

LES CONDITIONS D'UNE TYPOLOGIE DES GENRES TÉLÉVISUELS D'INFORMATION

Patrick CHARAUDEAU

La notion de « genre », comme celle de « typologie » qui lui est corrélative, est fort débattue depuis longtemps, et se réfère finalement à des aspects de la réalité langagière assez différents les uns des autres (1). Issue de la rhétorique antique et classique (2), abondamment utilisée par l'analyse littéraire avec des critères multiples, reprise par la linguistique du discours à propos des textes non littéraires (3), on retrouve cette notion dans l'analyse des médias, accompagnée de qualificatifs qui la spécifient selon le support médiatique : les « genres journalistiques » (entendons de la presse écrite), les « genres télévisuels », les « genres radiophoniques ».

Nous n'entrerons pas dans les détails d'une discussion qui mériterait plus d'un article, mais il convient d'apporter ici une distinction sans laquelle on ne peut comprendre vraiment le mécanisme de l'écriture médiatique (4). Cette distinction, que

nous avons déjà proposée dans d'autres écrits (5), a, nous semble-t-il, le mérite de clarifier une question qui prête souvent à confusion, même quand on déclare qu'elle est tranchée.

Les problèmes que pose la notion de genre résident d'abord dans la tradition littéraire qui a proposé depuis l'antiquité des catégories définies à l'aide de critères variables. Tantôt des critères de formes permettant de distinguer le roman de la poésie et du théâtre, et, à l'intérieur de celles-ci, de différencier des formes dites « naturelles » comme le lyrique, l'épique et le dramatique, ou la tragédie et la comédie, et d'autres dites « conventionnelles » comme le sonnet, l'ode ou la ballade ; tantôt des critères de périodes historiques qui coïncident avec des discours fondateurs d'école se définissant en opposition à la période qui les a précédés et selon des critères de « distance » dans la représentation de la réalité comme les genres romantique, réaliste, naturaliste, surréaliste ; tantôt des critères relatifs à la structure du texte et à son dispositif énonciatif comme le fantastique, l'autobiographique, le roman historique. En fait, bien de ces critères s'additionnent, bien de ces catégories se recoupent telle la tragédie qui en France correspond à une période historique déterminée (XVII^e) appuyée par un discours théorique, se caractérise par une forme théâtrale et une structure particulière (6).

Aussi la pertinence de ces critères a-t-elle été souvent discutée par les théoriciens de la littérature, voire remise en cause, ce qui a abouti à deux positions. Pour les uns, la différenciation des genres reste valide jusqu'à l'orée du XIX^e siècle, précisément parce qu'ils s'identifiaient et

(1) Cet article est la reprise et fusion de deux chapitres de notre ouvrage à paraître prochainement sur *Le discours d'information médiatique* (1997), dont certains termes ont été modifiés pour les besoins de ce nouveau contexte.

(2) Dans laquelle cette notion est limitée à trois « genres oratoires » (délibératif, judiciaire, épideictique).

(3) Sur des critères divers de caractéristiques structurelles des textes : genres scientifique, didactique, publicitaire, etc.

(4) « écriture » entendue ici au sens de ce qui préside à la mise en discours du texte en situation de communication.

(5) Voir particulièrement CHARAUDEAU, 1992.

(6) Voir TODOROV, 1978.

se théorisaient, pourrait-on dire, à travers des formes très codifiées. Mais la modernité a vu proliférer des œuvres qui n'avaient de cesse que de mélanger tous ces critères de genre. Est défendue ici une position de singularité de l'œuvre littéraire (7). Pour d'autres, s'il convient de revoir les critères de définition des genres, ils constituent un repère nécessaire pour penser et reconnaître l'œuvre, pour la distinguer (au sens de la « distinction » de Bourdieu (8)) parmi un ensemble de productions littéraires, repère qui sert de grille de lecture au lecteur, de modèle d'écriture à l'écrivain, que celui-ci s'inscrive avec ou contre celui-ci, de support à l'analyste pour produire un métadiscours fondateur (le surréalisme) ou théorique (la sémiotique littéraire). Est défendue ici une position de structuralité du texte, comme un « être ce que n'est pas l'autre », sans que soit déniée pour autant la possibilité de singularité de l'œuvre (9).

Ces critères de la tradition littéraire ne nous seront pas d'un grand secours pour une typologie des textes non littéraires, mais on peut tirer deux enseignements de la discussion qu'elle a suscitée dans ce champ.

L'un qui fonde l'idée même de typologie des genres : les genres sont nécessaires à l'intelligibilité des objets du monde. Il faut pouvoir repérer des ressemblances et des différences dans la manière de configurer le sens qui aboutissent à l'établissement de catégories, lesquelles servent de modèle ou contre-modèle de production-lecture du discours. Dès lors, les genres s'inscrivent dans une relation sociale en tant qu'ils témoignent d'une codification qui peut varier dans l'espace (différences culturelles) et dans le temps (changements historiques).

L'autre qui nous montre que les critères de détermination des genres peuvent être de divers ordres et transversaux, c'est-à-dire qu'un même genre se compose de plusieurs critères et qu'un même critère peut se retrouver dans différents genres. Loin de s'en inquiéter, il faudra au contraire les distinguer selon des principes d'homogénéisation et en déterminer leur champ d'application.

Les problèmes que pose la notion de typologie sont plus généraux. Il y a typologie et typologie, même si toutes ne méritent pas cette appellation. Une typologie, c'est un classement d'objets ayant entre eux des caractéristiques semblables qui les différencient d'autres types. On peut établir une typologie des espèces, des structures sociales, des régimes politiques, des langues et des textes dont on s'occupera ici.

Trois problèmes se posent à ce propos : celui du degré de généralité des propriétés qui définissent les types, celui du niveau d'organisation discursive des textes, celui du lieu de pertinence de la pratique sociale et donc de l'analyse.

Il est des caractéristiques textuelles qui ont un tel degré de généralité qu'elles n'ont en soi qu'un faible pouvoir de discrimination. Elles constituent les propriétés de tout acte de langage ou de toute production langagière. Il en est ainsi des grandes fonctions du langage, celles par exemple de Jakobson (émotive, conative, phatique, poétique, référentielle et métalinguistique) (10), de Halliday (instrumentale, interactionnelle, personnelle, heuristique, imaginative, idéationnelle, interpersonnelle, etc.) (11). Parfois, elles constituent les propriétés générales de tout texte qui serait gouverné par un certain nombre de principes (principes de cohérence, de coor-

(7) Par exemple M. Blanchot cité par T. TODOROV, 1978.

(8) BOURDIEU, 1979.

(9) Position défendue par exemple, bien que de façon différente, par TODOROV, 1978, et LEJEUNE, 1975.

(10) Voir JAKOBSON, 1963.

(11) Voir HALLIDAY, 1973, in BERNSTEIN, 1973, et in PARRET H., 1974.

dination, de conclusivité communicative, de composition macro-structurante). Ces propriétés ne sont récupérables pour une typologie qu'en termes de dominantes (tout texte répondrait à ces six fonctions, mais certains utiliseraient davantage telle ou telle fonction) ou à la condition de sous-catégoriser chacun des principes (par exemple classer les textes selon leur degré de cohérence si la sous-catégorisation est possible). A un degré de généralisation moindre, on trouve des principes de classement un peu plus opératoires, mais qui donnent encore des classes d'actes du langage (12) (plus que de texte) très amples. C'est la distinction proposée par Bakhtine (13) entre genres premiers, simples, et genres seconds, complexes qui se fonde sur des conditions d'interaction spontanées ou institutionnalisées ; c'est l'opposition entre textes dialogiques et textes monologiques fondée sur une différence de situation d'échange selon que celle-ci inclut un droit à l'alternance de parole ou non (14) ; c'est aussi l'opposition entre oralité et scripturalité (parfois on dit oral/écrit), qui repose sur la différence de matérialité langagière (signifiant et condition de sa production). Ici donc se repose le problème de savoir si ces caractéristiques constituent des propriétés « constituantes » ou « spécifiques ». Comme propriétés constituantes elles définissent de grandes classes anthropologiques (l'acte de langage humain par opposition à d'autres langages ou à d'autres comportements humains), comme propriétés spécifiques elles peuvent jouer le rôle de traits définitoires d'un acte de langage ou d'un texte dont la conjonction pourra spécifier un type (par exemple un type de texte se caractérisant par les traits : « oralité » + « dialogisme » + « dominante conative » + « en situation spontanée » + etc. Cependant il n'est pas sûr qu'une somme de traits définitoires suffise à constituer un genre. Nous reprendrons cette question

plus loin, mais cette exploration permet de comprendre qu'il ne faut pas confondre typologie et genre, que, si celui-ci implique celle-là, la réciproque n'est pas vraie.

Accoler ces deux notions et parler de typologie des genres exige donc que l'on décide ce que sera la finalité d'une typologie et ce que sont les critères que l'on retient pour définir des genres.

Mais il est un autre problème que pose une typologie des genres, c'est de savoir à quel type d'objet elle s'applique, et, ici, s'agissant d'objets discursifs, si elle s'applique à des textes déjà produits que l'on peut repérer dans le monde phénoménal, ou aux processus qui contribuent à leur production. Bien des typologies confondent, de notre point de vue, ces deux aspects du discours : le discours comme procédé d'organisation / le discours comme texte. Les typologies qui proposent de distinguer des textes narratifs, descriptifs, argumentatifs, explicatifs (15), etc. ou des textes injonctifs, déclaratifs, promissifs sont des typologies de procédés discursifs. En effet, il suffit de prendre n'importe quel texte (un texte publicitaire par exemple ou de presse) pour constater qu'il est, du point de vue des procédés d'organisation du discours, composite : un peu de descriptif, un peu de narratif, un peu d'argumentatif. Ici encore on pourrait s'en sortir par une opération de pondération, et constater que certains procédés sont plus dominants que d'autres dans tel texte. Dans tel texte, certes, mais dans tel type de textes ? Évidemment, il y a parfois des coïncidences entre dominantes et type de texte : par exemple les articles de dictionnaire ne sont que descriptifs, les panneaux de la circulation ne sont qu'injonctifs. Mais quelques coïncidences font-elles un principe de typologisation des genres ? Il en serait de même pour une typologie des genres audiovisuels. Des distinctions entre direct/différé, continuité/montage, types de

(12) Ici « acte de langage » n'est pas pris au sens de la philosophie analytique mais dans une acception large de production langagière.

