

LE DIRECT :
UNE POLITIQUE DE LA VOIX
ou la télévision comme
promesse inaccomplie

Jérôme BOURDON

Posons la thèse qui sera défendue tout au long de cet article : la télévision demeure profondément influencée par la possibilité de l'émission en direct, alors même que, proportionnellement à l'ensemble des émissions, le « vrai direct » a perdu du terrain sur le long terme (1). S'il est un langage de la télévision, ou, pour être plus modeste, une spécificité sémantique, elle réside dans cette promesse rarement accomplie, mais toujours virtuellement présente.

A cette thèse, associons un certain nombre de corollaires. La réalisation de cette promesse du direct n'est pas d'abord un fait technique (le « vrai direct »). Pour le spectateur, le direct est un phénomène indissociablement sémiotique et social. La réalisation de la promesse passe par des codes de l'image et des sons, interprétés dans certains contextes sociaux favorables à la croyance au direct. Assis sur une possibilité technique, le direct est un ensemble de configurations de sons et d'images, associé à un certain type de relations sociales : entre l'institution télévisuelle et les spectateurs, entre les spectateurs eux-mêmes.

En termes sémiotiques, le direct dépend d'abord des sons et, plus encore, de la voix, dans ses aspects verbaux et para-verbaux. Les images confortent, confirment (parfois infirment) un sentiment du direct qui est né de la voix, qui est en permanence maintenu et entretenu par la voix. Au sein des images, c'est le regard à la caméra qui est hiérarchiquement premier parmi les indicateurs de direct.

Dans le texte télévisuel, l'on peut certes trouver des genres au sens classique de la littérature ou du cinéma. Mais, par rapport au sentiment du direct, on peut aussi y trouver des « types » de télévision, hiérarchisés à partir du « direct accompli », instant suprême et premier de la télévision. Ces types peuvent se retrouver dans des émissions entières, mais aussi dans des séquences brèves, indicatrices, elles aussi, de la catégorie de direct – et dont on trouvera, en annexe, un tableau récapitulatif.

Au plan cognitif, le direct est un phénomène pluriel. Diverses ressources peuvent être utilisées par les médias pour donner un sentiment du direct qui peut demeurer latent, coexister avec des croyances logiquement incompatibles : on peut par exemple éprouver un sentiment du direct dans une émission que l'on sait par ailleurs en différé.

Types de télévision : direct accompli, continuité, montage, fiction

Les techniques du spectacle sont toutes destinées à basculer du côté sémiotique. Autrement dit, la technique ouvre la possibilité de jouer sur des croyances. C'est pourquoi il convient de distinguer avec soin la *possibilité technique* de faire des « émissions en direct », au sens propre, ouverte avec l'invention de la télévision, et le direct comme *croyance spectatorielle*.

Techniquement, cette distinction nous est suggérée par le vocabulaire technique, qui oppose le « vrai-direct » au « pseudo-

(1) BOURDON, 1986.

direct » ou « direct-différé » : les émissions qui se donnent comme du direct et sont enregistrées (avec parfois un léger montage) « dans les conditions du direct ». Au niveau des croyances spectatoriennes (qui ne recouvrent que partiellement cette opposition technique), nous opposerons le « direct accompli » (le spectateur a pleinement le sentiment du direct), et la « télévision de continuité » (le spectateur n'a que partiellement ce sentiment). Troisième terme : la télévision de montage, qui a pour trait commun de se donner comme agencement *ex post* d'éléments « prélevés sur le réel ». Quatrième terme : au côté du montage et de la continuité, la fiction, jouée par des acteurs, est le type de télévision le plus éloigné du direct par le haut degré d'agencement (acteurs, scénarios) qu'elle suppose. Le direct, pour autant, est lui aussi un agencement, mais dont le propre est de nier le travail qui le fonde : la télévision serait, par la grâce du direct, pur miroir du « monde tel qu'il est », c'est-à-dire tel qu'il serait sans la télévision.

Direct accompli versus continuité : sémiotique et société

Le direct accompli n'existe que dans des moments très exceptionnels où le spectacle du direct est total (et donc le mensonge très difficile à imaginer). Daniel Dayan et Elihu Katz (2) ont pu écrire des grands directs qu'ils étaient comme des trous percés dans la programmation. Traduisons ici : des moments où le public a la garantie absolue (si une telle notion a un sens) d'avoir affaire à une émission en direct, où la télévision paraît tout entière au service d'une réalité extérieure, garantie que le « texte » seul (ce qui se passe sur l'écran) est, il faut le souligner, incapable de four-

nir. Ce n'est pas sur cet écran où le pape défile, où Sadate rencontre Begin, que vous pouvez avoir la certitude du direct, quoi qu'affirme le commentateur. C'est ailleurs, dans les médias d'abord, où tout vous a préparé à cet événement, dans la passion sociale parfois ; la ville est déserte ce soir pour le match, les écrans sont allumés dans les appartements voisins, on vous conseille d'éviter les alentours du stade (si vous êtes dans la même ville), enfin et surtout tous les médias ont parlé de ce grand événement qui *va avoir lieu* : voilà des indices non télévisuels de la vérité de ce direct télévisuel.

En régime quotidien, nous sommes moins dans le direct que dans la télévision de continuité. Nous sommes dans un monde où tout a l'air en direct mais sans certitude. Nous faisons un travail inférentiel à partir d'indices « textuels » : Patrick Poivre d'Arvor nous regarde droit dans les yeux, sous les projecteurs vidéo (lumière plate et sans ombre), et de surcroît il bafouille et s'excuse. Voilà un ensemble de traits qui concourent à forger le sentiment du direct. La programmation est partie intégrale de ce travail : il est vingt heures, c'est l'heure du journal. Si vous allumez la télévision à vingt-trois heures et connaissez les habitudes de la chaîne (Poivre d'Arvor y est le présentateur du 20 heures), alors l'inférence est autre. On rediffuse un extrait du journal, peut-être à l'occasion d'un hommage, ou d'un documentaire sur le journal ? De toute façon, si cette dernière inférence est la bonne, le visage de PPDA sera bientôt remplacé par une autre « tête parlante », ou bien recouvert par une voix qui va s'expliquer sur le statut de cette image. On ne peut pas tricher longtemps avec le journal télévisé (3).

Cette croyance au direct varie selon le texte, selon le savoir des spectateurs, selon

(2) DAYAN, KATZ, 1992.

