

LE RENOUVELLEMENT D'UN JEU DE LANGAGE : Genres et canaux

Jean-Pierre ESQUENAZI

Au début des *Investigations philosophiques*, Wittgenstein s'en prend à une définition du langage qui considère ce dernier comme une sorte d'étiquetage généralisé des objets du monde. Il montre, particulièrement, qu'une telle définition présuppose un savoir important concernant son objet, le langage : « Seul peut poser une question sensée quant à la dénomination celui qui sait déjà en faire quelque chose » (1). La critique du philosophe s'adresse à ceux qui croient pouvoir définir le langage en le comparant au monde ; mais il ne s'agit pas pour lui de nier que certaines utilisations du langage permettent de désigner des objets. Étiqueter, écrit-il, « c'est la préparation à l'usage d'un mot » (2). Il y a bien entendu certaines conditions : d'abord cet étiquetage n'aurait pas de sens s'il n'avait pour résultat que de désigner un objet unique et isolé. Il présuppose un instrument de mesure capable de faire des différences. Comme l'écrit Bouveresse, « ce qui doit exister pour que des propositions

douées de sens puissent être construites en général, ce ne sont pas des constituants élémentaires indestructibles de la réalité, mais des paradigmes, des étalons de mesure, des systèmes de références, etc. » (3). De plus, l'expression classificatoire doit avoir un usage précis, être liée à un ensemble de comportements, à ce que Wittgenstein appelle une *forme de vie* : « Le mot "jeu de langage" doit faire ressortir ici que le parler du langage fait partie d'une activité ou d'une forme de vie » (4). Une telle « forme de vie » ne doit pas être conçue comme le résultat d'un choix délibéré, mais comme ce qui résulte d'habitudes profondément ancrées, utilisées de manière automatique par les usagers. Et une classification ne peut avoir de sens que si elle est reconnue (aux deux sens du mot), par la communauté.

Il apparaît qu'il existe un jeu de langage assez communément pratiqué, qui est l'un de ces jeux d'étiquetage, consistant à classer les émissions télévisuelles selon des *genres* différents. Ce jeu de langage n'est pas isolé, puisqu'on classe d'une façon analogue les films ou les écrits littéraires. Jean-Marie Schaeffer (5) a largement montré que, pour ce qu'il en est de ces derniers, ces activités de classification possèdent des justifications variées et même souvent contradictoires. Nous n'essaierons pas non plus de justifier ou de légitimer les *genres* d'émissions télévisuelles, mais nous chercherons, suivant les conseils de Wittgenstein, à observer les différents usages des termes de genre appliqués à la télévision. S'il y a étiquetage selon des genres, ce dernier doit refléter une certaine appréhension du monde télévisuel ; et cette appréhension doit être l'objet d'un large consensus. Pas vraiment interrogée quand on l'utilise, mais procédant à des différenciations effectives dans l'ensemble des productions télévisuelles. Nous voulons donc décrire les formes

(1) WITTGENSTEIN, 1961, §31 P. 129.

(2) WITTGENSTEIN, 1961, §26 P. 126.

(3) BOUVERESSE, 1987, P. 267.

(4) WITTGENSTEIN, 1961, §23 P. 125.

(5) Voir SCHAEFFER, 1989.

d'accord implicite à propos de la télévision que manifestent les classifications selon des genres.

Thèse et méthode

La thèse que nous défendons est que l'usage des classifications d'émission a notablement changé (en France du moins) avec l'évolution de la télévision, ou plus exactement de la programmation télévisuelle. Alors que « la » télévision a pu désigner la programmation par une, deux ou trois chaînes *complémentaires* d'émissions dont la différenciation en *genres* était un facteur décisif, *aujourd'hui c'est une pluralité de canaux plus ou moins spécialisés qui manifeste le fait télévisuel*. Et certains de ces canaux se démarquent des autres en affirmant se consacrer justement à un *genre* d'émission : *Eurosport* est la chaîne du sport, *Cinéfil* celle du cinéma. Ainsi la tendance de l'application du terme de genre à la télévision serait de désigner moins des émissions que des chaînes, moins des successions d'émissions que des diversités entre des canaux. Cette évolution aurait un résultat important, puisque la notion de « genre » s'appliquerait maintenant à une catégorie d'objet différente, le « canal » plutôt que l'« émission ». On nous objectera qu'il reste des chaînes généralistes, que celles-ci demeurent numériquement les plus importantes (au moins quant à l'audience). Mais il nous semble que même celles-ci préfèrent se distinguer par une identité forte, plutôt que par une diversification, fut-elle raisonnée, des programmes. On pourrait ainsi penser qu'il y a plus de différences entre deux émissions de divertissement dont l'une passe sur TF1 et l'autre sur Arte, qu'entre une émission de divertissement et un magazine de santé programmés tous deux sur TF1. Si l'on accepte l'idée wittgensteinienne selon laquelle c'est, par exemple, « le jeu de langage que nous jouons avec