(13) BAKHTINE, 1984.

(14) Voir CHARAUDEAU, 1984.

(15) Voir ADAM, 1994, et HAMON, 1981.

scénarisation, régimes de monstration, etc. sont des procédés d'organisation de la sémiologie visuelle qui ne peuvent être confondus avec des genres de documents audiovisuels, bien que, ici aussi, il puisse exister des coïncidences.

Par ailleurs, tout texte, on le sait, s'inscrit dans une situation de communication, laquelle est déterminée entre autres choses par la visée d'une finalité qui détermine le type d'influence que l'instance d'énonciation veut avoir sur l'instance de réception. Une entrée par les visées situationnelles nous donnerait des textes informatifs (pour faire savoir), didactiques (pour faire apprendre), démonstratifs (pour prouver), persuasifs (pour convaincre), législatifs (pour légiférer), religieux (pour fonder le divin), etc. Si de plus on combine une de ces visées avec un type de propos (correspondant à un domaine de la pratique sociale), on obtient des typifications plus fines, comme par exemple persuasif + domaine de la pratique du pouvoir = type propagandiste ; persuasif + domaine de la pratique commerciale = type publicitaire ; information + domaine de la pratique informative sur l'espace public = type journalistique. On se trouve ici en présence d'une typologie des conditions situationnelles de la production d'un texte, puisqu'il s'agit des éléments de la situation qui doivent être reconnus par les deux partenaires de l'échange et qui du même coup définissent l'objet d'échange comme résultat de la production textuelle.

Il conviendrait cependant pour être complet, d'une part de déterminer quelle est l'origine de cette visée, son lieu de pertinence : visée de l'instance de programmation, de l'instance de réalisation ou de l'instance d'énonciation ; d'autre part de tenir compte des caractéristiques du dispositif matériel dans lequel est produit le texte (ici les supports radio, télévision, presse).

En résumé, les conditions générales de l'établissement d'une typologie des genres exigent que soit précisé le type d'*objet-texte* auquel s'applique la typologie, que soit déterminé le *lieu de pertinence* dans lequel agit la typologie et que soient défi-

nis des *axes de typologisation* selon les critères homogènes d'organisation discursive (que le matériau soit verbal ou visuel).

Propositions pour une typologie des genres médiatiques

En fait, ce détour par la revue des problèmes que posent les notions de genre et de typologie montre que la question des genres – et particulièrement celle des genres médiatiques – est une question piégée. D'une part la notion est encore trop imprégnée de la tradition littéraire qui lui a donné son heure de gloire à une époque où les modes d'écriture se différenciaient plus nettement les uns vis-à-vis des autres comme des dominantes qui correspondaient en même temps à une forme de pensée et une vision du monde (ainsi en est-il du genre récit objectivant du nouveau roman en opposition au récit réaliste-naturaliste, lequel se définit en opposition au récit romantique). Or, la modernité n'a eu de cesse que casser l'homogénéité de ces types de récit. D'autre part, les objets catégorisés en genre (textes écrits dans le domaine de la littérature) procédaient d'une origine unique, l'auteur, et participaient d'une matérialité sémiologique unique homogène, le signifiant verbal écrit. Or, l'objet télévisuel, lui, procède d'une origine et d'une matérialité sémiologique composites. Enfin, cette question est d'autant plus piégée qu'elle répond à une demande sociale qui a besoin de repères pour pouvoir prétendre maîtriser les objets du monde qui lui sont proposés (ainsi les programmeurs classent-ils les émissions selon des critères et des dénominations qui sont censés constituer des modes de repérage pour le comportement électif du télé-spectateur). Or ces mêmes programmeurs sont les premiers à mélanger ces genres.

Pour ce qui nous concerne, notre principe de typologisation sera celui que nous venons de résumer, sans être persuadé que ce que nous classons puisse continuer à être dénommé genre, même si, nous-même, continuons d'employer ce terme.

Annonçons donc de prime abord que, pour nous, un genre est un *type de texte* –

et non un type de procédé discursif – ; que nous nous intéressons plus particulièrement au discours médiatique en tant que discours à *visée informative* (ce qui exclut, provisoirement, les genres ne correspondant pas à cette visée) ; et que les genres télévisuels étant des types de textes nous ne retenons ici que ceux qui appartiennent à un *contrat d'information* (16), ce qui nous amène à définir au préalable des notions se référant au discours d'information médiatique en général.

Un *texte* est le résultat d'un acte de langage produit par un sujet dans une situation d'échange sociale contractuelle. Du fait qu'il est un acte de langage, il se caractérise par les propriétés générales de tout fait langagier à savoir sa matérialité signifiante (orale, scripturale, mimo-gestuelle, iconique) organisée en systèmes, ses règles de formation et construction linguistique (morphologie, syntaxe aussi bien du verbal que du gestuel ou de l'iconique), ses procédés d'organisation discursive. Du fait qu'il est produit dans une situation contractuelle, il dépend pour sa signification de ce qui caractérise une situation à savoir : une *finalité-visée* énonciative, une *identité* des partenaires de l'échange, un *propos* comme contenu thématique de l'échange, un *dispositif* particulier comme circonstances matérielles de l'échange. Du fait qu'il a pour origine un sujet, ce texte se présente, à la fois, avec les propriétés de la situation qui surdétermine en partie le sujet, et avec des propriétés singulières du fait de l'intervention individuante de celui-ci.

Un *type de texte*, à l'instar de Todorov pour qui le genre littéraire est un lieu de rencontre entre une poétique générale et une histoire littéraire, est le lieu de rencontre des propriétés générales de l'acte de langage et de celle d'une situation de communication contractuelle, les caractéristiques générales étant adéquatement sélectionnées pour répondre aux données de la situation. Les propriétés générales sont de divers ordres : *sémantique*, elles organisent

le contenu thématique en écho aux conditions du propos de la situation ; d'*agencement*, elles procèdent à l'organisation discursive par la sélection et la combinaison de modes discursifs en écho aux conditions de la visée et de l'identité du sujet ; *formel*, elles matérialisent le type de texte en écho aux conditions du dispositif matériel. Dans une telle perspective, un type de texte dépend essentiellement des contraintes situationnelles : une certaine finalité, une certaine identité des partenaires, un certain propos, un certain dispositif. Ainsi seront reconnus comme appartenant à des genres différents : un texte journalistique, un texte publicitaire, un texte scientifique, un texte romanesque ou un texte de loi. Mais cette reconnaissance n'est qu'un premier temps d'approche global d'un type de texte, car encore faut-il être en mesure de reconnaître dans les différentes réalisations textuelles du genre des spécificités récurrentes qui s'instituent à leur tour en types, constituant ainsi des sous-genres à l'intérieur de ce que l'on pourrait appeler un genre global (ou macro-genre). De cette façon, l'on pourra parler des différents sous-genres du genre scientifique, lesquels varient selon le propos (la discipline), des différents sous-genres du genre publicitaire, lesquels varient selon le support (spots télévisés, affiche, magazine, etc.), des différents sous-genres du genre didactique, lesquels varient selon divers paramètres (manuel scolaire, parole de l'enseignant, guide, instructions officielles, etc.), enfin des différents sous-genres du genre médiatique (reportage, éditorial, brève, débat, etc.), lesquels varient selon les paramètres que nous allons présenter ci-dessous.

Mais auparavant, il importe de souligner deux choses. L'une qui est qu'avec une telle définition on ne peut plus confondre *genre* et *procédé*. Le genre est du côté de la configuration textuelle comme résultat global de ce qui a présidé à sa construction (résultat global et en même temps composite, ce qui rend si difficile et si discutable

(16) Pour cette notion de « contrat d'information » qui est au centre de notre ouvrage à paraître prochainement (voir note 1), on pourra se référer à notre article « Le contrat de communication de l'information médiatique », in *Le Français dans le Monde*, juillet 1994.

toute tentative de classement en genre) ; le procédé est du côté de l'outillage sémi-discursif dont chacun des éléments ne signifie en soi que partiellement et contribue au processus de configuration textuelle : une argumentation, une image de montage ou une feintise (17) sont autant de procédés qui, certes, peuvent intervenir comme trait définitoire d'un genre, mais ne peuvent être confondus avec celui-ci. L'autre qui est que, comme nous le disions en commençant, les genres s'inscrivent dans une relation sociale de reconnaissance, témoignant d'une codification qui leur est propre (propre à leur contexte socioculturel) et peut donc varier d'un contexte à l'autre (un talk show à la française se différencie d'un talk show à l'italienne ou à la catalane (18), et d'une époque à l'autre (un JT des années soixante est différent d'un JT des années 90).

Un *lieu de pertinence* (19). Si l'on admet que tout acte de communication est le résultat de la production d'un texte qui est objet d'échange entre deux instances, l'une d'énonciation l'autre de réception, et dont le sens dépend de la relation d'intentionnalité qui s'instaure entre celles-ci, alors on peut déterminer trois lieux de pertinence : celui dans lequel se trouve l'instance d'énonciation qu'on appellera lieu des *conditions de production*, celui dans lequel se trouve l'instance de réception qu'on appellera lieu des *conditions d'interprétation*, celui dans lequel se trouve le texte comme produit fini qu'on appellera lieu de *construction du discours*. S'agissant du discours d'information médiatique, l'instance d'énonciation est représentée par le producteur d'information, l'instance de réception par le consommateur d'informa-

tion, et le texte par le produit médiatique lui-même.