(3) On peut copier ou pasticher le dispositif du JT, faire par exemple un Journal du Siècle (Antenne 2, 1986), qui racontait, chaque samedi, les grands événements d'une année. Mais le pastiche doit être visible. Si la copie réussit, il y a risque. On se souvient de l'émission Vive la Crise (22 février 1984), où Christine Ockrent annonçait un spectaculaire plan d'austérité dans un faux flash spécial qui fit trembler bien des spectateurs avant qu'Yves Montand ne les rassure. On notera qu'il fallait une star pour rassurer (et assurer) le spectateur : malgré les apparences, il s'agissait d'un « trompe-l'œil ».

le degré de construction du direct apparent (certains éléments peuvent être en direct, d'autres non), et enfin selon le moment où l'on se situe par rapport au spectacle. Un exemple : la famille Kierkegaard regarde ce chanteur qui chante en direct, dans l'émission de Jean-Pierre Foucaut. Or, l'émission est enregistrée (la famille ne le sait pas, ou tel de ses membres le sait bien mais l'oublie au moment où il regarde). Le chanteur lui-même a enregistré sa performance sur le plateau avant l'enregistrement de l'émission et n'est pas venu, en fait, dans l'émission (mais le jeu de la réalisation nous a fait glisser du présentateur au chanteur sans heurt, et nous pouvons croire qu'ils sont là – qu'ils ont été là – ensemble). Enfin, le chanteur a enregistré sa performance en play-back, sur la bande qu'il avait apportée avec lui dans le studio, et, comme nous ment la langue, « il chante (?) en play-back ». Dans ce pseudo-direct, trois couches d'enregistrement se trouvent superposées : la voix en studio, la performance avec le son en play-back, incorporée dans le plateau de variété, le tout diffusé plus tard.

Les spectateurs les plus âgés, les plus ignorants de la télévision, ne connaîtront pas ses subtilités. Certains, de bout en bout, penseront peut-être avoir affaire à du direct : un sondage pourrait peut-être nous donner des indications sur l'étendue d'un soupçon vis-à-vis de la télévision qui paraît à peu près universellement répandu. Mais, dans les milieux plus jeunes, mieux informés de la télévision, on connaîtra tout ou partie de ce travail d'assemblage. Dans notre famille imaginaire, le petit Kierkegaard, qui vient de terminer le stage de son BTS audiovisuel, dévoilera les niveaux d'enregistrements successifs, ou une partie seulement de ceux-ci, et il le dira après aux autres membres de la famille incrédules et/ou mécontents de cette « malhonnêteté ». Cela tient à la génération, à l'his-

toire individuelle, au niveau d'éducation, mais aussi et peut-être surtout au moment où la question est posée (et où elle peut être posée).

Comme toute croyance, les croyances spectatorielles réclament une analyse séquentielle. La chose est bien connue pour la fiction : au moment du film, on fait l'expérience de la « *momentary suspension of disbelief* ». On suspend son incrédulité pour croire, pas tout à fait, à l'histoire. Pour le direct, il en est de même : le plus fin théoricien, surtout s'il est un *fan* de ce chanteur pour ainsi dire reconstitué, préférera sûrement s'abîmer dans la croyance au direct, les yeux dans les yeux, au moment de la performance. Le temps de l'analyse viendra après.

Le direct est aussi une croyance sur le comportement des « acteurs », des intervenants à l'écran. Certes, ils sont venus dans le studio. Ou bien encore, les caméras se sont transportées sur ce terrain de sport ou cette rampe de lancement. Mais, au moins par rapport à certaines règles, ils ne trichent pas. Ils répondent à une attente d'authenticité. Il y a un contrat complexe : l'institution télévisuelle dit aux acteurs, lorsqu'elle pose ses caméras : jouez le jeu du direct pour que notre propre contrat vis-à-vis du public soit respecté. En ce sens, tout direct est, sinon une (re)constitution, au moins une constitution d'événement.

Car les caméras du direct ne sont jamais là par hasard (4). C'est à cause de ce haut degré d'agencement que le direct aime les imprévus, qui viennent à la fois contredire l'attente et la confirmer. Ces imprévus montrent que « tout n'est pas joué », autrement dit, que la télévision ne constitue l'événement que partiellement. *L'accident* dont les médias ont toujours fait leur miel (5), quel plus grand bonheur que de le voir se produire en direct ? Aussi bien, le mot direct a-t-il aussi le sens d'images imprévues, prises « sur le vif », sans pré-

(4) Les caméras d'amateur qui surprennent une brutalité policière sont là « par hasard » (un hasard tout relatif, si on a affaire à l'espèce proliférante du chasseur d'images). Mais ce hasard est aussitôt récupéré par la télévision qui achète les images et les diffuse le plus vite possible, au plus près du direct.

(5) MOLOCH, LESTER, 1996.

paration : les images de brutalité policière ou d'assassinat *filmées* par un amateur deviennent alors des images en direct, peut-être parce que, dans l'idéologie des chaînes de télévision, ces images auraient dû être en direct (CNN aurait dû être là).

Aussi les émissions en direct ne seraient rien sans la chronique des scandales, des chutes et des catastrophes qui les accompagnent, et qui sont privilégiés dans les rediffusions, ce qui conforte leur statut dans la mémoire du spectateur. Ces accidents sont des garants du direct, au moins jusqu'à un certain point. La télévision triomphe dans un monde social qui s'ébranle un peu, mais pas trop, sinon l'attention du spectateur risque de se déplacer de la télévision au monde social : quelques révoltes sont bonnes pour la télévision, pas une révolution (ou alors, à quelques milliers de kilomètres).

De surcroît, la caméra du direct ne peut jamais être « plantée là » sans que le journaliste ou le commentateur des images ne dispose d'un savoir minimum. Si l'image est « tout à fait en direct » (comme celle d'une caméra qui se serait mise à tourner, seule, dans un studio désert), alors il n'y a plus de direct. Comme l'on l'a remarqué, le direct suppose toujours une possibilité de scénarisation pour intéresser le spectateur. Être vraiment en direct, de façon totalement imprévue, cela peut donner des images ininterprétables, et ces commentaires : « Je vous interromps un instant. On est en train de recevoir des images tournées en direct, tournées en ce moment même. Ce sont des images brutes telles que nous les recevons » (6). A ce commentaire de Daniel Bilalian sur les événements de Roumanie s'applique cette critique d'un réalisateur qui fut sceptique à l'égard du culte du direct : « Ils étaient capables de filmer un caillou et de dire, c'est fabuleux, ce caillou est en direct. » Le direct doit être non préparé, mais préparé quand même (de même, comme on

l'a vu : il peut comporter des accidents, mais ne pas être seulement un accident).