les termes de couleur qui détermine la "nature des couleurs" » (6), la « nature de la télévision » aurait changé. Nous serions entrés dans un monde télévisuel où le bouton de la télécommande détermine le « genre » d'émissions que nous regardons.

La méthode utilisée doit permettre, d'abord, de constater des usages effectifs. Elle doit, ensuite, autoriser une étude diachronique. Nous avons choisi de dépouiller les appellations d'émission proposées par le journal *Télérama* en 1971, 1978, 1982, 1988 et 1996 (7). Plus précisément, nous avons comptabilisé les tendances du journal sur trois numéros successifs du mois de janvier de chacune de ces années. Par ailleurs nous avons consulté d'autres exemplaires, à peu près deux par année.

Non que *Télérama* doive être considéré comme l'impulsion d'une réflexion autour de la télévision ; mais, comme tout journal de télévision, il est obligé de fixer un certain nombre d'usages de présentation, afin que ses lecteurs puissent s'orienter dans la lecture des programmes. Et cette vision d'ensemble proposée par le journal doit s'accorder avec les habitudes des téléspectateurs. Nous n'utilisons pas *Télérama* comme un modèle de réflexion sur la télévision, mais plutôt comme le reflet de transformations dans la production et la consommation de la télévision. Pourquoi *Télérama* plus qu'un autre journal ? Peu de raisons décisives ici ; ce journal existe depuis longtemps (ce qui est vrai également de *Télé 7 jours*), et il a changé plusieurs fois de présentation : aussi avons-nous espéré repérer des transformations plus nombreuses. Simplement, *Télérama* nous fournit un bon exemple d'usage des termes de genre, et donc de leur signification, si nous acceptons le slogan de Wittgenstein, « la signification, c'est l'usage » (8).

Nous n'abreuvons pas le lecteur de chiffres, d'ailleurs difficiles à mettre en

(6) BOUVERESSE, 1987a, P. 333.

(7) Nous remercions vigoureusement Noël NEL, dont la collection de *Téléramas* a rendu possible ce travail.

(8) Sur cet aspect, on consultera avec profit RORTY, 1961.

forme, selon qu'on retient tel ensemble d'émissions (toutes les émissions ou seulement les émissions du soir ? en retenant un seul exemplaire des émissions quotidiennes, ou en comptabilisant chaque occurrence ?). Nous indiquerons les grandes tendances, en insistant sur les modifications des classifications proposées tacitement par le journal.

Grâce à cette comptabilité souple, nous reconnaitrons un tournant récent dans l'usage des termes de genre, que nous associerons avec l'éclosion d'émissions dont la caractéristique est justement de ne pas avoir de genre (au sens classique du terme), ou plutôt de « ramasser » dans une seule émission des genres très différents. Plus récemment encore, des émissions « uniques en leur genre » ont vu le jour : des émissions qui refusent expressément toute ressemblance, et, donc, toute catégorisation. Il semble alors que le simple nom de l'animateur de l'émission soit une information suffisante pour le téléspectateur. Nous traiterons l'apparition de ces émissions, et le problème qu'elles ont posé à leurs premiers commentateurs, comme un symptôme : il apparaîtra que c'est à travers le *refus de nommer* que s'est exprimée la critique de ces nouveaux styles télévisuels. Wittgenstein dirait sans doute que ce refus signifie la méconnaissance d'une forme de vie, celle que revêt aujourd'hui la télévision.

Enfin, nous considérerons l'éclosion des chaînes câblées comme une redistribution de l'ensemble des anciennes catégories de genre télévisuel : il semble qu'aujourd'hui ces catégories permettent de distinguer des canaux plutôt que des émissions : ainsi, *des noms propres se substitueraient à des noms communs*.

