ailleurs, certaines idéologies politiques encouragent largement le déploiement de ce cadre institutionnel trouble de l'évaluation, ce

qui est notamment le cas du « néolibéralisme », l'idéologie politique la plus prégnante du temps présent. Le lien entre l'institution trouble, l'évaluation ambiguë et le « néolibéralisme » mérite toutefois une clarification, c'est ce que nous aimerions faire dans la dernière partie de ce texte.

5. Des traits de « néolibéralisme » ?

L'ambiguïté du rôle conféré aux institutions est un des traits majeurs de ce qu'il est désormais convenu d'appeler le « néolibéralisme ». Par ce terme, nous entendons une idéologie politique – c'est-à-dire un corps de pensées, de normes, de manières de faire et d'agir, d'orienter les comportements sociaux – insistant sur deux éléments centraux : d'une part, l'individu et la liberté individuelle ; d'autre part, la forme de coordination entre les individus sous la modalité du marché. Par son insistance sur ces deux éléments, l'idéologie néolibérale rencontre un problème de fond dans sa manière de penser la coordination entre ces individus et donc aussi de penser le rôle de l'institution. Nous aimerions revenir plus en détails sur ces deux aspects centraux de cette idéologie politique car c'est seulement par ce détour que la question de l'institution trouble liée à l'évaluation ambiguë peut gagner en clarté.

L'individu calculateur

Premièrement, le principe de l'*individu* isolé et calculateur, ne poursuivant que son seul intérêt et cherchant à le maximiser – selon le modèle de l'*homo oeconomicus* – est une des clés de l'idéologie néo-libérale. Cet « homme économique » (Laval, 2007) n'est donc pas un individu *social* qui se forme dans un lien intersubjectif, dans une relation de dépendance aux autres individus, impliquant un lien intersubjectif à autrui – selon l'idée que le sujet devient lui-même par la médiation d'autrui et non par le calcul et la maximisation du profit¹². Cette conception de l'homme économique – qui voit le jour dès le 17^e siècle en réponse à la question du rapport entre l'individu et la collectivité – se voit certes corrigée dans le néolibéralisme contemporain par une prise en compte de formes de coordination non directement marchandes. Mais ces

12 Laval, C. (2007). *L'homme économique*, Paris, Gallimard.

dernières sont exclusivement pensées dans les termes d'une théorie utilitariste de la maximisation du profit et de la réalisation de l'intérêt personnel. Autrement dit, cette logique de l'individu atomisé et calculateur s'étend à d'autres formes de relations dans la version actuelle de l'idéologie néolibérale, et notamment aux rapports que l'individu entretient avec lui-même – un rapport à soi pensé sur le mode du calcul mené par un sujet entrepreneur de lui-même.¹³ Ce sont les relations intimes qui entrent dès lors dans cette forme « entrepreneuriale » de gestion de soi.

Aux émissions de télé-réalité est associée de manière générale une certaine figure du sujet contemporain. Les personnes mises en scène dans ces émissions sont remplaçables, flexibles et réversibles, leurs limites sont mises à l'épreuve au cours d'expérimentations relationnelles ou de tests émotionnels. Ces formes spécifiques de subjectivité malléable mises en scène dans ces émissions sont l'expression du type de sujets qu'exige l'organisation économique et sociale actuelle, marquée par la flexibilité. La mise à l'épreuve constante des individus dans la « télé-réalité », sous forme de divertissement et d'expression de soi, l'exercice constant de l'évaluation, rappelle sous bien des aspects les exigences qui sont formulées à leur égard dans l'univers du travail et dans la sphère économique pour laquelle l'évaluation est devenue une activité centrale.

Dans ces émissions, les *relations sociales* sont instables et soumises au risque permanent, amenant les individus à recourir sans cesse à des investigations de type marketing pour observer leur environnement social, acquérir des informations sur des amis, des collègues ou même des membres de leur famille. La surveillance aurait dès lors moins à voir avec un système organisé « par en haut » qu'avec une internalisation, dans la sphère de l'intime, de stratégies d'observation déployées par les individus eux-mêmes. Ainsi, les émissions de « télé-réalité » apparaîtraient comme des expressions contemporaines de ces processus caractéristiques des sociétés « néolibérales ».