Séquences garantes du direct : l'adresse, et le regard caméra

Dans l'exemple du journal télévisé, j'ai été conduit à presque mettre en équivalence la présence d'un intercesseur en regard caméra, s'adressant au spectateur, avec le direct. Le sentiment du direct serait ici lié moins à un type d'émission qu'à une catégorie de séquence au sein de certaines émissions, que j'appelle **l'adresse**. Comme dans le JT, on vous parle, sous les feux de la vidéo, les yeux dans les yeux. Mais aussi, l'adresse utilise le « je », le « vous » et le « nous ». On n'y parle pas à la troisième personne. On est dans le registre de la conversation (= discours chez Émile Benveniste), et pas dans celui du récit (= histoire).

Ce regard caméra, garant du direct, a été important dès les origines de la télévision, quoi qu'en ait Umberto Eco qui en fait l'une des caractéristiques de la *néo-télévision*. Dès les premières expériences de télévision, il fallait pour garantir la validité du direct quelqu'un qui nous regarde et nous dise que ce que nous allions voir était bien en direct. Car, plutôt que « regard caméra », il faudrait dire « regard caméra bavard ». Le regard et la voix doivent fonctionner ici ensemble. Dès les débuts, aussi bien, la possibilité du jeu avec le direct a été ouverte. Ne l'oublions pas, le télécinéma a été inventé pratiquement en même temps que la télévision. On pouvait donc filmer une adresse qui affirmait que la diffusion était en direct (7).

L'adresse, le regard caméra du « je-et-vous ensemble », est présente dans les séquences de liaisons entre programmes, dans les ouvertures ou les clôtures, et aux débuts et à la fin des émissions de continuité, lorsque le présentateur nous intro-

(6) Cité par JOST, LEBLANC, p. 29.

(7) Point d'histoire qui pourrait éclairer la théorie : les Actualités Cinématographiques ont-elles utilisé le regard caméra bavard pour donner le sentiment, sinon du direct, au moins de l'actualité ?

duit à ces invités, ou nous donne rendez-vous pour la semaine prochaine. Sinon, il est un autre regard caméra : celui d'une séquence qu'on peut appeler **discours adressé**, qui élimine les pronoms de la première et de la deuxième personne pour parler à la troisième personne, et ce, au présent. On aura reconnu la substance du journal télévisé. Le « taux de direct » reste élevé, mais baisse d'un cran par rapport à l'adresse.

Reste l'**adresse inactuelle** en regard caméra, figure présente dans les brefs moments de documentaire avec narrateur, et dans les émissions (aujourd'hui disparues) de narration historique à la télévision sur le mode *Alain Decaux raconte*. Un personnage parle d'événements révolus, détachés de l'actualité. Est-on en direct ? Rien n'est moins sûr. A nouveau, la figure réclame une histoire. Ce narrateur-là a été précédé par d'autres, qui racontaient, tournés vers la caméra, leur histoire dans un film de fiction. Les événements sont révolus. Ils appartiennent au passé plus qu'au présent. Le narrateur lui-même est comme affecté par cette irréalité partielle du discours.

Télévision de continuité : la place de la voix

Nous sommes passés tout naturellement des *types* de télévision (montage, continuité), à des *séquences*. C'est qu'en effet les types au sens ici défini se réalisent plus ou moins également dans des séquences de durée inégale, reliées entre elles par des traits supraséquentiels (pour paraphraser le « suprasegmental » de la linguistique).

Les séquences des émissions de continuité peuvent être classées ainsi sur divers axes, où la voix et, dans une moindre mesure, le son occuperaient une place centrale. Insistons sur la voix, cependant, qui a été remarquablement négligée par les analystes, à l'exception, bien sûr, de Michel Chion. Sans aller jusqu'à dire,

comme celui-ci, que la télévision est « radio illustrée », nous allons y retrouver, poussé à l'extrême, ce qu'il a baptisé « vococentrisme » (8). La voix est presque toujours souveraine. Ou plutôt, un certain type de voix.

Il nous faut ici distinguer, comme nous l'avons fait pour le direct, entre les phénomènes techniques et les croyances sociales que le vocabulaire confond volontairement. Tous les « audiovisualistes » parlent de voix *in*, voix *off synchrone*, et voix *off non synchrone*. Classification technique : la voix *in* est « dans l'image ». La voix *off synchrone* est hors l'image, mais elle a été enregistrée dans le champ des caméras du direct, et peut revenir à tout moment s'ancrer dans l'image (comme la voix *off* du participant à un débat). La voix *off non synchrone* est « sur l'image » (voice over). Elle a été ajoutée « après coup » (même s'il s'agit d'un commentaire en direct, « en cabine », pour un reportage télévisé monté au préalable).

Passons de la technique à la croyance. Prenons le cas du « play-back » que le spectateur ne perçoit pas. Meilleur exemple de décalage entre la croyance (le son est *in* et synchrone), et la technique (le son est *off* et le synchronisme est simulé). Dans un reportage sur une émeute, on pourra ajouter le bruit de foule qui manque (son *in* ?). De façon générale, pour le spectateur, le son est moins *in* (techniquement : la source sonore est « vraiment » dans l'image) qu'il n'est **visualisé** ou **visualisable** (phénoménalement : la source sonore est perçue « dans » l'image, ou, en tout cas, dans le monde tel qu'il donne prise au tournage). En termes de « point de vue sonore », nous pouvons identifier une ou plusieurs personnes qui, sur le plateau, quelque part dans l'image, entendent « la même chose que nous ». La voix *in* dans un débat est visualisée ; la voix hors champ d'un participant dans ce même débat est visualisable. De même le son est

(8) CHION, 1990.

(9) J'ai trouvé ce mot de Pierre Schaeffer chez Michel Chion et introduit, parallèlement à lui, une opposition acousmatique/visualisée (cf. CHION, 1990).

moins *off* qu'il n'est **acousmatique** (9) : les sons viennent d'ailleurs, d'un monde de la fabrication audiovisuelle postérieure à la prise de vue.

Le propre de la télévision de continuité est de bannir l'acousmatisme : tous les sons sont visualisés ou visualisables. Dans les plateaux et « émissions de parole » (débats, talk-shows, reality-shows, etc.), les voix des *intercesseurs* (présentateurs, journalistes, animateurs) et des *intervenants* de tout poil ne posent guère de problème. Mais aussi bien, les voix des correspondances téléphoniques sont « visualisables » : même si nous ne voyons pas la personne qui parle (quelquefois, une pâle photographie s'y substitue), nous pouvons la nommer, nous savons qu'elle parle à quelqu'un que nous identifions (le présentateur du journal), et qu'elle parle « en ce moment même » (illusion tenace, même s'il s'agit d'une correspondance enregistrée). Quant à la musique, à l'exception des génériques, nous ne l'entendons que très rarement sur le plateau sans en voir la source. Si c'est le cas, alors il est clair que cette musique n'est pas « acousmatique » : c'est la même musique qu'entendent, par exemple, les participants au jeu *Des Chiffres et des Lettres* plongés dans leur réflexion.