Télérama, des années 70 à aujourd'hui

a) Si on observe les dénominations d'émission utilisées par Télérama en 1971, on observe que leur nombre est, sans être élevé, assez important. Les termes

principaux sont « variétés », « reportage », « dramatique », « feuilleton », « film », « magazine », « court-métrage », « émissions pour la jeunesse ». Interviennent plus rarement d'autres termes qui servent à préciser le type de l'émission à l'intérieur des catégories déjà citées (« magazine de reportage », « reportage cycliste »), ou à caractériser une émission un peu spéciale : ainsi la série *Les évasions célèbres* est une « évocation historique » et *Italiques* une « émission littéraire ». Notons également l'usage très répandu du terme d'« émission ». Ce dernier s'applique très souvent, et très diversement : ainsi, *Les musiciens du soir*, *Du tac au tac* (de Jean Frapat), *Jazz harmonie*, *Les lecteurs savent lire*, *Médicale*, *Mémoires de guerre du général de Gaulle* sont des « émissions ». Il est difficile d'en donner une définition précise : le terme regroupe, semble-t-il, tout ce qui n'a pu être classé autrement. L'information régulière, supposée être bien connue, ne bénéficie d'aucune dénomination.

Remarquons immédiatement l'hétérogénéité de ces catégories : certaines renvoient à la production (« film »), d'autre à la destination (« émission pour la jeunesse ») ; certaines dépendent de traits syntaxiques (« feuilleton ») et d'autres définissent le statut de l'énonciateur (« reportage »). Arrêtons-nous un instant sur l'emploi immodéré du terme d'« émission ». Il recouvre des usages extrêmement divers, sans qu'il soit possible de définir un trait commun convaincant à l'ensemble de ces usages. Ainsi, « émission », réduit à lui-même, ne signifie rien d'autre que le fait de nommer un échantillon de diffusion télévisuelle. Comment admettre ce vague dénominateur ? Reconnaissons d'abord que ce vague n'apparaît que pour l'analyste, et que le téléspectateur, semble-t-il, ne s'est jamais plaint. Doit-on affirmer, à la manière de l'interlocuteur imaginaire des *Investigations philosophiques* (9), que le langage des genres tel que Télérama en donne l'image, n'est guère rigoureux ? Il vaut mieux prendre acte de cet usage,

(9) WITTGENSTEIN, 1961, §100, P. 162.

comme nous y incite Wittgenstein – « Il est clair que chaque phrase de notre langage “est en ordre, telle qu’elle est” » (10) –, et chercher à le comprendre.

Un tel usage vague du terme d’émission implique d’abord qu’une différenciation supplémentaire apparaît inutile : le monde télévisuel des années 70 est sans doute suffisamment familier aux téléspectateurs pour que le contexte où se présente le terme d’« émission » suffise à éclairer le sens du terme. Ainsi, il semble que le seul titre de l’émission suffise à la spécifier. Ou, si ce n’est pas le cas, le nom de l’auteur – car on précise souvent « émission de Untel » – paraît une marque assez explicite. Ceci suppose une complicité très grande avec le média plutôt qu’un embarras : l’utilisateur de Télérama connaît suffisamment le contexte télévisuel pour que le terme d’émission soit un « poteau indicateur » (11) efficace. Remarquons encore que « émission » est la seule appellation qui ne provient pas d’usages antérieurs à la télévision : « film », « magazine », etc., renvoient à d’autres jeux de langage que celui qui sert à nommer les émissions de télévision. Ainsi, « émission » permet de désigner ce qui est proprement télévisuel, ce qui dans la diffusion télévisuelle n’est pas accommodation d’activités qui lui préexistaient. Il faut donc conclure qu’il suffit d’un seul terme à la télévision de cette époque pour nommer ce qui lui est propre. Comme si elle admettait qu’elle est essentiellement *médiation*, que son rôle se bornait à transmettre des productions élaborées hors de la télévision, ou tout au plus à les adapter pour la télévision.

Le dépouillement des exemplaires de Télérama parus en 1978 manifeste une grande continuité. Les noms de genre demeurent identiques, utilisés de la même façon et dans le même rapport statistique. On constate, sans trop de surprise, l’absence presque totale de modification dans l’appellation des émissions. La télévision est appréhendée, de ce point de vue, de la même façon durant l’ensemble des années 70.