Nous choisissons comme lieu de pertinence celui de *la construction du discours* comme produit fini. Il s'agit du lieu dans lequel se configure un texte porteur de sens comme résultat d'une mise en scène signifiante qui inclut les effets de sens visés par l'instance médiatique et ceux, possibles, qui sont construits par la pluralité des lectures de l'instance de réception dans un rapport de co-intentionnalité.

Ce lieu n'est pas le seul dans lequel puisse être construite une typologie. Le lieu de *production* en est un autre. S'y construirait une typologie des modes de production des textes ou des documents selon des paramètres qui ne seraient pas nécessairement les mêmes que ceux utilisés pour une typologie du produit fini, car ceux-ci ne sont pas susceptibles d'être reconnus par l'instance de réception, ce qui pour nous est une condition indispensable à l'établissement d'une typologie des genres dans une problématique de co-intentionnalité. Il n'est d'ailleurs pas certain que ces modes de production puissent s'intituler *genres*, mais ils n'en constituent pas moins un objet de typologisation (20).

Les *axes de typologisation* sont divers. Ils dépendent des composantes qui définissent un texte tant dans ses propriétés générales que dans ses caractéristiques situationnelles, mais en même temps du choix des variables que l'on décide de mettre en regard, car il est difficile de construire une typologie avec de nombreuses variables. On se heurte ici à un problème d'efficacité du modèle proposé. Soit on essaye d'intégrer le plus grand nombre de variables possibles au nom de la complexité des genres,

(17) Voir JOST, 1995. Comme me le rappelle François Jost, la « feintise » appartient, pour K. Hamburger, à la *logique des genres littéraires*. Cela n'empêche pas que, dans notre logique, cette notion puisse faire partie des procédés.

(18) Voir CHARAUDEAU et GHIGLIONE, 1997b.

(19) Cette notion est définie sous l'intitulé *Les lieux de pertinence de la machine médiatique* dans l'Introduction générale de notre ouvrage, à paraître, *op. cit.*

(20) Voir la tentative fort prometteuse de Guy Lochar dont un premier aperçu se trouve dans les Ateliers de recherche méthodologique de l'INA (Rapport 1996, à paraître). Par ailleurs, il faut rappeler que, d'une autre façon, les guides de rédaction qui sont rédigés par les professionnels ou les écoles de journalisme participent pour une part d'une typologie de production (puisque'ils sont dans le faire), pour une autre du produit fini (puisque'ils sont dans le dire).

dès lors on gagne en compréhension mais on perd en lisibilité, car la représentation de la typologie est complexe, et elle devient du même coup inopérante. Soit on ne retient que deux (à la rigueur trois) variables, dès lors on gagne en lisibilité mais on perd en compréhension, car la typologie devient par la force des choses réductrice. On peut cependant sortir de ce dilemme en procédant par hiérarchisation : on construit une typologie de base, puis en faisant intervenir d'autres variables à l'intérieur des axes de base, on construit des typologies successives qui s'enchâssent dans le modèle de base.

Voyons d'abord quelles sont les composantes du texte médiatique qui, à priori, sont toutes susceptibles de constituer les paramètres d'une taxinomie. Il restera ensuite à décider lesquelles seront retenues pour construire les axes d'une typologie de base, lesquels seront complétés par des variables supplémentaires qui permettront de discriminer des sous-genres à l'intérieur de cette typologie.

Le type de mode discursif

Les modes discursifs sont des procédés qui permettent de construire l'événement médiatique en nouvelle lui attribuant des propriétés qui relèvent du traitement général de l'information. Ils s'organisent autour de trois finalités de base qui correspondent à l'attitude du traitement de l'information que choisit l'instance médiatique : « rapporter l'événement », « commenter l'événement », « provoquer l'événement ». Cela permettra de définir par exemple le *reportage* comme relevant du procédé « événement rapporté », l'*éditorial* comme relevant de l'« événement commenté », le débat de l'« événement provoqué » (voir ci-dessous).

Le type d'instance énonciatrice

L'instance énonciatrice peut être discriminée selon son *origine* et son *degré d'in-*

tervention. L'origine peut se trouver dans le média lui-même (un journaliste) ou hors du média (un homme politique, un expert, une personnalité appelée à parler-écrire dans le média). Cette origine est repérable à la manière dont est identifiée la source de la nouvelle, la manière de donner la parole aux protagonistes de l'espace public et la manière de procéder au découpage médiatique. Cela permettra de distinguer par exemple le texte écrit par une personnalité du monde politique ou intellectuel (instance qu'on appellera externe) et qui paraît dans une *tribune*, de l'*éditorial* écrit par le directeur d'un journal (instance qu'on appellera interne).

Le type de contenu

Il est jugé à la nature du *thème* qui constitue le macro-domaine sur lequel porte, en dominante, le discours faisant l'objet de la nouvelle ou de l'échange dans un débat. Cela permettra d'affiner un type de mode discursif en croisant par exemple le mode « événement rapporté » avec l'un des macro-domaines : événement de politique nationale ou étrangère, événement sportif, événement culturel, etc. Cela permet d'apporter une distinction qui n'est pas toujours claire dans les médias entre *section* et *rubrique*. La section relèverait plutôt d'un découpage du monde de l'événement en macro-thèmes qui permet dans un journal de presse écrite ou télévisée d'afficher les grandes aires de traitement de l'information (Politique, Étranger, Société, Sport, Culture). La rubrique correspondrait davantage à la combinaison d'un mode discursif et d'un type de thème particulier qui se trouverait à l'intérieur d'une section (dans Culture : cinéma, théâtre, arts plastiques). Mais il est vrai que la dénomination est instable et que, dans l'usage courant ainsi que dans celui des professionnels, on parle aussi bien de la rubrique des chiens écrasés que de la rubrique ou section étranger, que de la rubrique culture et

de la rubrique cinéma... Toujours est-il que c'est de la combinaison entre modes discursifs et thème que l'on est en mesure de distinguer des sous-genres. Nous avons pu différencier ainsi différents types de débat selon que le thème plongeait les participants dans un univers culturel, scientifique ou de société (21).

Les caractéristiques du dispositif scénique

Celles-ci, de par leur matérialité discursive, apportent des spécifications au texte et tendent à différencier les genres selon le support médiatique (presse, radio, télévision). Cela permettra de distinguer par exemple une interview télé du fait de la présence de l'image dans cette dernière et de ses multiples incidences sur les rôles que peuvent tenir interviewer et interviewé. De même, pourront être mises en évidence des différences autour d'un même genre (interview ou débat) selon le contexte socioculturel dans lequel il est mis en scène (22). Quelques-unes des caractéristiques de ces dispositifs seront étudiées plus loin.

Pour construire notre typologie de base, nous choisissons de croiser les principaux types de *modes discursifs* du traitement de l'information, placés sur un axe horizontal, avec les principaux types d'*instance énonciatrice*, placés sur un axe vertical.

Les types d'*instance énonciatrice* sont ceux que nous avons définis précédemment : « instance à origine externe », « instance à origine interne », auxquels nous superposons un « degré d'engagement » (+/-) de celle-ci.

Les types de *modes discursifs*, qui ne peuvent être définis de façon détaillée dans le cadre de cet article (23), sont au nombre de trois :

– l'« événement rapporté » qui comprend des *faits* et du *dit*. Des *faits*, parce que ce qui se produit dans l'espace public relève pour une part du comportement des individus, lesquels à travers les actions

dont ils sont les agents ou les patients produisent des « états de fait ». Du *dit*, parce que ce qui se produit dans cet espace public dépend également des déclarations des uns et des autres :