La validation par le marché

Deuxièmement, le principe au fondement de l'idéologie néolibérale, c'est une certaine manière de définir la valeur des actes, des activités, des contributions : cela renvoie en fin de compte aux principes d'évaluation dont l'instance ultime de la *validation* est le marché – et non pas la délibération politique, ni d'ailleurs la prestation esthétique. Si le marché est le seul

13 Bröckling, U. (2007). *Das unternehmerische Selbst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

principe de validation légitime, cela signifie qu'une activité n'a de valeur que lorsqu'elle s'y trouve validée. Le néolibéralisme s'en remet au marché comme mode d'approbation et d'affirmation de la valeur des activités et des performances humaines.

Ce principe de validation marchand s'accompagne en outre d'une exigence de *transparence* : pour évaluer, il faut auparavant rendre visible, faire voir les activités et les performances. Le néolibéralisme appelle un type particulier de sujet qui accepte d'être vu et de se soumettre à des dispositifs de transparence), et d'être sans cesse évalué par d'autres individus et par des institutions. Il convient donc de rendre la transparence acceptable et nécessaire.

Cette conception de la transparence comme condition de la validation marchande implique toutefois l'intervention d'un *tiers*, qui assure le lien entre ces individus isolés. Si on a longtemps soutenu que la pensée néolibérale se caractérise avant tout par son rejet de la société – on cite volontiers à l'appui de cette idée la phrase de Margareth Thatcher selon laquelle « la société n'existe pas » -, les choses se présentent de manière un peu plus complexe si on les regarde de plus près. En réalité, l'idéologie néolibérale ne rejette pas l'idée du tiers, du lien entre les êtres, mais elle la reconfigure dans le cadre de son système de pensée. Une existence collective serait impossible s'il n'y avait que des sujets isolés : il est donc nécessaire qu'ils parviennent à se coordonner et à s'ajuster mutuellement. Mais, pour la pensée néolibérale, cette coordination ne saurait se faire sur la base de l'accord, de l'entente mutuelle, du lien social et de la coopération : compte tenu de ses présupposés, elle ne peut s'opérer que par le biais du calcul individuel, du contrôle mutuel et de la surveillance. Si l'individu est un être calculeur en constante recherche de profits personnels, alors tous tendent à leur tour à tirer profit les uns des autres en accumulant à leur manière des profits personnels. En lieu et place d'une coordination sur le mode de la coopération et de l'entente mutuelle, c'est une « lutte à mort » qui s'engage, comme l'avait bien vu Hegel, donnant naissance à un conflit qui rend toute société impossible.

Tout en partant de ces prémisses, la pensée néolibérale veut deux choses contradictoires à la fois : l'individu calculeur et la coordination, pensée sous la modalité de la « saine concurrence ». C'est pourquoi elle est obligée de penser le rapport entre les individus sur le mode du contrôle : pour éviter que les individus ne se jouent sans cesse des tours dans leur quête égoïste, il convient de limiter leur avidité grâce au contrôle mutuel. La surveillance est à la fois ce qui fait lien et ce qui garantit une attitude « morale » - au

sens d'une restriction de l'égoïsme : en étant vu, regardé, évalué par d'autres individus, en observant les autres et en se sachant observés par eux, les individus sont amenés à chercher le « bon équilibre » entre l'intérêt propre, le bonheur privé et la coexistence avec autrui. C'est donc, fondamentalement, une attitude de méfiance mutuelle qui garantit que les individus ne profitent pas les uns des autres et qui fait appel à l'exigence de se montrer et de pouvoir observer les autres en les soumettant au jugement évaluatif. Il en découle une exigence de transparence puisqu'il faut pouvoir observer ce que les autres font, car ne pas voir signifie qu'ils peuvent toujours profiter au détriment d'autrui. S'ils recherchent leur intérêt propre, s'ils sont calculateurs, alors ils peuvent potentiellement en profiter : il convient donc de les contrôler, de les surveiller, et seul le principe de transparence permet de « voir ce qu'ils fabriquent ».

Conclusion

Les *castings shows* musicaux, et en particulier les émissions analysées dans notre recherche, sont un des lieux indéniables où l'évaluation joue à l'heure actuelle un rôle accru dans les activités culturelles et sociales. Leur succès manifeste, au vu de la place qu'elles occupent dans le paysage télévisuel ainsi que dans la culture télévisuelle et musicale contemporaine – sans compter les énormes rentrées économiques qu'elles assurent à ce secteur – en font aujourd'hui des formats incontournables de la culture contemporaine. A travers eux s'opère l'apprentissage de l'évaluation comme modalité centrale de la validation des activités et des prestations individuelles : elle implique une manière de regarder et d'écouter, de s'engager émotionnellement dans des dynamiques évaluatives. Ces activités impliquent cependant un ensemble de présupposés implicites concernant la transparence, l'exigence de montrer et de se montrer, une forme de rapport entrepreneur du sujet à lui-même, porté à calculer ses pertes et profits, mais aussi un rapport aux autres sous la modalité du contrôle et de la surveillance mutuels. Aussi ludiques et séduisantes qu'elles puissent être sous la forme du divertissement télévisuel, ces émissions évaluatives sont loin d'être « neutres » sur le plan idéologique ; elles renvoient en réalité à une conception très particulière de l'institution et de la coordination entre