Ce qui est plus surprenant, c’est que le Télérama de 1982 offre les mêmes dénominations que ses prédécesseurs des années 70. Certaines, cependant, disparaissent : ainsi en 1982, on ne trouve plus « dramatique », remplacé par « film TV », et beaucoup moins de « variétés » : le *Grand échiquier* est une « soirée », tandis que l’annonce de la diffusion du concert de Sylvie Vartan ne fait pas l’objet d’une catégorisation quelconque. On note l’apparition (rare) de dénominations très précises, comme « document de création », « un acte lyrique ». Ce qui manifeste l’esquisse d’une intention visant à distinguer la télévision d’autres techniques ou d’autres spectacles : on insinue l’idée qu’elle pourrait posséder ses propres *genres*, qui lui seraient spécifiques d’une manière ou d’une autre (impossible de dire, avec la méthode que nous avons utilisée, si cette intention est celle des producteurs d’émission ou du journal).

Par ailleurs, on commence à préciser la provenance de certains feuilletons ou de certaines séries (américaines, etc.). Et les émissions sont souvent attribuées à des auteurs ; mais d’autres sont « présentées par ». Cependant, répétons-le, l’état des catégorisations et même la présentation des émissions reste étonnamment stable jusqu’au moins 1985-86.

b) Mais de grandes transformations affectent, comme on sait, le paysage audiovisuel de la fin des années 80 et du début des années 90. La multiplication des chaînes et des émissions provoque l’éclatement des noms de genre usuels, et une redistribution complète des définitions des émissions. On peut remarquer, dans le Télérama de 1988, deux tendances principales : d’abord, de très nombreuses émissions sont annoncées uniquement par leur titre. Ce sont particulièrement des émissions régulières possédant une audience importante : *Vidéogag*, *Cosby show*, *Yacapa*, *Le miel et les abeilles*, *Une pêche d’enfer*. On peut en conclure que de très

(10) WITTGENSTEIN, 1961, §98, P. 162.

(11) Voir WITTGENSTEIN, 1961, §85, P. 156.

nombreuses émissions régulières ont une identité suffisamment forte, ou sont suffisamment connues des téléspectateurs, pour se passer complètement d'une indication de genre. On peut aussi y voir l'embarras du magazine, et une forme de dédain pour des pratiques nouvelles.

Ensuite, et inversement, les dénominations, quand elles existent, se précisent : les séries sont « animées », « américaines », « humoristiques », etc. Les magazines sont « des régions européennes », « d'imaginaire », « géopolitique ». Certaines dénominations sont visiblement *ad hoc* : ainsi, *Tranches de rire* est une « sélection de sketches ». Enfin, quand il veut attirer l'attention sur une émission, *Télérama* n'hésite pas à donner une définition de celle-ci en quelques mots plutôt qu'à l'enfermer dans une catégorie générale. D'où des expressions extravagantes comme « vidéogramme avertien », qui veut évidemment spécifier plus qu'un genre, un style ou une ambiance unique.

D'un côté donc, on ne juge plus nécessaire de préciser ce qu'est telle émission ; et de l'autre, on surdétermine certaines émissions afin d'attirer l'attention sur elles. Mais ces deux attitudes ont la même conséquence : celle de faire disparaître les indications génériques, soit effectivement, soit en les particularisant à l'extrême au point de les réduire à des définitions plutôt intentionnelles qu'extensionnelles de l'émission : celle-ci n'appartient plus à un ensemble, mais est l'illustration, souvent unique, d'un concept spécifique. Ainsi, les deux tendances que nous avons notées n'impliquent pas un renouvellement des termes de genre, dont l'ensemble eut alors formé un jeu de langage. Le fait de la multiplication des dénominations n'implique pas à lui tout seul la constitution d'un jeu de langage : « Le fait de dénommer n'est que préalable à la description » (12). Nous avons remarqué la particularité des dénominations introduites. Ce caractère, qui ne

leur permet que de nommer une seule série d'émissions, les rend incapable de promouvoir des règles générales aptes à décrire l'ensemble des émissions. Ainsi ce qui est nécessaire à la constitution d'un jeu de langage – « quelque chose qui serve à la comparaison » (13) – ne dérive pas de l'utilisation des nouveaux noms. On reste ici à l'intérieur d'un emploi démonstratif du langage, dont Wittgenstein a montré l'insuffisance dès que notre usage du langage dépasse un stade qu'on peut qualifier de « militaire » (Garde-à-vous, Repos, etc.).