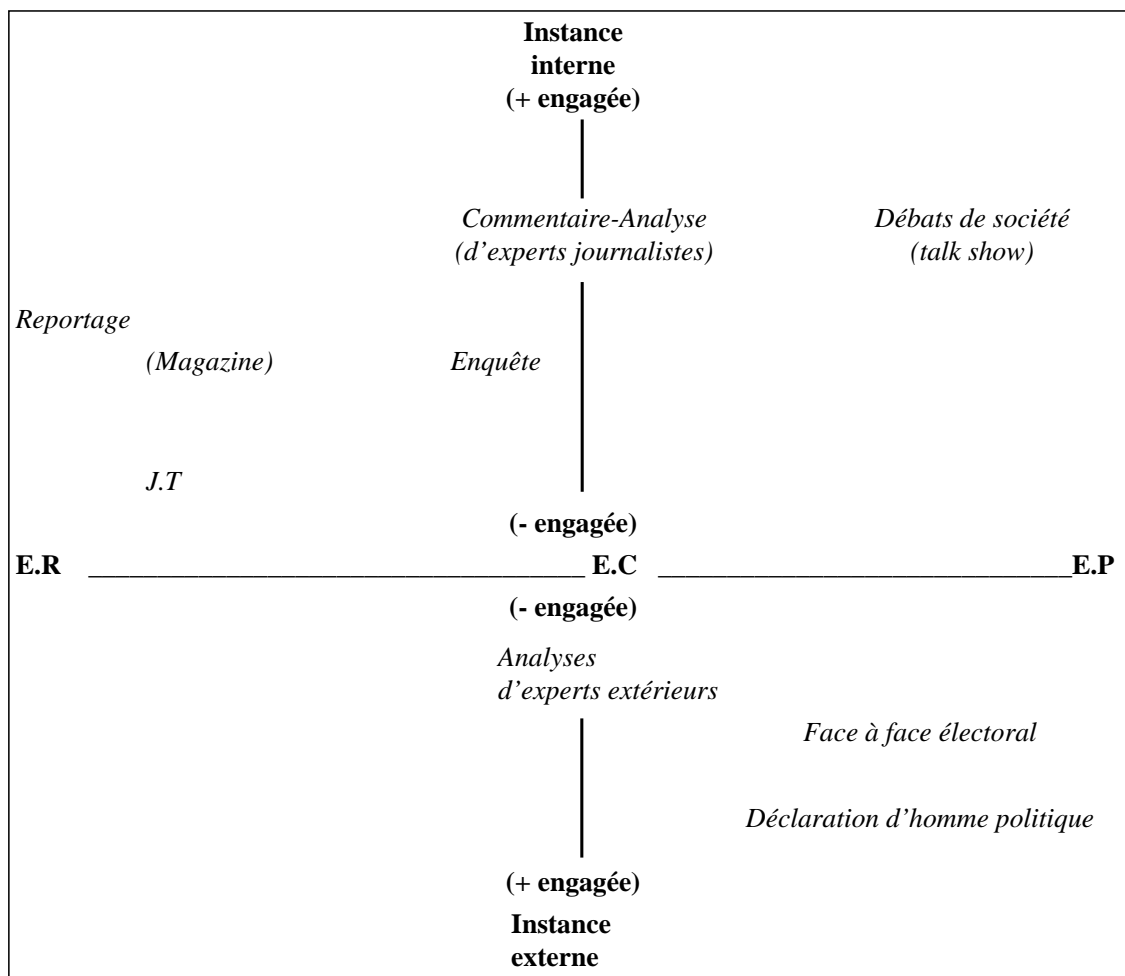
– l'« événement commenté » qui propose du monde une vision d'ordre explicatif. Il ne se contente pas de montrer ou d'imaginer ce qui a été, ce qui est ou ce qui se produit ; il cherche à mettre au jour ce qui ne se voit pas, ce qui est latent et constitue le moteur (causes, motifs et intentions) de l'*événementialisation du monde*. Il problématise les événements, fait des hypothèses, développe des thèses, apporte des preuves, impose des conclusions. Ici on n'est plus appelé à se projeter dans un monde raconté mais à évaluer, mesurer, jauger le commentaire pour décider, en raison, si l'on y adhère ou si on le rejette ;

– l'« événement provoqué » par les médias eux-mêmes, car ceux-ci ne se contentent pas de rapporter les paroles qui circulent dans l'espace public, ils contribuent de façon beaucoup plus active à la réalisation du débat social en mettant en place dans un lieu particulier – le leur, qu'ils maîtrisent – des dispositifs qui permettent surgissement et confrontation de paroles diverses. Ce surgissement et cette confrontation n'apparaissent pas de façon spontanée, ou au gré du débat social qui s'instaure par ailleurs dans l'espace public. Il s'agit au contraire d'une mise en scène organisée de telle sorte que ces confrontations de paroles deviennent en elles-mêmes un événement saillant. Cette mise en scène est alors exhibée, comme au théâtre, dans des dispositifs propres à la presse, à la radio ou à la télévision.

Évidemment, une typologie fondée seulement sur ces deux types d'axes pourra paraître réductrice dans la mesure où elle ne tient pas compte des sous-catégories des modes discursifs, des caractéristiques précises des dispositifs ni de l'apport discrimi-

(22) CHARAUDEAU et GHIGLIONE, 1997.

(23) Voir l'ouvrage à paraître, *op. cit.*



nant de la composante thématique. Mais il s'agit d'échapper ici au dilemme (typologies complexes et illisibles/typologies simples et réductrices) en procédant en deux temps : d'une part une typologie de ce que l'on pourrait appeler les genres médiatiques de base, d'autre part une définition plus précise de chacun des genres à l'aide d'autres variables.

Nous représentons cette typologie de base par le schéma suivant, avec tous les risques que cela comporte.

Commentaires

1) L'axe horizontal n'est pas un axe gradué entre deux pôles opposés. Il s'agit de l'axe sur lequel se situent les *modes discursifs* en trois grandes zones : à une extrémité, l'« événement rapporté », zone où c'est l'événement extérieur qui s'impose ; à l'extrémité opposée, l'« événement provoqué », zone où c'est le monde médiatique qui s'impose ; entre les deux, l'« évé-

nement commenté », car celui-ci peut porter sur chacun des deux autres.

2) L'axe vertical oppose les deux zones d'instanciation du discours médiatique selon qu'interviennent des journalistes ou des personnes extérieures à l'organe d'information. Dans chacune de ces zones s'inscrit un axe gradué qui représente le plus ou moins grand degré d'engagement de l'instance d'énonciation. Il faut entendre par engagement le fait que l'énonciateur manifeste plus ou moins sa propre opinion ou ses propres appréciations dans l'analyse qu'il propose ou dans la façon de mettre l'événement en scène (comme dans les interviews ou débats).

3) Dans la zone supérieure, les *commentaires et analyses des experts journalistes* se situent au milieu de l'axe horizontal car ils relèvent de l'« événement commenté » et sont le plus haut placés sur l'axe vertical, car bien que les journalistes soient des spécialistes, ils engagent leur point de vue

d'analystes (l'*éditorial* et la *chronique* de presse seraient placés encore plus haut). Le *reportage* est davantage centré sur l'« événement rapporté » et l'*enquête* plus orientée vers une problématique et donc plus proche de l'« événement commenté ». Mais il est bien difficile d'établir une distinction quant à leur degré d'engagement qui tient au mode de présence du journaliste dans son énonciation. Disons qu'idéalement, dans l'*enquête*, le journaliste devrait être plus effacé que dans le *reportage* (24). La position du genre *débat* (type talk show) se justifie par le fait que c'est l'instance médiatique qui monte de toutes pièces l'événement par l'exhibition spectaculaire de la parole, même si cette instance doit obligatoirement jouer le jeu de la transparence. Ce que les professionnels des médias appellent un *magazine* est de ce point de vue un genre hybride qui mélange reportages, enquêtes et débats.

4) Dans la zone inférieure, on soulignera seulement que les *experts-analystes* sont plutôt des spécialistes des sciences humaines et sociales ou des techniciens d'un domaine particulier, d'où leur faible engagement. Quant aux *hommes politiques* on ne peut nier que malgré tout le désir qu'ils auraient de se livrer à une analyse objective des faits, ils le font de leur point de vue partisan (engagement +), soit à travers des déclarations, soit dans les face à face lors des campagnes électorales.

5) On pourra toujours discuter la position de ces types de textes médiatiques. Mais il faut accepter que, hors quelques rares textes entièrement codifiés (comme les textes sacrés), tout texte est composite du point de vue discusif, et donc un type de texte ne peut être défini que comme une classe de propriétés semblables, c'est-à-dire un représentant abstrait des textes qui sont censés y correspondre. On n'a affaire ici qu'à un positionnement doublement relatif des types : d'une part par rapport aux pôles

des deux axes, d'autre part les uns par rapport aux autres.

6) Il est à noter que si ces genres sont comme des genres fondateurs, il n'en demeure pas moins qu'ils peuvent changer avec le temps, selon l'évolution même de la technologie des supports, selon les modes ambients concernant la façon de raconter, d'analyser, d'interviewer, de débattre, etc. Ainsi peut-on observer des changements dans la façon d'interviewer les hommes politiques (25), dans la façon de mettre en scène et d'animer les débats, (des face à face électoraux aux talk shows les plus débridés), dans la façon de présenter les journaux télévisés ou radiodiffusés avec une tendance marquée au raccourci des plans-séquences et à la segmentation des phrases, suivant en cela le modèle du « clip » qui fait fureur dans la présentation des chansons. S'agit-il de variantes de genres, de sous-genres ou de nouveaux genres? La question reste posée car il est toujours difficile de discerner ce qui, sous les variations de forme, fait coupure et donc consacre l'apparition d'une nouvelle catégorie.

L'établissement d'une typologie doit constituer en fait l'acte final — et non premier — d'un travail minutieux de description et d'analyse. Ce que nous venons de proposer ne peut être que d'ordre méthodologique, comme les bases d'un modèle possible de traitement de cette question. Il faut ensuite préciser les caractéristiques de tel ou tel genre en fonction des particularités propres au dispositif du support médiatique (radio, presse, télévision), ce dont nous donnerons maintenant un aperçu.

Spécificités de quelques genres télévisuels

La télévision, on le sait, est le domaine du visuel et du son, lieu de la combinaison

(24) Cette distinction est particulièrement difficile à établir pour la télévision à cause de tous les possibles jeux de scénarisation.

(25) Voir l'émission 7/7 d'Anne Sainclair sur TF1.

de deux systèmes sémiologiques, celui de l'image et celui de la parole.

Il y a plusieurs façons d'aborder la description du rapport entre la parole et l'image, et selon le point de vue que l'on choisit plusieurs typologies sont possibles. Certains sémiologues poursuivent en l'affinant (26) le point de vue de Roland Barthes qui déjà en son temps (27) avait montré à la fois l'autonomie de ces deux systèmes signifiants en ce qu'ils sont porteurs chacun d'univers socio-discursifs propres, et leur interdépendance du fait de rapports d'ancrage réciproques où se construit la signification. D'autres cherchent à définir la spécificité des documents audiovisuels (28) ; d'autres encore, plus centrés sur la télévision et ses processus de réalisation, proposent d'autres critères de distinction (29). Parfois aussi sont données, comme principe de classification des genres télévisuels, des grandes catégories (30), telles : les *fonctions* (informer, distraire, cultiver), les *effets* (émotif, cognitif), les *modes* (informatif, fictif, ludique). Mais nous nous méfions de ces critères car, outre qu'ils ont un caractère de grande généralité, ce qui les rend peu discriminants, il est bien difficile de distinguer fonctions, effets et modes du fait qu'ils se superposent constamment en raison de la double finalité de crédibilité et de captation qui caractérise tout discours d'information médiatique.