les individus. L'apparente liberté qu'elles confèrent aux téléspectateurs et aux participants, alimentée par le caractère ambigu de leurs évaluations et par les incertitudes qu'elles laissent sans cesse planer sur leur déroulement, donnant l'impression aux participants de pouvoir choisir pleinement leur destinée, se double d'un cadre d'action non questionnable et extrêmement contraignant – y compris sur le plan juridique et économique – dans lequel l'individu se voit en réalité privé de toute possibilité d'élever des critiques et de trouver un répondant à ces dernières. Le caractère apparemment horizontal et fortement participatif de ces émissions laisse finalement place à un dispositif très autoritaire échappant à toute possibilité d'interrogation et de remise en cause, et donc aussi à toute possibilité d'être lui-même soumis, dans ses fondements mêmes, à un jugement évaluatif.

Bibliographie

- BOVET, A., SORMANI, P. et TERZI, C. (2014). « The televisual accountability of reality TV: the visual morality of musical performances in talent shows », in M. Broth et al. (eds.), *Studies of Video Practices: Video at Work*, New York, Routledge, pp. 208–233.
- BRÖCKLING, U. (2007). *Das unternehmerische Selbst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- CASETTI, F. et ODIN, R. (1990). « De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique », *Communications*, n°53, pp. 9–26.
- LAVAL, C. (2007). *L'homme économique*, Paris, Gallimard.
- VOIROL, O. et SCHENDZIELORZ, C. (2014). « Gehaltloser Erfolg. Die Bewertungskultur der Ungewissheit in Castingshows: Das Beispiel der Fernsehsendung *Deutschland sucht den Superstar* », in *Leviathan*, Sonderband « Erfolg. Konstellationen und Paradoxien einer gesellschaftlichen Leitorientierung », pp. 161–175.

Comment l'espace médiatique (presse, télé, web) façonne-t-il la définition et l'attribution de valeurs pour toutes sortes d'entités ? Au moment où abondent les instruments d'évaluation fondés sur la quantification – des indicateurs aux classements, des hit-parades aux baromètres, des mégadonnées au like, des commentaires aux notes – et que concours, prix ou récompenses font florès, ce livre entend éclairer les logiques, les processus et les discours médiatiques à l'œuvre dans la production, la circulation et la publicisation de l'évaluation.

How does the media space (press, television, web) shape the definition and assignment of values to various entities? While evaluative tools based on quantification proliferate – from indicators to rankings, from charts to barometers, from big data to like, from comments to notes – and contests, prizes or awards are flourishing, this book aims to shed light on the media logics, processes and discourses at work in the production, circulation and publicization of evaluation.

JULIE BOUCHARD est maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'université Paris 13, chercheure au Laboratoire des sciences de l'information et de la communication (LABSIC) et chercheure déléguée à l'Institut des sciences de la communication du CNRS (ISCC).

ÉTIENNE CANDEL est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'université Paris-Sorbonne Celsa, chercheur au Groupe de recherches interdisciplinaires sur les processus d'information et de communication (GRIPIC) et chercheur délégué à l'Institut des sciences de la communication du CNRS (ISCC).

HÉLÈNE CARDY est maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'université Paris 8 et chercheure au Centre d'étude sur les médias, les technologies et l'internationalisation (CEMTI).

GUSTAVO GOMEZ-MEJIA est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'université François-Rabelais et chercheur au laboratoire Cités, territoires, environnement et sociétés (CITERES).

ISBN 978-3-0343-1622-4



9 783034 316224

JULIE BOUCHARD, ÉTIENNE CANDEL, HÉLÈNE CARDY ET GUSTAVO GOMEZ-MEJIA (ÉD.)
LA MÉDIATISATION DE L'ÉVALUATION / EVALUATION IN THE MEDIA



JULIE BOUCHARD, ÉTIENNE CANDEL, HÉLÈNE CARDY
ET GUSTAVO GOMEZ-MEJIA (ÉD.)

LA MÉDIATISATION DE L'ÉVALUATION

EVALUATION IN THE MEDIA