Remarquons encore la diminution des « émissions de Untel », et l'augmentation des « émissions présentées par Untel ». Le statut de l'« auteur » (ou du moins de celui qui représente pour le public le « concept » de l'émission) se modifie : il n'est plus celui qui reste en dehors de l'écran, grand imagier seulement responsable de la machinerie ; mais celui qui vient au-devant de la scène expliquer un fonctionnement. Se traduit ici la place maintenant décisive de la *présentation* comme forme primordiale de la communication télévisuelle (14). Par ailleurs, constatons l'importance des indications touchant le pays de production, particulièrement en ce concerne les séries, les téléfilms et les feuilletons. Comme si « série américaine », « téléfilm anglais » « documentaire allemand » devenaient des catégories génériques à part entière. La récurrence de ces indications témoigne bien sûr de la concentration de la production, mais aussi de l'importance que prend pour le téléspectateur le pays d'origine de l'émission ; une série, estampillée « américaine », prend immédiatement un relief important, et cela quel que soit le pays distributeur.

c) La présentation actuelle de *Télérama* met en regard des listes d'émissions sur la page de gauche, et la mise en valeur de certaines d'entre elles sur la page de droite. D'où un dédoublement des indications génériques, mais aussi le souci de

(12) WITTGENSTEIN, 1961, §49, P. 139.

(13) WITTGENSTEIN, 1961, §50, P. 140.

(14) Sur ce point voir mon ouvrage, *Le pouvoir d'un média : TF1 et son discours*, 1996, L'Harmattan, la deuxième partie.

faire le lien entre elles. D'où encore le retour à des catégories bien connues comme : « jeu », « série », « documentaire », « magazine », « feuilleton », etc. Presque systématiquement, on signale aussi le pays de production, ce qui fait qu'une indication générique type pourrait être : « série américaine ». Cette nouvelle façon de faire, qui pourrait être interprétée comme un nouveau retournement de tendance, contribue à valoriser certaines émissions contre un ensemble télévisuel qui tient plus du maquis que de l'enchaînement et de l'association. La raréfaction des indications, et même leur laconisme, veulent donner la part belle aux rares émissions qui bénéficient de critiques des journalistes ; celles-ci prennent alors une importance qu'elles n'avaient jamais eue auparavant.

Mais sans aucun doute le fait plus remarquable dans cette nouvelle présentation est l'exposition des différents canaux : alors que Télérama est resté longtemps fidèle à une présentation heure par heure de ses programmes, ce qui provoquait le mélange de toutes les chaînes, il adopte maintenant une présentation par colonnes : le nom de chacune de ces colonnes correspond au nom de l'une des chaînes. Ainsi, chaque émission reste sous la dominante générale d'un nom de chaîne, TF1, Arte, ou Planète. La diminution des indications génériques et cette présentation par colonnes renversent bien entendu l'ordre des facteurs déterminants d'une lecture rapide du journal : ce sont des noms propres qui orientent la lecture, et non plus des noms de concept supposé extensif. Ces noms propres pourraient être considérés comme des désignateurs rigides à la façon dont Kripke propose de le faire, puisque chacun des noms (Canal +, M6, etc.) est associé à un bouton de la télécommande, même si ce nom se décline d'une façon différente chaque jour ou chaque heure.

Le fait principal est donc le suivant : les indications de *genre* apparaissent clairement subordonnées à une lecture par colonne, c'est-à-dire par *canal*. La lecture privilégie une lecture par rubrique, et cha-

cune de ces rubriques est identifiée à un canal. De ce point de vue, Télérama ne fait que rejoindre les autres journaux de télévision, ou même les quotidiens, qui procèdent de cette manière depuis fort longtemps. Télérama a été le seul îlot de résistance contre cette prédominance du canal : ce que manifestait ce choix de l'hebdomadaire, c'est la volonté de présenter des émissions particulières plutôt qu'un ensemble hétéroclite de programmes, lui-même largement dédaigné par le journal. Ce dernier maintenait ainsi l'idée de quelques rendez-vous privilégiés avec la télévision, sans admettre la présence continue, persistante et envahissante de la diffusion télévisée. D'une certaine façon, la notion de genre pouvait l'y aider ; d'où l'éclosion, notée plus haut, de définitions génériques tellement particulières qu'elles ne conviennent qu'à une seule occurrence d'émission. Alors, le virage pris récemment par Télérama récemment apparaît comme hautement significatif : il rompt avec toutes les politiques antérieures du journal et manifeste la reconnaissance d'un usage massif, malgré le dépit qu'on en a.