Pour ce qui nous concerne, nous proposons une méthode de détermination des genres qui part du croisement de deux types de variables : celles du *mode événementiel* (ER, EC, EP) et celles du *mode d'intervention* de l'instance médiatique ; cette première catégorisation autour de ce que nous avons appelé les axes de base est complétée par la prise en compte, dans un second temps, des caractéristiques du dispositif particulier dans lequel apparaissent les types de discours, dispositif qui apporte des variables

supplémentaires permettant de spécifier certains de ces genres en sous-genres.

S'agissant du discours télévisuel, doivent être prises en compte deux sortes de variables : celles qui caractérisent le dispositif télévisuel et celles qui caractérisent les deux matériaux sémiologiques que sont la parole et l'image, car c'est, nous semble-t-il, à la confluence de ces deux types de catégories et au type de dominance qui caractérise leur combinaison que se construisent les formes télévisuelles.

Le dispositif

Malgré la surface plane de son écran, la télévision essaye d'articuler entre eux trois espaces qui constituent chacun un lieu particulier de construction du sens : un *espace externe* censé être le lieu de la réalité où surgissent les événements de l'espace public, un *espace interne* censé être le lieu où se joue la scène médiatique de représentation de cette réalité, et un *espace interne-externe* censé être le lieu où se noue un rapport symbolique de contact entre l'instance médiatique et l'instance téléspectatrice. Ainsi, l'instance médiatique télévisuelle se trouve bien dans une position charnière doublement orientée : référentielle lorsqu'elle regarde le monde extérieur qu'elle montre, rapporte et commente, de contact lorsqu'elle regarde le téléspectateur qu'elle cherche à intéresser et émouvoir, qu'elle sollicite et interpelle. Elle est à la fois « instance montrante » vis-à-vis du monde extérieur et « instance montrée » vis-à-vis du téléspectateur, celui-ci étant « instance regardante ».

Ce dispositif général est donc géré par une instance montrante qui intervient en utilisant divers procédés (qui spécifient les propriétés de l'axe vertical) : d'une part des procédés de *filimage* et de *montage*, d'autre part des procédés de *disposition* des éléments se trouvant dans le studio et de

(26) Voir HOUDEBINE, 1994.

(27) BARTHES, 1967.

(28) JOST, 1996.

(29) C'est le cas de LOCHARD, voir *note 20*.

(30) Catégories proposées par JOST et LEBLANC, 1995, p. 35.

monstration de ceux-ci par la régie, lieu par excellence de l'articulation entre le monde extérieur et le téléspectateur :

Le *filmage* de l'événement, c'est-à-dire le moment où se fait la prise de vue en rapport de continuité avec le déroulement de la scène montrée (par exemple un incendie ou un débat), a la faculté de jouer avec le *cadrage* (gros plan, plan rapproché, plan américain, plan d'ensemble, etc.) et les *angles de vue* (plongée, contre-plongée, niveau, etc.), procédés qui produisent des points de vue différents sur ce qui est montré (point de vue anonyme, personnalisé, d'observateur, etc.) (31).

Le *montage*, en rupture avec la continuité du filmage (le temps du filmage est par définition différent du temps de diffusion), témoigne de l'intervention de l'instance de monstration : sur le filmage lui-même par des procédés *artéfactuels* (inserts, incrustations, images composites, virtualisation, etc.) qui rendent co-visibles divers éléments qui ne le seraient pas à l'œil nu (visualisation), procédés qui produisent un effet d'« irréalité » mais d'une irréalité qui, à la télévision, est récupérée à des fins didactiques (faire savoir, faire comprendre), sur la *composition* du produit diffusé, par la sélection de certains des éléments filmés et par l'assemblage particulier de plans et de séquences (raccords), procédés destinés à créer un certain rythme et des effets de dramatisation ; sur la *diffusion* du produit télévisuel qui peut être faite *en direct*, dans ce cas l'instance montrante ne peut intervenir que par la régie (sélection et cadrage) (32), ou *en différé*, et dans ce cas, soit l'instance montrante a été contemporaine du déroulement de l'événement (un match de rugby diffusé après coup mais avec le commentaire du direct), soit elle se situe elle-même dans l'après-événement (diffusion et commentaire du match de rugby se font tous deux après coup). Le montage peut produire un effet

de suspicion dans la mesure où on peut lui prêter des intentions manipulatoires, mais il peut aussi produire une jouissance, celle du « regard distancié ».

La *disposition* des éléments dans le studio construit une topologie qui est destinée d'une part à favoriser le surgissement de tel ou tel type de parole (polémique ou consensuelle), d'autre part à préfigurer une certaine gestion de l'image, certains scénarios de *monstration* qui cette fois sont mis en œuvre par la régie.

La parole

Mise en scène par les médias, elle est susceptible de relever de cinq types d'énonciation qui proviennent des contraintes du contrat de communication médiatique : de *description* (du fait et du dit), d'*explication*, de *témoignage*, de *proclamation*, de *contradiction*.

Comme *description*, elle dépeint des événements du monde tels qu'ils sont censés s'être produits (se reporter à l'« événement rapporté »).

Comme *explication*, elle cherche à révéler les causes des événements (se reporter à l'« événement commenté »).

Comme *témoignage*, elle révèle, ou au moins confirme, l'existence d'une réalité avec laquelle l'énonciateur a été en contact ; il est donc amené à dire ce qu'il a vu, entendu, ou touché, sans analyse ni jugement. La parole de témoignage engage donc le sujet sur une vérité qui « procède de son seul corps » (comme on dit en Droit), ce qui donne à celle-ci les traits de la pureté et de l'authenticité. La parole de témoignage instaure l'imaginaire de la « vérité vraie ». Le témoignage peut être énoncé par un sujet anonyme ou au contraire par un sujet ayant une certaine notoriété. Sil est anonyme (pour le téléspectateur), et pour que son dire participe quand même de l'événement médiatique, le témoignage qu'il portera sur lui-même ou sur la vie sera censé valoir pour tous

(31) Voir les études de LOCHARD et SOULAGES, in CHARAUDEAU, 1992.

(32) Surtout lorsque le direct est préparé. Pour la distinction entre « direct préparé » et « direct non préparé », voir F. JOST, 1996.

ceux qui appartiennent à la même catégorie (en cela il ne sera pas confondu avec le simple témoin d'une interview de rue). Il sera institué en *archétype social* d'un modèle de vie professionnel (un horloger, un artisan), d'individu souffrant (victime de maladies, d'accidents, d'exactions) ou de comportement extrême (héros du jour), ce que les Reality et autres Talk shows mettent abondamment en scène. Si le sujet a une certaine notoriété, la valeur de son témoignage sera relative aux traits d'identité psychologique (sincérité, bluff, mensonge) que le téléspectateur sera en mesure de lui attribuer.

Comme *proclamation*, elle participe d'une énonciation performative qui engage le sujet énonciateur à faire ce qu'il dit (« Le gouvernement ne cédera pas aux pressions extérieures »). La valeur de cette forme d'énonciation dépend donc du statut du sujet qui énonce, lequel devra être en position de « décideur » (homme politique, responsable de parti, de syndicat, d'entreprise, etc.) ayant non seulement « pouvoir de dire », mais également et surtout « pouvoir de faire ».

Enfin, comme *contradiction*, elle s'inscrit dans une énonciation interactive qui consiste à apporter un point de vue contraire à un autre déjà exposé, ce qui a pour effet de mettre en cause celui-ci, d'en atténuer la valeur d'évidence qu'il aurait pu avoir étant seul, et de montrer que la vérité concernant le thème traité est fragmentée, partielle, laissant à celui qui est témoin, extérieur à l'échange, le soin de l'utiliser pour sa propre quête de vérité et la construction de son opinion.

L'image

L'image télévisuelle, quant à elle, peut avoir trois fonctions (33) dans sa visée de référenciation : de *désignation*, de *figuration*, de *visualisation*.

La *désignation* (34) consiste à désigner le monde dans sa réalité perceptive comme un « être-là » présent, se convertissant en « objet montré » ayant sa propre autonomie d'existence par rapport au processus de monstration, percevable dans son immédiateté sans rien qui s'interpose entre celui-ci et le sujet regardant. Ce dernier peut donc avoir l'illusion qu'il est lui aussi dans ce monde, en contact avec cette réalité physique (35). Cette fonction met en scène des effets d'« authenticité ».

La *figuration* consiste à reconstituer le monde dans ce qu'il « a été », non percevable dans son immédiateté mais représentable par simulation, ce qui le rend possiblement vrai. Le sujet regardant ne peut donc percevoir ce monde reconstitué que par analogie à une certaine expérience et connaissance du monde, en se projetant dans celui-ci. Ici, il ne s'agit donc pas d'une analogie comme calque de la réalité, mais comme construction-représentation d'un certain imaginaire de la réalité. Cette fonction met en scène des effets de « vraisemblance ».

La *visualisation* consiste à représenter sur un certain support, à travers un certain système de codage, une organisation du non visible à l'œil nu (représentations graphiques, gros plans ou virtualisation). Le sujet regardant ne peut donc percevoir ce monde que dans la mesure où il a connaissance de ce code de représentation qui lui permet par calcul de conceptualiser cette partie du monde cachée. Mais ce procédé dépend pour son effet du contrat de communication. Ce n'est que dans la mesure où le contrat d'information construit un propos, lequel est censé témoigner d'une réalité extérieure aux sujets, que cette fonction peut mettre en scène des effets de « découverte de la vérité ». Dans un contrat où prévaut la fiction, cet effet serait plutôt de dramatisation (36).

(33) Voir CHARAUDEAU et GHIGLIONE, 1977.

(34) Parfois on dit *monstration*, mais ce terme a également une valeur générique (cf. « régimes de monstration »).

(35) C'est ce que suggère le titre de l'émission « La preuve par l'image », diffusée sur France 2 et supprimée après le premier numéro.