On peut poursuivre notre typologie de séquences. Terme auquel on pourrait préférer l'expression tours de parole dans une conversation. Le changement d'intervenant dans un débat n'induit pas, ou très rarement, une perception différente du niveau de direct – pour peu que la continuité visuelle soit assurée, on y reviendra. Quittons donc les critères « purement » télévisuels, même si la conversation télévisuelle a ses règles, qui influent, en retour, sur la conversation « réelle ». Suggérons ici de distinguer, dans la conversation télévisuelle, les simples **interventions** (des personnalités extérieures à l'institution télévisuelle) à la première personne du singulier ou du pluriel (institution autre que la télévision), les **fléchages** (questions, invitations à prendre la parole, évaluation des interventions, toutes dues aux interces-

seurs, qui encadrent la parole des intervenants). Au sein d'un même temps de parole, plusieurs catégories peuvent se suivre ; typiquement, un intercesseur procède à une évaluation avant de relancer le débat par un fléchage : « C'est votre opinion, Mr X. Et qu'en pensez-vous, Mr Y? »

Cette qualification de la voix du direct comme visualisable demeure valide, à notre sens, dans les cas où nous ne voyons pas le commentateur. Ainsi en va-t-il de la voix qui commente la retransmission de l'événement sportif, dans un type de séquence (parfois fort long), que nous baptiserons **commentaire engagé**. Remarquons d'abord ce que le ton, le débit de cette voix ont de spécifique : à la radio, même dans une langue qu'il ignore, le spectateur reconnaît la précipitation passionnée du commentaire et peut dire qu'il s'agit d'un commentaire sportif. S'il connaît la langue, l'abondance des déictiques y est frappante, qui renvoient à l'image (« vous voyez maintenant, ici, sur cette action »). Cette voix et les images qui l'accompagnent peuvent avoir été enregistrées, ainsi pour des événements sportifs diffusés en différé, mais dont on a conservé le commentaire en direct : matches de football, Jeux olympiques. Il ne peut s'agir chaque fois que d'un léger différé : il suffit ici de parler avant les autres médias pour être en direct. De nouveau, le direct est une illusion sociale bien fondée (pour paraphraser Durkheim) assise sur une possibilité technique.

Certes, l'on peut assister à des heures de retransmissions sportives ou autres (défilés du 14 juillet), sans voir le commentateur que nous entendons. Qu'elle soit dotée d'un corps à l'écran ou non, cette voix est familière aux habitués de la télévision : les commentateurs ont une renommée, ils ont un nom, un visage (même hors l'émission). C'est pourquoi, à tout moment d'une retransmission, une brève séquence peut nous montrer le commentateur (ou, depuis une dizaine d'années au moins, le couple de commentateurs), casques aux oreilles, sur leur gradin ou dans leur cabine. Pour l'institution télévisuelle, montrer les commenta-

teurs peut avoir une autre fonction : assurer le spectateur que ceux-ci (ses délégués) sont bien présents sur les lieux de l'événement, qu'ils ne se contentent pas de commenter ce qu'ils voient sur leur écran de télévision, comme, raconte-t-on, des journalistes ont été surpris à le faire dans leur chambre d'hôtel aux Jeux olympiques de Barcelone.

Le montage

Au bloc de la télévision de continuité, nous avons opposé la télévision de montage : toutes ces émissions où le montage après coup est apparent, font partie du « stock cognitif » de la majorité des spectateurs. Le montage y apparaît bien sûr au sens premier du terme, par l'enchaînement de plans qui implique des événements temporellement disjoints. L'usage de la musique « off » (acousmatique) est également caractéristique de ce type de télévision. Les émissions de montage après coup consacrées à la non-fiction (par opposition au montage en direct des émissions de continuité) sont rares. Elles entrent dans quatre catégories : le documentaire, le reportage, la publicité, et les génériques. Arrêtons-nous sur les deux premières.

Du documentaire et du reportage, comment ne pas constater qu'ils sont tous deux enchâssés dans le direct, et pour ainsi dire contaminés par lui. Le reportage du JT est à la lisière du direct, avec des degrés d'éloignement. Dans un grand nombre de cas, le commentaire est dit en direct, même s'il est préparé à l'avance. Dans tous les cas, la voix entendue est celle d'un rédacteur (connu des habitués du journal, nommé au générique, donc individualisé) qui parle ici et maintenant de l'actualité. Il est enchâssé dans le journal ou dans le magazine, précédé par un présentateur, qui « lance », en regard caméra, le reportage. A l'intérieur du reportage, la télévision américaine pratique depuis longtemps le « plateau en situation », que la télévision française a beaucoup imité. Autrement dit, le reporter se fait filmer face à la caméra, et commente, devant les lieux de l'action, avant de renvoyer la balle au studio : la voix n'est plus seulement individualisée

mais visualisée : on est dans une configuration (hors plateau) que j'ai déjà baptisée **discours adressé**. On est quelquefois en duplex (donc en direct – ou du moins dans la situation où le reporter est en direct avec le présentateur et où il semble être en direct avec nous), le plus souvent non. A la télévision française, dans le journal de 20 heures, la configuration la plus fréquente est celle de **la voix off de l'actualité**, qui nous offre des images en léger dif-féré (ou toujours données comme telles, aussi « fraîches » que possible) sur un commentaire en direct, mais que l'on peut enregistrer et faire réentendre lors d'une autre édition du journal. C'est au sein de cette séquence qu'on rencontre le plus souvent cette figure que Michel Chion a baptisée le contrepoint audiovisuel : la voix (ou les voix, s'il y a dialogue) suit le fil d'une pensée qui ignore superbement les images. Un récit de la conquête spatiale s'appuie sur des « stock-shots » de fusées qui décollent. Aussi bien, rompant un commentaire engagé, un commentateur du Tour de France rappelle des épisodes des courses antérieures au détour d'une étape.

De même, le documentaire, en des temps de concurrence, s'est trouvé soumis à la pression du direct. La présence d'un intercesseur connu, en regard caméra, interpellant le téléspectateur, s'y est faite fréquente. Dans la série *Trente ans de télévision* (Antenne 2, 1986), l'on demanda ainsi au réalisateur d'avoir un narrateur en regard caméra, à intervalles réguliers, dans le cours du documentaire. Dans la réalisation de documentaires qui avoisinent le prime time, il est devenu aujourd'hui presque obligatoire d'avoir une « tête parlante » connue. A défaut, le documentaire doit, lui aussi, être « lancé » (est-ce donc qu'il manque d'énergie ?) par un intercesseur qui parle toujours au présent pour dire ce qu'il nous propose de voir, ce soir et nul autre : ce fut l'emploi de Bernard Rapp dans la case documentaire de France 2 *Planète Chaude*, qu'il retrouva pour *Un siècle d'écrivains*.