Ce qui change, c'est le type d'unité de mesure auquel on rapporte les noms de genre. Nous avons vu que le Télérama des années 70 privilégiait l'emploi de termes *importés*, auquel il ajoutait celui d'« émission » pour désigner tout ce qui échappait à cette importation. Le paradigme utilisé est maintenant entièrement télévisuel, puisque ce sont les noms de canaux qui l'établissent. La *mesure* de la diffusion télévisuelle serait devenue la fréquence des canaux ou, d'un autre point de vue, les chiffres de la télécommande. Cela implique une tout autre grammaire du jeu de langage télévisuel : ainsi, il semble que faire un coup dans ce langage consiste aujourd'hui à créer un nouveau canal.

Résumons ce trop rapide examen. Télérama s'est d'abord contenté des moyens du bord : reprenant des catégories venues du cinéma (« film », « documentaire »), du journalisme (« magazine », « reportage ») ou d'autres activités humaines (« jeu »), ou encore adaptant des

catégories (« dramatique »), mélangeant (comme dans presque toute typologie générique) divers niveaux de pertinence, le magazine « bricole » une typologie qui s'est maintenue jusqu'à 1985. Celle-ci se conforme plutôt à des divisions extérieures au média. Et l'étiquetage manifeste la volonté de faire entrer la télévision dans un jeu catégoriel existant préalablement. La première télévision, partagée entre instruire et distraire, ce second pan lui-même divisé entre variétés, théâtre, cinéma et musique, reconnaît ainsi sa dette envers des types d'activités fondés historiquement et socialement en dehors d'elle.

Le grand bouillonnement, qui commence à la fin des années 80, met fin à cet accord tacite. La télévision « explose » : la signification de cette explosion consiste en une extension sans précédent. Multiplication des canaux (et corrélativement diversification de ceux-ci), diffusion accrue, dans des proportions extraordinaires, créent des situations nouvelles et obligent le magazine à modifier ses façons de procéder. Télérama réagit d'abord, on l'a vu, en internationalisant ses étiquetages ; en diversifiant à l'extrême certains noms de genre ; ou, à l'inverse, en supprimant tout étiquetage. Cette attitude conduit finalement à remettre en cause la division des genres précédemment admise, et même à remettre en cause toute division en genres : un jeu de langage bien admis se brise. La télévision prend ses distances vis-à-vis de la société, son développement s'autonomise, ce qui met en question certaines dénominations d'émission jugées jusque-là « naturelles ». Aujourd'hui, nouveau virage de Télérama, qui retrouve les dénominations anciennes, mais en les subordonnant à une division des émissions télévisuelles selon les canaux d'émission. La multiplication des diffuseurs prend le pas sur les genres ; la présence des canaux s'affirme aux dépens des dénominations classiques d'émissions.

Le cas des émissions « omnibus »

Ce virage dans l'utilisation des termes de genre doit être rapporté à un autre fait nouveau, datant de la même époque : de nouvelles émissions apparaissent qui semblent « inclassables ». Nous voulons d'abord parler de ces émissions décrites par Odin et Casetti dans leur célèbre article, « De la paléo- à la néo-télévision » (15). Ce type d'émission, qu'ils appellent « omnibus », est pour les auteurs « l'émission type de la néo-télévision [...] à la fois variétés, informations, jeux, spectacles, publicité » (16). Bien évidemment, ce type d'émission ne peut que détruire les divisions traditionnelles. Il constitue un prototype d'une émission sans genre déterminé, si on veut conserver les termes génériques usuels. Ainsi, pour les auteurs, « le traditionnel découpage en genres fait place au métissage généralisé » (17). L'apparition de ces émissions et la critique qu'en font Casetti et Odin vont nous permettre de mieux comprendre l'attitude de Télérama à propos de la télévision actuelle : le jugement qui consiste à renvoyer la « nouvelle » télévision à une indifférenciation généralisée anéantit toute velléité de prendre au sérieux les nouvelles appellations d'émission. Le refus de reconnaître les émissions comme appartenant à des genres propres, parce que ceux-ci ne correspondent pas aux genres anciens, conduit à une démission critique, manifestée par l'abandon des genres, et le recours aux labels des diffuseurs pour classer la production télévisuelle.