(36) Comme un gros plan dans un film d'horreur, alors qu'un gros plan sur un joueur au cours d'un match de football aurait plutôt l'effet de découverte des sentiments du joueur (peut-être est-ce aussi une autre forme de dramatisation).

De la combinaison de ces caractéristiques – composantes du dispositif, fonctions de l’image et types d’énonciation – et de leur rapport de dominance résultent des formes télévisuelles souvent fort complexes car elles peuvent intégrer plusieurs de celles-ci. Nous ne les décrirons pas toutes dans le détail, car notre propos est ici méthodologique, et d’ailleurs la recherche continue d’en affiner la description. Nous en examinerons seulement trois que l’on peut considérer comme des genres de base de la télévision : le *JT*, le *débat* et le *reportage*.

Le JT

Le *JT*, sigle bien connu du journal télévisé, est le genre qui intègre le plus grand nombre de formes télévisuelles, en raccourci pourrait-on dire : des annonces, des reportages, des résultats d’enquête, des interviews, des mini-débats parfois, des analyses d’experts, etc. Aussi, peut-on considérer que sur les axes de typologisation (voir tableau) il occupe une position moyenne. Par rapport à l’axe vertical, il se trouve dans la partie supérieure correspondant à l’instance interne, car tout est orchestré par la rédaction sous la houlette de son responsable, par la régie qui devra en exécuter les instructions et par le présentateur qui en assure la coordination et apporte sa patte personnelle de séduction ; du point de vue de l’engagement il devrait se trouver vers le bas de ce même axe car il est censé s’effacer derrière la réalité du monde et ses commentateurs, mais il impose quand même sa vision dramatisante du monde du fait de la prégnance de la visée de captation. Par rapport à l’axe hori-

zontal, on pourrait penser qu’il se trouve plutôt du côté de l’événement rapporté (ER), au nom d’une idéalité du contrat de communication et de sa visée de crédibilité : rapporter les faits tels qu’ils sont. En réalité, il couvre l’ensemble des modes discursifs, car il s’agit pour lui non seulement de rendre compte des faits, mais également de les commenter (EC) en faisant appel à des experts, et de provoquer des débats (EP) sur les thèmes les plus prégnants en invitant des responsables des divers secteurs sociaux. Le *JT* fait donc l’objet d’une séquentialisation autour de ces trois modes discursifs ; le temps consacré à chacune de ces séquences est variable, mais la quantité n’est pas forcément pertinente pour juger de l’organisation d’un *JT*, car les moments forts – pas toujours prévisibles – peuvent se produire dans l’une ou l’autre de ces séquences (37).

La spécificité du *JT* tient, par comparaison avec d’autres genres (38), à deux aspects dominants de sa mise en scène discursive, l’une concernant le *propos*, l’autre la construction de l’*identité* des partenaires et de leurs relations.

Le *propos* est marqué par l’actualité, il est tourné vers les événements du jour qui font nouvelles (39), présentés en une sorte de menu de ce que l’on aura à se mettre sous la dent pour le meilleur et pour le pire (40). On attend donc du *JT* un découpage du monde événementiel en petits morceaux, découpage qui témoignerait de ce qui s’est passé dans l’espace public, au cours d’une unité de temps, le quotidien, unité de temps qui serait la même pour tous les spectateurs. Le *JT* procède à une fragmentation thématique (sur le modèle du rubri-

(37) On aura remarqué, cependant, une tendance récente des *JT* à prolonger les séquences d’EC et d’EP au point de prolonger certains journaux au-delà du temps habituel. Mais il conviendrait de faire un travail de comparaison systématique entre les *JT* de différentes époques (comme ont commencé à le faire H. Brusini et F. James) et surtout de différents pays.

(38) Rappelons que toute taxinomie, toute typologie, n’a de sens que dans la comparaison différentielle. Aucun genre n’a d’existence dans l’absolu. Il ne signifie que par différence aux autres. Il faut se garder d’une tendance à la « naturalisation » des catégories avec lesquelles on travaille.

(39) Rappelons l’étymologie : un journal était l’espace de terre qui pouvait être travaillé en une journée. Par analogie, les nouvelles sont les faits qui peuvent être récoltés dans l’espace d’une journée.

(40) Autre métaphore : un menu présente l’ensemble des mets du jour au client-consommateur qui veut se mettre quelque chose sous la dent. De même les nouvelles constituent cet ensemble de faits du jour qui vont alimenter le téléspectateur en information, bonne ou mauvaise, agréable ou désagréable, qu’il pourra ensuite digérer et éventuellement réutiliser.

quage de la presse) qui est censée correspondre à la fragmentation du quotidien de l'espace public, mais qui en réalité est une fragmentation convenue du monde médiatique, une rationalisation, imposée comme une pensée unique, de ce que sont les événements du monde. Ce découpage nous renvoie à la construction thématique dont il convient d'étudier au coup par coup les caractéristiques.

L'*identité* des partenaires est déterminée par l'ensemble de la mise en scène du JT dont le rôle principal est tenu par le présentateur, bien qu'avec une importance variable (41). Par l'usage de modes discursifs divers, celui-ci constitue le pivot de la mise en scène du JT, exerçant une double fonction d'interface, d'une part entre le monde référentiel et le téléspectateur, d'autre part entre le studio – matérialisation du monde médiatique – et ce même téléspectateur, ces deux fonctions étant exercées de façon quasi simultanée. Ces caractéristiques ont souvent été soulignées par certaines études (42), nous ne ferons pas œuvre originale en les rappelant ; il s'agit pour nous d'en montrer la pertinence dans ce cadre des contraintes du dispositif télévisuel.

Le contact entre le studio et le téléspectateur s'établit dès l'ouverture du journal par les salutations du présentateur qui se trouve installé dans son lieu d'exercice professionnel, en position frontale, et annonce le sommaire. Puis durant tout le déroulement du journal il se construira une image d'énonciateur *personnalisé* (un *je*) qui s'exprime comme s'il s'adressait directement à chaque individu de la collectivité des téléspectateurs : tantôt en lui faisant part de sa propre émotion vis-à-vis des événements dramatiques du monde (énonciation « élocutive » (43)), tantôt en sollicitant

son attention ou son intérêt, voire en l'interpellant (énonciation « allocutive » (44)), cela à l'aide de mimiques du visage (aussi discrètes soient-elles), de certaines intonations de voix, du choix de certains mots (45). Il peut s'agir là de stratégies particulières, mais le « discours personnalisé » est l'un des traits de ce genre (46).

Le *lien* entre le monde référentiel et le téléspectateur est assuré par le même présentateur qui s'efface, se fait transparent, et se construit une image d'énonciateur *impersonnel* (un *il*, ou un *on*, ou un *ça*) ; il ne s'anonymise pas pour autant car il montre qu'il garde la maîtrise de la gestion médiatique de l'événementialisation. C'est lui qui annonce, qui donne à voir en nous indiquant comment aborder la nouvelle (fonction de guide), qui donne la parole aux correspondants ou envoyés spéciaux (fonction d'organisateur des relais), qui reprend cette parole pour un commentaire ou une conclusion (fonction d'orienteur), qui la redistribue à des experts présents dans le studio, montrant par la même occasion que, lui, sait déjà, puisqu'il est censé avoir choisi les experts de façon adéquate et qu'il les interroge selon un plan convenu (fonction de modérateur) ; enfin c'est lui qui interviewe les personnalités des mondes politique, culturel et sportif, montrant par là qu'il est le représentant du téléspectateur : comme le citoyen qui a des préoccupations de citoyen participant à la vie sociale, il se pose des questions et donc interroge les acteurs de l'espace public (fonction de délégué). Le présentateur s'attribue le rôle de pôle organisateur du processus d'événementialisation.

On voit à travers ces caractéristiques que le genre JT, sous couvert de nous présenter les événements qui surgissent dans le monde référentiel, ne fait que nous livrer (tout cuit)

(41) En effet, celui-ci varie avec la conception du traitement de l'information par le JT comme on peut le voir en comparant les télévisions de différents pays. Jean-Claude Soulages l'a mis en évidence dans sa thèse (1994), en comparant TF1, Antenne2, FR3, TVE et CBS (3^e Partie, Section II).

(42) A partir de l'article initiateur d'Eliseo VÉRON, 1983.

(43) Voir, pour cette catégorie, CHARAUDEAU, 1992, p. 599 et sq.

(44) *Id.*

(45) Dramatiques (Patrick Poivre d'Arvor), ironiques ou complices (Bruno Masure).

(46) Du moins dans le contexte socioculturel français.

un monde événementiel construit par lui-même et parcellisé. De même, sous couvert de nous permettre de mieux comprendre les phénomènes en faisant appel à des commentateurs, il ne peut que fournir des explications ponctuelles et fragmentées. On est en pleine illusion de réalisme et en plein simulacre de vérité, on le sait, mais c'est à travers ce « faire croire » que se définit le JT.

Le débat

Le *débat télévisé* est également un genre central, particulièrement de la télévision française. Il ne faut pas considérer ce genre dans un sens étroit et n'y classer par exemple que les émissions que la télévision elle-même dénomme ainsi. Il peut y avoir du débat dans des magazines, dans des talk shows, dans des émissions politiques, culturelles, sportives, etc.

Nous avons étudié ce genre à deux reprises, sous des formes différentes : le « débat culturel » (47), le « talk show » (48), ce qui nous permettra d'en reprendre les composantes stables qui correspondent aux variables de ce genre.

Le débat est une forme télévisuelle qui, c'est banal de le dire, met en présence plusieurs *invités* autour d'un *animateur* pour traiter d'un certain *thème*, et qui est complètement organisé et géré par l'instance médiatique. De ce point de vue, il se trouve placé dans la partie supérieure (instance interne) droite (événement provoqué) de nos axes de typologisation. Mais ce qui importe ici, c'est d'en dégager les enjeux.