Il reste des documentaires, où le regard caméra est absent, où l'actualité s'est

enfuie, où la voix off nous parle d'un monde lointain, sur un ton solennel : ce sont essentiellement les émissions de culture ou de connaissance, dont Arte est devenue le refuge. Avec la publicité, le documentaire est, dans la non-fiction, le seul genre qui revendique et exhibe le montage. Pour ce genre, nous pouvons proposer une typologie des séquences au sens « classique » du mot séquence – proche de l'analyse cinématographique.

Nous pouvons ordonner le documentaire « classique » autour de trois catégories de séquences. Les **extraits d'interviews** (que les questions soient effacées, maintenues, ou restituées) n'ont pas le même statut que les interventions de la télévision de continuité : ce sont des extraits, dans un montage, qui suggère avec les ellipses du montage, une série de rencontres effectuées par le questionneur (qui s'identifie, au moins dans la croyance spectatorielle, au présentateur si l'on a choisi d'en faire intervenir un). Deuxième catégorie, les **scènes**, marginales chez les plupart des documentaristes, sauf dans le documentaire-vérité (Wizeman) : des événements s'y déroulent, qui ignorent la plupart du temps la caméra et le micro, au moins en apparence. Chacun y joue son « propre rôle ».

Insistons sur la troisième catégorie : la séquence de **commentaire acousmatique**, héritée des actualités cinématographiques : la voix acousmatique, non individualisée, non visualisée, y est à son plus pur état, désincorporée. Elle dit, à la troisième personne, un savoir. Cette voix d'ombre qui *dit* un texte, plus qu'elle ne parle avec un corps, a des antécédents pré-télévisuels, dans l'enseignement et la religion. C'est la voix du prêtre caché au fond du temple, contribuant au mystère. C'est une voix d'autorité : qui domine l'image, le plus souvent, qui l'investit de part en part, au nom d'un texte pré-écrit, et, comme dit le générique, « lu par ».

La voix, le verbal

Toutes les voix de la télévision, qu'elles soient acousmatiques ou visualisées, qu'elles appartiennent au direct ou au différé, ont un trait commun : elles sont des voix au service du verbal, du langage clairement déchiffré et compris, qu'il s'agisse du commentaire du mariage royal, de l'événement sportif, ou des voix visualisées des débats. Elles sont moins des voix dans toutes leurs variétés (émotion, hésitation, trébuchement) que du langage clairement articulé. Plus encore qu'au cinéma, on est moins dans le « vococentrisme » que dans le « verbocentrisme » (Chion). Le jeu des micros et la conduite de la parole (dans les débats notamment) est tout entier orienté vers la compréhension du dit : les applaudissements, les protestations, les interruptions de parole, n'ont pour objet que d'apporter une dramatisation d'appoint, exceptionnellement un scandale.

Une certaine dose de confusion peut s'installer. Mais elle ne dure pas, en un double sens : les moments de confusion dans les débats sont limités ; les émissions de confusion vraiment entretenue ne sont pas appelées à durer dans la programmation. De surcroît, elle installe un genre au sein des émissions de parole : la confusion devient un trait définitoire qui attire ou repousse les spectateurs (de *Droit de Réponse* à *Ciel mon mardi*), et le « débat confus » peut prendre un statut quasi générique, créer un horizon d'attentes stable. Ce statut de la voix est bien sûr à rapprocher de la voix de la fiction cinématographique, où le langage non compris est remarquablement peu toléré et très peu utilisé (Godard).

Toujours claire, la voix de télévision est aussi toujours présente (10). On a souvent signalé le « besoin d'images » de la télévision, notamment chez les professionnels du journal télévisé : s'ils n'ont pas d'image, ils n'ont pas d'événement à montrer. Le besoin de langage n'est pas moins

(10) Ces conventions-là sont, pour la télévision, beaucoup plus difficiles à transgresser que les conventions sociales et morales. En substance, on peut tout dire, à condition d'articuler.

fort. S'il est des images, il faut parler. Les images muettes sont rarissimes, le regard muet plus encore; ce dernier est littéralement insupportable en télévision. Qu'est-ce, après tout, qu'un regard dirigé vers vous, et muet ? D'abord, une inquiétude sur l'interprétation du regard : mort, folie, défi, agression, séduction ? La séduction, qui serait une impression positive, éminemment commerciale (elle est utilisée dans les émissions érotiques ou supposées telles), est aussi improbable. Le doute ne peut être facilement levé, car, en tout état de cause, le corps n'est pas vraiment là, et nous ne pouvons l'interroger, comme on le fait au quotidien devant un regard soutenu mais silencieux (chez soi : « tu ne vas pas bien ? » Dans le métro : « pourquoi vous me regardez comme ça ? »). Le regard muet nous ramène à l'absence primordiale derrière cette promesse de présence ininterrompue, ce qui ranime la contradiction initiale du direct : de façon significative, la voix, phénoménalement plus complète que le son, est indispensable pour nous faire oublier que la télévision n'est pas un monde virtuel, mais juste une image enveloppée de sons.

La fiction, en direct un peu

Le voisinage de la continuité influe aussi sur la fiction télévisuelle. Observation triviale : les séries et les feuilletons assurent un sentiment de récurrence, et nous ramènent à la notion de continuité : il n'est pas dit qu'entre les épisodes (surtout s'il s'agit de soap opera et de narrations très verbalisées), l'histoire, au moins fantasmatiquement, ne continue pas « quelque part » ; sinon l'histoire fictive, au moins l'histoire « réelle » des acteurs. Car, derrière le personnage, l'acteur n'est jamais tout à fait absent. Beaucoup d'acteurs de télévision ont fait l'expérience du personnage de série qui leur colle à la peau. Certains s'en méfient, d'autres en jouent. Peter Falk est *Columbo*, à un moindre degré Roger Hanin est *Navarro*. Ce qui est

accepté ici par le spectateur, c'est d'avoir affaire à un acteur qui se joue lui-même. Par rapport au cinéma (à un certain cinéma, en tout cas), la suspension de l'incroyance n'est pas la même. Nous regardons une histoire, mais aussi Hanin en train de jouer son propre rôle dans une histoire – et d'ailleurs, il reviendra la semaine prochaine. L'acteur de télévision se rapproche du personnage stéréotypique de la commedia dell'arte (et, en même temps, de l'animateur de télévision ou du journaliste). C'est donc moins, entre les épisodes, la fiction qui se poursuit que les acteurs qui vivent leur vie – cette vie privée des stars de tout genre que les médias répercutent d'ailleurs abondamment.