Les *invités* sont convoqués pour des raisons précises d'identité en rapport avec le thème traité. Ils sont connus ou inconnus du public selon la nature de celui-ci. Ils sont nécessairement connus dans les débats à thème politique (encore qu'on y mêle de plus en plus des inconnus représentant le citoyen de base) ; ils sont inconnus dans les débats à thème de société

(encore qu'il y apparaisse parfois un invité-vedette connu). Ils sont choisis également en fonction de leur positionnement dans le champ des opinions, faisant en sorte que celui-ci soit, sinon antagoniste, du moins différent de celui des autres invités. Cela oblige les invités à assumer certains rôles langagiers. On s'attend par exemple à ce qu'ils répondent aux sollicitations de l'animateur (ou éventuellement à celles d'autres participants-invités), qu'ils réagissent aux différents propos émis au cours des échanges, soit en contre de ceux-ci, ce qui les placera dans des relations symétriques d'opposition par rapport aux autres invités, soit en pour, ce qui les placera dans des relations complémentaires d'alliance vis-à-vis des autres invités. Ainsi, les invités sont-ils piégés par avance. Ce qu'ils diront ne sera pas pris pour ce qu'ils pensent mais pour l'effet que cela produit sur les autres. L'opinion ici n'a pas de valeur expressive en soi, mais une valeur relationnelle de dissensus ou consensus. Tout d'abord, ils doivent lutter pour la prise ou la conservation de la parole. Ensuite, ils doivent échapper aux présupposés des questions qui leur sont posées. Enfin, ils doivent tenir compte du fait que, au-delà des effets qu'ils produisent sur les interlocuteurs directs, il y a les effets qu'ils produisent sur les téléspectateurs qu'ils ne voient pas, dont ils ne perçoivent pas les réactions, mais dont ils peuvent deviner le poids du jugement.

L'*animateur* représente l'instance médiatique. Il joue essentiellement un rôle de gestionnaire de la parole. Il questionne, distribue les prises de parole, tente d'atténuer les échanges trop vifs, demande des explications, et même parfois cherche à provoquer des réactions en se faisant l'avocat du diable, en forçant le trait dramatique ou émotionnel d'une accusation, ou en jouant le confident (49). De plus, est construit un plan de traitement du thème

(47) Dans le cadre du CAD, voir CHARAUDEAU, 1991.

(48) Dans le cadre du CAD en collaboration avec le GRP, ayant donné lieu à deux publications, CHARAUDEAU, 1997, et GHIGLIONE, 1997.

(49) Tout ce jeu a été mis en évidence dans nos travaux ci-dessus cités, et par ailleurs, c'est ce qu'a dénoncé Pierre Bourdieu après son passage malheureux à l'émission « Arrêt sur image », diffusée sur La Cinquième (le samedi 11 mai 1996), animée par Daniel Schneidermann et Pascale Clark.

selon une grille de lecture qui peut résulter, en partie, de documentation et d'enquête, mais dont l'organisation est centrée autour de points chauds (scandales, victimes) susceptibles de provoquer mouvements de révolte ou de compassion (50). Moyennant quoi, l'animateur se trouve piégé à son tour par les exigences de ce rôle dans la mesure où le cadre de questionnement qu'il doit mettre en place, contrairement à la représentation idéalisée qu'on pourrait se faire d'un questionnement qui aiderait le citoyen à mieux comprendre les phénomènes sociaux, est davantage orienté vers la création d'une scène polémique (51) ou ultra-intimiste (52), dramatisante, qui remplit une fonction de catharsis sociale et non de connaissance des thèmes traités.

Le choix du *thème*, d'ailleurs, détermine également la forme du débat. Le thème en effet est ce qui circonscrit le secteur de l'espace public qui va devenir objet du débat. Qu'il concerne la vie sociale, politique, culturelle, sportive, etc., il est censé être d'intérêt public. Ce choix détermine donc à la fois un type de public, celui qui est attiré par le thème, la nature et le rôle des invités ainsi que le mode de gestion de l'animateur. C'est ici que se joue, entre autres choses, la partition entre « espace public » et « espace privé », espaces qui étaient nettement séparés dans ce que d'aucuns appellent la « paléo-télévision », et qui sont savamment mêlés dans la dénommée « néo-télévision » (53).

Mais le débat télévisé, c'est aussi de l'*image*, d'autant qu'il se déroule dans un dispositif triangulaire : les participants qui débattent entre eux, mais qui sont écoutés et regardés (et ils en ont plus ou moins conscience) par un tiers-télespectateur. De ce point de vue, visuel, la mise en scène se joue entre une scène montrée, le plateau, et une instance de monstration, la régie, qui la donne à voir à l'aide de différents moyens techniques audiovisuels. Ainsi

sont construites des variantes de mise en scène visuelle telle que le « salon littéraire » (comme dans l'émission *Apostrophes*), le « tribunal » comme dans l'émission *L'Heure de vérité*, le « colloque » (comme dans les *Dossiers de l'écran*), le « forum » (comme dans *Droit de réponse*), l'« agora » (comme dans les émissions de Guillaume Durand), ou le « cirque romain » (comme dans les émissions de Christophe Dechavanne) (54), mises en scène qui contribuent à fabriquer la symbolique de chaque type de débat.

La prise en compte de ces différentes variables permet de distinguer différents types de débats, mais ce sont ces mêmes variables qui, jouant le rôle de contraintes discursives, font que le débat télévisé, s'il prétend témoigner d'un système de démocratie, ce ne peut être que dans le simulacre.

Le reportage

Le *reportage* est la troisième des grandes formes télévisuelles. Ici aussi, il ne s'agit pas seulement des émissions ainsi dénommées par la profession, le reportage s'immiscant sous forme réduite dans d'autres genres tels le JT ou certains magazines. Il s'agit des documents qui satisfaisant à un certain nombre de conditions peuvent être considérés comme relevant de ce genre. Quelles sont donc ces conditions ?

Le reportage porte sur l'*état d'un phénomène social qu'il tente d'expliquer*. « Un phénomène social », cela veut dire un ensemble de faits qui se produisent dans l'espace public (une fois de plus il faut que ce soit d'intérêt général), dont la combinaison et/ou l'enchaînement représente d'une façon ou d'une autre un désordre social ou une énigme (principe de saillance) dans lequel l'homme est impliqué (il faut que le phénomène puisse être qualifié « humain »). « L'état (d'un phénomène) », cela veut dire que celui-ci est déjà connu du plus grand

(50) Voir MEHL, 1994.

(51) Comme dans les émissions de Christophe Dechavanne ou de Guillaume Durand.

(52) Comme dans les émissions de Mireille Dumas.

(53) Voir NEGRI et alii, 1990.

(54) Voir les contributions de Guy LOCHARD et Jean-Claude SOULAGES in CHARAUDEAU, 1991.

nombre. Il n'est pas relié de façon directe à l'actualité, même s'il lui est rattaché. Il préexiste donc au surgissement de la nouvelle, comme une réalité acquise, ce qui le justifie comme ne relevant pas de la fiction, et pouvant faire l'objet d'une observation. De là, le « qu'il tente d'expliquer », qui signifie, à la fois, que cet état de désordre social ou d'énigme pose question à l'intelligence humaine – celle-ci cherchant à en comprendre le pourquoi et le comment – et que c'est à travers la façon même de rapporter l'événement qu'apparaîtront des réponses aux questions. C'est pourquoi il se trouve placé, par rapport à nos axes de typologisation, dans la partie supérieure gauche (il est ordonné par l'instance interne censée rapporter l'événement avec un commentaire intégré).

Il s'ensuit que le reportage doit adopter un point de vue distancié et global (principe d'objectivation) et doit proposer en même temps un questionnement sur le phénomène traité (principe d'intelligibilité). De là qu'il fasse appel à divers types de scénarisations, utilisant les ressources présentatives, figuratives et visualisantes de l'image, pour d'une part satisfaire aux conditions de crédibilité de la finalité d'information (scénarios d'enquêtes (55), de témoignage, de reconstitution détaillée apportant la preuve de l'existence des faits et de la validité de l'explication), d'autre part satisfaire aux conditions de séduction de la finalité de captation (scénarios de dramatisation destinés à toucher l'affect du spectateur).

Enfin, s'il est attendu de l'auteur d'un reportage qu'il colle le plus possible à la supposée réalité du phénomène puisqu'il n'est pas dans la fiction (56), il est également attendu de celui-ci qu'il fasse œuvre d'impartialité, c'est-à-dire que son ques-

tionnement et la façon de traiter les réponses ne révèlent pas un engagement de sa part, puisqu'il est journaliste (il en serait autrement si l'on savait que l'auteur du reportage était un réalisateur hors médias (57)). C'est cette contrainte qui piège le journaliste réalisateur de reportages. Car il n'est pas de questionnement ni de tentative d'analyse (y compris dans le domaine scientifique) qui ne se fasse hors d'un mode de pensée critique, c'est-à-dire en contre d'autres points de vue. Le réalisateur de reportage, en effet, se trouve dans une situation inconfortable du fait que, au nom de la visée d'information du contrat médiatique, il doit s'interdire d'apporter son point de vue personnel, alors que d'une part cela est impossible (toute construction de sens témoigne d'un point de vue particulier), d'autre part cela est nécessaire (toute démarche d'analyse implique des prises de position). D'où cette technique du « balancier », également adoptée par les commentateurs, qui consiste pour l'auteur d'un reportage à proposer des points de vue différents, voire contraires, sans qu'il se risque à opérer une hiérarchie (ou le moins possible), et dont la conclusion se résume en une série de nouvelles questions, de celles qui justement n'osent prendre parti. Paradoxalement, cette technique a un faible pouvoir explicatif. Elle suscite l'émotion, l'expectative, l'interrogation permanente, mais ne propose au téléspectateur aucun mode de pensée, aucune méthode de discrimination conceptuelle des faits, pour qu'il se fasse sa propre opinion.

Les autres genres télévisuels sont *hybrides*, dans la mesure où ils incluent plusieurs de ces formes télévisées de base. Les *magazines*, par exemple (ou du moins ce que la profession dénomme ainsi), sont

(55) L'« enquête », à ce titre, n'est pas à proprement parler un genre. Elle est précédée d'investigation qui relève de l'action et qui ne peut ensuite que faire l'objet d'une description qui s'inscrit dans un récit plus vaste, comme c'est le cas dans le roman policier.

(56) C'est ce qui distingue le reportage du documentaire. En écho à cette définition, le journaliste Jean-Claude Bringuier : « ... le reportage ne dépend pas de soi : il faut couvrir un événement. Il y a un mort, un incendie, un scandale financier ou sexuel, on va le chercher et on essaie de le ramener vivant et vrai. (...) le documentaire commence là où finit le reportage, quand il n'y a plus d'événement. Nous travaillons dans les interstices », in *Libération*.

(57) Par exemple, Bernard-Henri Lévy faisant un reportage sur le conflit en ex-Yougoslavie.

tantôt à dominante entretien avec un résumé des nouvelles de la semaine (les émissions type 7/7, sur TF1), tantôt à dominante de débat avec insert de micro-reportages (les émissions type *Bouillon de culture*, sur France2), tantôt à dominante reportage avec quelques analyses en plateau (les émissions type *Envoyé spécial*) ou interviews (le type magazine sur l'histoire : *Brûlures de l'Histoire, Histoire parallèle, Mercredis de l'Histoire*), tantôt équilibrant ces différentes formes (les types *La marche du siècle*, et divers magazines économiques). Les *reality shows* mêlent reportages à reconstitution jouée par des comédiens, interviews, entretiens, débats en plateau (58). Les *talk shows* enfin mêlent également débat politique, débat de société et de divertissement, en insérant des séquences de mini-reportages (59).

Reste que ces genres sont sujets à changement à travers le temps, parfois de façon notable (comme pour les débats (60)), parfois de façon discrète (comme dans les face à face ou les reportages (61)). Ces changements se produisent selon divers facteurs. Parfois, c'est l'évolution de la technique (par exemple l'allègement et la miniaturisation du matériel) qui amène à modifier les dispositifs, parfois ce sont les rationalisations du monde professionnel qui s'imposant comme des modes (plus ou moins passagères) finissent par influencer ces dispositifs. Pour ce qui concerne ce dernier facteur, on peut observer actuellement trois grandes tendances. Celles-ci ne sont pas nécessairement propres à un genre, même si tel ou tel de ceux-ci peut en avoir été l'élément déclencheur (62) ; elles traversent plusieurs genres en laissant un impact plus ou moins visible :

– une tendance à la multiplication et à l'accumulation dans les mises en scène actuelles des *indices de contact* avec l'instance public : par la présence dans les studios d'un public qui est censé jouer un rôle de représentant-relais du téléspectateur ; par une gestion des émissions (du débat au JT) de plus en plus orientée vers le téléspectateur, soit que l'animateur s'adresse directement à celui-ci, soit que divers moyens lui permettent d'intervenir (appels téléphoniques en direct, sondages immédiats, etc.). Cette tendance aboutit à créer l'illusion d'une télévision du contact, de la convivialité, de la connivence, par opposition à la télévision d'autrefois qui marquait une certaine distance entre l'instance médiatique et le public ;

– une tendance, comme on vient de le voir, au *mélange des genres*, particulièrement dans les talk shows et reality shows. Cette tendance construirait une télévision de l'« hybride » par opposition à la télévision d'autrefois qui se caractérisait par la séparation des genres ;

– corrélativement, une tendance à faire de cette télévision un *flot continu* d'émissions qui se succèdent et se ressemblent, créant un univers uniformisé dans lequel tout téléspectateur pourrait se reconnaître et se sentir « en famille ». Cette télévision s'opposerait à celle du passé plus nettement découpée en moments de rendez-vous différents pour publics différents. Ici donc s'opposerait une télévision du « continuum » à une télévision de « découpage » (63) ;

– corrélativement encore, une tendance au *raccourcissement* des émissions, comme une compensation aux phénomènes d'hybridation et de continuum, ten-

(58) Voir la liste qu'en dresse Dominique Mehl dans la revue *Réseaux* n° 63, p. 121, CNET, Paris.

(59) Voir Dossiers de l'audiovisuel n° 59, INA-Documentation française, janvier-février 1995.

(60) Il suffirait de comparer les émissions des années 70 à celles de maintenant, en passant par les « droits de réponse » de Michel Polac et « les absents ont toujours tort » de Guillaume Durand.

(61) Les face à face politiques n'ont guère changé dans leur dispositif malgré l'intervention de certaines règles imposées par les services de communication des débattants. Les reportages non plus, malgré l'évolution de la technique ; d'ailleurs dans ce domaine ce sont les reportages type *Cinq colonnes à la une* qui font toujours références.

(62) Mais comment savoir exactement quel fut l'élément déclencheur ? Une histoire de l'influence entre les genres, en termes de « construction thématique », de « modes discursifs » et de « dispositifs », reste à faire.

(63) Encore que l'on observe un certain retour au « découpage ».

dance au montage de type « clip » (que l'on pourra également remarquer dans une certaine écriture de presse) ;

– enfin, tendance *au mélange des thèmes*, ceux qui appartiennent à l'espace public se fondant dans ceux qui relèvent de l'espace privé et inversement. C'est une des dominantes des reality et talk shows évoquée plus haut qui s'oppose à la télévision d'hier caractérisée par le respect de la frontière entre ces deux univers.

* *
 *

Les genres ne sont qu'une étape dans la description des caractéristiques d'un type de discours. Témoignant de ce que sont les constantes textuelles de l'organisation discursive d'actes de production langagière en situation de communication, ils constituent d'une part un point d'arrivée à une description qui s'attachera à ne retenir que les propriétés stables du type de discours en question, d'autre part un point de départ à une description qui s'attachera à relever les caractéristiques propres à chaque texte. Ils sont donc une étape intermédiaire fondamentale pour l'analyse des discours sociaux.

RÉFÉRENCES

- ADAM J.-M. (1994), *Les textes : types et prototypes*, Nathan-Université, Paris.
- BAKHTINE M. (1994), *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris.
- BARTHES (1967).
- BERSNSTEIN D. (éd.) (1973), *Class, codes and control*, vol. 2, Routledge and Kegan Paul, Londres.
- BOURDIEU P. (1979), *La distinction*, Éditions de Minuit, Paris.
- CHARAUDEAU P. (éd.) (1991), *La télévision. Les débats culturels « Apos-trophes »*, Didier Érudition, Paris.
- (1984), « L'interlocution comme interaction de stratégies discursives », revue *Verbum*, T. VII, Fasc. 2-3, Université de Nancy II.
- (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris.
- (1994), « Le contrat de communication de l'information médiatique », in *Médias fait et effets*, n° spécial de la revue *Le Français dans le Monde*, Hachette, Paris, juillet.
- (1997 b), *Le discours d'information médiatique*, Nathan, I.N.A., Paris.
- CHARAUDEAU P. et GHIGLIONE R. (1997 a), *Le talk show ou la parole confis-quée*, Dunod, Paris.
- GHIGLIONE R. et CHARAUDEAU P. (éd.) (1997), *Paroles en images, images en parole*, Didier Éruditions, Paris.
- HALLIDAY M.A.K. (1973), « The functional basic of language », in Bernstein D. (éd.), *Class, codes and control*, vol. 2, Routledge and Kegan Paul, London.
- (1973), « Dialogue with H. Parret », in Parret H. (éd.), *Discussing language*, Mouton, La Haye.
- HAMON P. (1981), *Analyse du descriptif*, Hachette-Université, Paris.
- HOUDEBINE A.M. (1994), *Travaux de Linguistique. Sémiologie*, Université d'An-gers n° 5-6.
- JAKOBSON R. (1963), *Essais de lin-guistique générale*, Éd. de Minuit, Paris.
- JOST F. (1995), « Le feint du monde », revue *Réseaux* n° 72-73, CNET, Paris.
- (1996), « Propositions pour une typologie des documents audiovisuels », revue *Semiotica*, 112, 1-2.
- JOST F. et LEBLANC G. (1994), *La télévision française au jour le jour*, Anthropos-INA, Paris.
- LEBLANC G. (1995), *Ateliers de recherche méthodologique*, Rapport inter-médiaire, Inathèque de France, Paris.
- LEJEUNE P. (1975), *Le pacte autobio-graphique*, Le Seuil, Paris.
- LOCHARD G. et SOULAGES J.-C. (1991), in Charaudeau P. (éd.), *La télévi-sion. Les débats culturels*, Didier Érudition, Paris.
- (1997) in Ghiglione R. et Charaudeau P. (éd.), *Paroles en images*, Didier-Érudition, Paris.
- MEHL D. (1994), « La télévision com-passionnelle » revue *Réseaux* n° 63, p. 121, CNET, Paris.
- (1996), *La télévision de l'intimité*, Seuil, Paris, 1996.
- PARRET H. (éd.) (1974), *Discussing language*, Mouton, La Haye.
- SOULAGES J.-C. (1994), *Les mises en scène visuelles de l'information*, Thèse de doctorat, Université Paris-Nord.
- TODOROV T. et DUCROT O. (1972), *Encyclopédie des sciences du langage*, Le Seuil, Paris.
- TODOROV T. (1978), *Les genres du discours*, Le Seuil, Paris.
- VÉRON E. (1983), « Il est là, je le vois, il me parle », revue *Communications* n° 38, Seuil.