Les acteurs sont un peu moins personnages, un peu plus acteurs, dans les sitcoms, tournées en continuité, avec des rires enregistrés, et parfois « in front of a live audience », nous disent certains génériques de la télévision américaine : en face d'un public en direct, faudrait-il dire d'un vrai public. L'engagement dans la fiction est moindre, car, autant qu'à un récit, nous assistons à la retransmission d'une représentation théâtrale. Notre croyance est double, à la validité de cette retransmission (il y a bien un spectacle en continuité qu'un public ailleurs regarde, fut-il réduit à des « rires en boîte »), et, en même temps, croyance au récit et à l'histoire. Dans certaines sitcoms, le jeu « médiocre » (11) a pu être analysé comme garant d'une identification, non au personnage de l'histoire, mais à la personne de l'acteur.

Le direct comme frustration

Dans un article pionnier, Beverle Houston (1984) a élaboré, en termes métapsychologiques, la question de la satisfaction spectatorielle. Elle oppose radicalement la complétude du spectacle cinématographique, la clôture d'un récit, qui permet l'identification aux personnages (j'ajouterais : le rapport à un auteur), à l'insatisfac-

(11) Voir sur Hélène et les garçons le commentaire de PASQUIER, 1994.

tion radicale de la télévision, qui joue d'une promesse qui ne peut jamais être accomplie. Du cinéma, nous dirions : « Je veux renouveler l'expérience cinématographique (retourner au cinéma). Ce n'est pas le travail ultime de la télévision. Sa fonction est plus directement liée à la consommation, qu'elle promet en brisant sans cesse la possibilité imaginaire, en réouvrant de façon répétée le fossé du désir (...). De la télévision, nous disons : j'en veux toujours plus car je ne l'ai jamais eu » (12).

Beverle Houston ramène cette insatisfaction au lien entre télévision et publicité. Nous « n'avons jamais » la télévision parce qu'elle est fondamentalement au service de la promotion d'objets que nous ne pouvons jamais « tous avoir ». La télévision est une aguicheuse perpétuelle. Mais cette séduction commerciale a pu se greffer sur la séduction « technico-sociale » du direct. Si nous n'avons « jamais eu (ou jamais vu) la télévision », n'est-ce pas justement parce que le direct, sa promesse ultime, y est très rarement accompli ?

Plus facilement qu'elle ne tient ses promesses, « la télévision ment ». En tout cas, les spectateurs la soupçonnent facilement de mensonge et de tricherie. Le direct n'est pas seul concerné par ce soupçon. Mais la diffusion en différé d'émissions en direct est là, comme un mensonge toujours possible. L'auteur a le souvenir d'une Anne Sinclair prévenant, avant un *Sept-sur-sept* consacré à Michael Gorbatchev, que l'émission avait été enregistrée la veille. Cela n'empêchera pas un spectateur furieux qui aura manqué le début de l'émission et découvert, par des moyens extérieurs à l'émission, qu'il ne s'agissait pas d'un direct, de protester vivement dans une lettre au *Monde*. A l'évidence, une incrustation permanente sur l'écran : « cette émission a l'air en direct mais elle est enregistrée », n'aurait pas résolu le problème. Certes, la télévision ment sur le degré de direct, ou laisse planer le doute. Rares sont les émissions qui, comme *Arrêt sur image*, sur la Cinquième, indiquent, au

générique, « émission enregistrée dans les conditions du direct ». Mais, à dire la vérité sur son mensonge, peut-être que la télévision cesserait d'être la télévision...

Pour parer le soupçon, la télévision doit respecter des conventions. L'image ici joue son rôle. Au minimum, elle doit donner le sentiment de continuité, préalable au sentiment du direct : rien d'important ne se passe hors de nos yeux. Qu'un invité s'absente ou retire sa veste alors qu'il est hors champ : au plan suivant, le malaise s'installe. Les réalisateurs d'émissions connaissent bien cette convention de la continuité télévisuelle, qui veut que rien ne change que sous notre regard – ou bien qu'une voix nous explique les raisons du changement, comme dans les multiplexes sportifs (« pendant ce temps, sur le court central... »). Ainsi, l'événement est, en quelque sorte, en direct, en ce sens que nous ne le soupçonnons pas de ruser avec nous, qu'il se livre à nous tout entier. Le direct peut se définir alors comme une absence de soupçon.

Mais il y a ces moments de vrai direct (garanti, sans soupçon), où le mauvais objet se renverse en bon objet, qui justifient à eux seuls l'institution télévisuelle. Ce sont, au-delà des grands événements analysés par Dayan et Katz, tous les « grands » moments : grands débats politiques, grands événements sportifs. Ce sont des « grands récits », complets, qui s'opposent à la poussière de petits récits dont la télévision est saturée (anecdotes, chansons, débats tout entiers, épisodes de feuilletons, sujets du JT, etc.). La tension du direct y est à son maximum. Il y a bien là quelque chose qui se détache du flux, et emporte, pour les spectateurs mais aussi pour les professionnels, une possibilité de satisfaction inédite par rapport au régime quotidien de la télévision.

Le direct comme accomplissement

Nous avons suggéré une sorte de contamination de la télévision tout entière par le

direct, alors même que les émissions où le direct est garanti sont rares. Il ne s'agit pas ici d'évoquer une sorte d'essence et de sombrer dans un déterminisme technique qui ferait du dispositif initial la matrice de toute évolution future. Inscrivons plutôt cette pression vers le direct dans le long terme de l'histoire des médias. Spécificité technique, définitoire, de la télévision, le direct inscrit celle-ci dans l'histoire des médias comme un accomplissement. Cette pression pour couvrir l'événement au plus vite, au plus près, le plus complètement possible, reflète l'évolution des techniques : les rythmes d'impression des presses, l'usage des moyens de transport pour les reporters, de tous les moyens de transmission et de transmission pour les dépêches d'agence, les photos de presse (d'abord reproduites par des gravures effectuées « d'après photographie »), les films (transmis par avion avant le satellite) : tout un pan des techniques des médias, des techniques en général, a été utilisé pour rapprocher les « événements » (ou ce qu'on définissait comme tel) et les spectateurs. Le direct télévisuel apparaît alors comme une quintessence de l'actualité, de la « nouvelle » (le direct de l'actualité constituant la nouvelle absolue), qui fut, au XIX^e siècle, une rupture dans l'histoire de la presse (sinon la naissance de la presse qu'on peut dire moderne) (13).

Pourquoi cette pression historique ? Ne cédon pas à une opposition binaire, qui, en ce domaine comme en tant d'autres, opposerait l'explication « d'en haut » (l'économie des médias créant artificiellement un besoin), et « d'en bas » (le direct correspondant à un besoin inéluctable). Il y a plutôt rencontre entre « le haut » et « le bas ». D'en haut, les institutions publiques ont toutes utilisé l'actualité, puis le direct radiophonique et télévisuel, pour créer des cérémonies politiques, assurer le sentiment

de l'être ensemble en même temps. D'en bas monte le besoin de se relier au monde en train de se faire, avec d'autres (14).

Nous venons d'introduire une nouvelle composante à notre définition du direct : être en direct, c'est regarder en même temps que d'autres spectateurs, ce qui allait de soi jusqu'à une date récente. Puis l'existence de petites chaînes thématiques introduit des nuances et le magnétoscope une situation inédite que signale l'énoncé, maintes fois entendu : « je n'aime pas le magnétoscope, je préfère regarder la télévision en direct ». Comment justifier ce goût du spectateur pour la télévision « en direct » (même lorsqu'il s'agit d'un film) ? Nous l'avons plusieurs fois rencontré dans des enquêtes (15), et la simple pratique massive le confirme (contrairement à bien des prédictions, le magnétoscope reste asservi à la grille des programmes, non le contraire). La diffusion massive garantit que nous avons affaire à une institution qui peut, à tout moment, nous relier en vrai direct (sens n°1) au monde. Le direct à la diffusion (même d'un film) est, par opposition à la vidéo, une garantie. Celle d'un flux qui relie, qui peut être interrompu (à l'inverse de la vidéo enregistrée, ou du film de cinéma en salle) par un visage qui nous dira « flash spécial », et nous préviendra de quelque catastrophe, en même temps que « tout le monde ». Avec de nouveau, des décalages possibles (et désagréables) entre le « vrai direct » et la simple continuité. Lors d'une émission de variété (télévision de continuité), *les Enfants de la télé*, un déroulant en bas de l'écran annonce la mort d'Itzak Rabin, sans que les participants sur le plateau ne réagissent, ce qui renvoie la continuité à son mensonge (le faux direct), et pousse à zapper sur d'autres chaînes pour y trouver un direct « plus complet ».

(13) SCHUDSON, 1978.

(14) Ce n'est pas le lieu d'expliquer ici comment ce besoin du direct s'est constitué socialement. Les théoriciens du nationalisme ont peut-être été ici plus pertinents que les théoriciens des médias. Cf. ANDERSON, 1991.

(15) Pour des exemples, BOURDON, 1995.

Les sens du direct

Il convient de récapituler (16) les différentes acceptions que la langue parfois distingue et parfois confond :

- un intercesseur télévisuel est en direct avec un événement lorsqu’il est présent sur les lieux (commentateur sportif, par exemple) ;
- un intercesseur télévisuel est en direct avec un intervenant ou un autre intercesseur lorsqu’il dialogue avec celui-ci en duplex (ou avec plusieurs intervenants / intercesseurs en multiplex) ;
- une image a été prise en direct lorsqu’elle a été prise sur le vif, sans préparation (ce que nous signale un commentateur en direct) ;
- un chanteur (catégorie particulière d’intercesseur) chante en direct lorsque sa voix n’a pas été enregistrée au préalable ;
- une émission (qui peut comporter tout ou partie des ingrédients que l’on vient de nommer) est en direct lorsqu’elle offre toutes les apparences de la continuité (adresse en regard caméra, commentaire engagé, etc.) ;
- une émission est en direct (direct accompli), lorsqu’elle offre les apparences de la continuité, et que des circonstances extérieures confirment le sentiment du direct (préparation médiatique) ;
- un téléspectateur regarde la télévision en direct lorsque le signal est transmis à d’autres en même temps qu’à lui (par opposition au magnétoscope).

Au fond, on a ici trois séries de caractéristiques :

- des caractéristiques internes à une émission télévisée : un intercesseur ou un intervenant peuvent y être ou non en direct avec d’autres composantes de l’émission (c’est-à-dire présents sur les lieux, ou reliés techniquement sans

enregistrement). Des images (et les sons qui les accompagnent) peuvent y être signalés comme « tournées en direct » ;

- une caractéristique de l’ensemble d’une émission : qu’elle paraisse en direct (continuité simple) ou que ce sentiment soit confirmé par des indices extra-télévisuels (direct accompli) ;
- une caractéristique de la réception : regarder avec d’autres, à distance, les mêmes images.

On conviendra que la langue, en confondant différentes acceptions sous un seul terme, ne ment jamais tout à fait. Dans tous les cas, le direct renvoie au lien sans intermédiaire (autre que technique) entre une **personne**, qu’il s’agisse d’un intercesseur télévisuel, d’un simple intervenant ou d’un spectateur, et un **autre**, que cet autre soit un événement (« images tournées en direct », « notre journaliste était là en direct »), une autre personne (notre invité est en direct avec nous), d’autres spectateurs (je préfère regarder en direct), voire, tout singulièrement, la propre voix de la personne présente sur l’écran (il chante en direct) (17). On n’est jamais autant en direct que lorsqu’on regarde un événement en direct accompli, avec une part d’imprévu (de « sur le vif »), en différents endroits à la fois (duplex ou triplex), avec beaucoup de monde. Dans cette série de mises en abyme, le téléspectateur se trouve assuré du mode d’être télévisuel par excellence : « être ensemble avec les autres devant le monde tel qu’il est ».

La prolifération de l’offre télévisuelle introduit, par rapport à cette notion de direct « massif », une rupture moins fondamentale qu’on ne l’imagine. Elle se situe aussi dans la continuité historique que nous avons indiquée. En apparence, certes, la multiplicité des chaînes coupe le spectateur de l’unité du public national, unie devant le même spectacle. L’actualisation « tradition-

(16) En approfondissant les propositions de JOST, LEBLANC, 1994.

(17) Cette dernière acception introduit dans le direct une disjonction du corps propre qui signale peut-être une faille très singulière que le direct aurait à combler. Promesse, à nouveau, inaccomplissable.

nelle » de la promesse du direct, c'est la possibilité d'une interruption à tout moment dans le flux télévisuel, qui va nous relier en même temps à l'événement et aux autres : un carton interrompt un film pour annoncer la mort de Georges Pompidou, le présentateur du matin envoie un flash spécial qui nous apprend celle de François Mitterrand. Aujourd'hui, pour le spectateur du câble, la promesse du direct comme lien avec le monde de tout le monde, c'est le pouvoir de zapper sur une chaîne de l'info « en continu » (à nouveau, la continuité), qui, de surcroît, peut s'annoncer (CNN) comme une chaîne de monde entier (massification et fragmentation vont alors de pair). De : « s'il se passe

quelque chose, ils le diront », à : « zappons là-bas pour savoir s'il se passe quelque chose », il y a rupture, mais aussi point commun. Même « s'ils » (l'ORTF, la BBC) ne choisissent pas de nous relier, nous avons désormais le pouvoir de le faire « au cas où » au direct primordial de la chaîne de l'info, même pour découvrir « qu'il ne se passe rien », et même si CNN ou LCI font de leur mieux pour nous persuader qu'il se passe « quelque chose » dont ils ont l'exclusivité. Nous pouvons nous éloigner sur une petite chaîne minoritaire pour y chercher l'introuvable satisfaction, mais, l'heure venue, nous serons tous ensemble sur CNN. En direct, avec le monde, et tout le monde.

ANNEXE :
TABLEAU DES SÉQUENCES
ÉLÉMENTAIRES DE LA TÉLÉVISION
(NON-FICTION).

Ce tableau offre une récapitulation d'une typologie des principales séquences de la télévision de non-fiction proposée au long de cet article (on y notera la centralité de la voix). Il ne prétend pas à l'exhaustivité. Il s'agit de retrouver les caractéristiques dominantes de l'énonciation télévisuelle, et de suggérer les possibilités de contiguïté les plus fréquentes.

1. Télévision de montage

– **Génériques** : absence de voix, séquence montée avec mention écrite et musique acousmatique.

Contiguïté possible : tout type, y compris le même.

Typologie à approfondir : distinguer les génériques du direct accompli, de la continuité et du montage.

– **Publicité** : tout type de voix, séquences montées. Possibilité de mentions écrites et de musique acousmatique.

Contiguïté possible : tout type y compris (et surtout ?) le même.

– **Commentaire acousmatique** : voix acousmatique, effet de « texte lu », séquence montée, possibilité de musique acousmatique.

Contiguïté possible : interview, commentaire acousmatique, scène.

– **Interview** : voix visualisée (parfois simplement visualisable : interview illustrée de plans de coupe), regard proche de l'axe de la caméra répondant à un interlocuteur hors-champ.

Contiguïté possible : interview, commentaire acousmatique, scène, voix off de l'actualité (dans un reportage : enchâssement d'un montage dans la télévision de continuité).

– **Scène** : quasi-fiction : voix visualisées (généralement plusieurs), interaction sans regard caméra.

Contiguïté possible : interview, commentaire acousmatique, scène, séquence musicale.

– **Séquence musicale** : absence de voix, images montées, musique acousmatique à fonction d'ancrage (oriente l'appréciation des images).

Contiguïté possible : interview, commentaire acousmatique, scène, voix off de l'actualité (dans un reportage : enchâssement d'un montage dans la télévision de continuité).

– **Adresse inactuelle** (en regard caméra) : voix visualisée, à la troisième personne, sans embrayeur (ex. narration au présent avec valeur de passé simple).

Séquence ambivalente : valeur déictique du regard caméra et absence de référence à l'actualité.

Contiguïté possible : interview, commentaire acousmatique.

2. Télévision de continuité : continuité visuelle, absence de son acousmatique.

– **Voix off de l'actualité** : voix (une ou plusieurs) visualisable (rarement visualisée : voix « off » mais non acousmatique), montage visuel mais voix indicatrice du direct : déictiques référents à l'actualité (ex. reportage au sein du JT), ton « incarné ».

Contiguïté possible : adresse, discours adresse (en regard caméra si « plateau en situation »).

– **Adresse** : voix avec regard caméra, adresse au spectateur (je-vous). Notez le privilège politique (c'est surtout la voix du Président de la République, plus fugacement celle d'un intercesseur).

Contiguïté possible : discours adresse (en regard caméra), commentaire engagé, générique.

– **Discours adresse** (en regard caméra) : voix avec déictiques, intercesseur dans le journal télévisé, ou bien « plateau en situation » dans un reportage.

Contiguïté possible : adresse, fléchage, voix off de l'actualité.

– **Commentaire engagé** : voix (une ou plusieurs) visualisable (mais non visualisée), déictiques et implication dans l'image, pas de musique, continuité visuelle.

Contiguïté possible : adresse, voix off de l'actualité, discours adresse.

– **Fléchage** : voix visualisée, sans regard caméra. Un intercesseur sollicite un intervenant : question, instruction, ordre, évaluation. Peut s'apprécier comme un tour de parole dans une continuité de conversation. Toutefois le décor (plateau) statut de l'intercesseur (appartenance à l'institution) indique qu'on est dans la télévision de

continuité (non dans une scène de documentaire).

Contiguïté possible : fléchage, intervention, adresse.

– **Intervention** : voix visualisée, sans regard caméra. Un intervenant répond à un fléchage ou le précède. Même remarque que pour le fléchage : tour de parole pouvant s'apprécier comme séquence.

Contiguïté possible : intervention, fléchage, adresse.

RÉFÉRENCES

ANDERSON B. (1991, 1983), *Imagined communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, New York : Verso.

BOURDON J. (1983), « Les fondements de l'énonciation télévisuelle. Mémoire de DEA », École pratique des hautes études (non publié).

BOURDON J. (1986), « Techniques de production et genres télévisuels, Histoire des programmes de radiotélévision, Actes de la journée d'études du 24 février 1986 », Radio-France, 1986.

BOURDON J. (1987-1), « L'historien devant l'audiovisuel, préambules méthodologiques », in *Image et histoire* (pp. 64-96), Publisud.

BOURDON J. (1987-2), « Propositions pour une sémiologie des genres audiovisuels », *Quaderni* (4), 19-38.

BOURDON J. (1995), « Le flash et le papier peint : mémoires de télévision », in J.-P. Esquenazi (direction), *La télévision et ses téléspectateurs* (pp. 13-33), Paris : L'Harmattan.

CHION M. (1990), « L'audiovision », Nathan.

DAYAN D., KATZ E. (1992), *Media Events, the Live Broadcasting of History*, Harvard University Press.

GENETTE G. (1979), « Introduction à l'architexte », Seuil.

HOUSTON B. (1984). « Viewing Television : the Metapsychology of Endless Consumption ». *Quarterly Review of Film Studies*, 9 (3), 183-195.

JOST F., LEBLANC G. (1994), « La télévision française au jour le jour », INA/Champ Vallon.

MOLOCH H., et LESTER M., « Informer, une conduite délibérée de l'usage stratégique des événements », *Réseaux*, janvier-février 1996, n° 75.

PASQUIER D. (1994), « Hélène et les garçons. Une éducation sentimentale », *Esprit* n° 202.

SCHUDSON M. (1978), *Discovering the News*, New York : Basic Books.

SOUCHON M. (1993), « Le vieux canon de 75 », *Hermès*, 11-12.