Il est très clair que le jugement de Casetti et Odin est fondé sur les jeux de langage avec lesquels on parlait, jusque-là, de la télévision. Il n'y a pas de terme, disent-ils, pour caractériser ces émissions : ce sont donc des émissions fourre-tout, sans différenciation nette, sans finalement la possibilité de choix qu'impliquait l'an-

(15) Voir CASETTI et ODIN, 1990.

(16) CASETTI et ODIN, 1990, page 17.

(17) CASETTI et ODIN, 1990, page 16.

cienne division en genres : « L'impression d'ensemble produite est celle d'une émission protéiforme mais unique qui se déroule au fil des heures et des jours, sur l'ensemble des chaînes [...] La dimension paradigmatique (la dimension du choix entre chaînes) disparaît : la logique de la néo-télévision est la logique de l'équivalence et de l'indécidabilité » (18). Les auteurs *ne reconnaissent plus* la télévision telle qu'elle est en train de changer : les mots leur manquent. Selon Wittgenstein, « un problème philosophique a la forme de : "Je ne m'y reconnais pas" » (19) : on doit alors accorder que la télévision pose à Odin et Casetti un « problème philosophique », c'est-à-dire un problème d'interprétation du monde actuel : soudain le monde que nous avons devant les yeux est incompréhensible ; nos jeux de langage usuels ne permettent plus de le saisir. Bouveresse résume ainsi la situation : « Aussi étrange que cela puisse paraître, nous n'interprétons en un certain sens que dans la mesure où nous ne comprenons pas, ou pas immédiatement » (20). En l'occurrence, il s'agit plutôt d'une sorte de refus d'interprétation, qui renvoie la télévision à une implacable indifférenciation.

Cette attitude n'était pas la seule possible : face à un changement de ce type, aussi radical qu'il soit, on peut imaginer que certains proposent d'abandonner l'ancien jeu de langage et de créer de nouveaux termes avec lesquels on pourra désigner les nouveaux processus télévisuels. En d'autres termes, on peut se demander si ce n'est pas l'absence d'un jeu de langage adéquat qui conduit les auteurs à admettre l'indifférenciation de la néo-télévision. Les exemples mêmes, fournis par Casetti et Odin, montrent des différences qu'il aurait été facile d'exploiter. À côté des émissions « omnibus », on trouve, dans la néo-télévision, des jeux, des sitcoms, des dessins animés. Tout en restant critique vis-à-vis de cette néo-télévision (et sur ce point, on ne peut qu'admettre la description qu'ils

en font), les auteurs, si tel avait été leur point de vue, auraient pu tenter de démêler ce qui pouvait l'être.

Il faut remarquer que le geste de Odin et Casetti est pleinement en accord avec la posture adoptée par le magazine *Télérama* à la même époque (autour de 1990). Ce dernier refuse d'entériner les nouvelles classifications d'émission, venues souvent d'outre-Atlantique. Depuis le refus de classer (*Le miel et les abeilles* n'est que *Le miel et les abeilles*, sans qu'il soit question d'introduire le terme de sitcom), jusqu'à l'usage généralisé du terme d'« émission » (qui a toujours servi à désigner ce qu'on ne parvenait pas à désigner autrement) pour signaler aussi bien *Coucou chez nous* que *Témoin n°1*, le magazine manifeste son aversion pour la néo-télévision et ses catégories.

Cependant, si on se penche sur les nouveaux genres d'émissions que la néo-télévision nous découvre, on constate d'abord que des noms de genre existaient. Ils sont de langue anglaise, mais cela n'aurait pas été la première fois qu'on eût adopté des termes étrangers ; ces termes sont par ailleurs rentrés dans le langage courant, que ce soit talk-show, reality-show, ou sitcom. Ensuite, si on avait réfléchi sur ces émissions elles-mêmes, on aurait constaté que chacune s'appuie sur une certaine définition de la communication par la parole. La *confidence* caractérise des émissions comme *Bas les masques* ; le *débat* (*Durant la nuit*, etc.), la *conversation* (*Frou-frou*, etc.), l'*appel* (*Perdu de vue*, etc.), la *consultation* (*La marche du siècle*), correspondent aussi à des formes génériques d'émissions. Nous ne voulons pas, bien entendu, réformer l'usage des termes de genre appliqués à la télévision ; nous voulons seulement attirer l'attention sur le fait que le refus de classer, exprimé par l'attitude de *Télérama*, laquelle reflète celle d'un certain public « intellectuel », était loin d'être immanente aux émissions elles-mêmes. Et notre proposition,

(18) CASETTI et ODIN, 1990, page 18.

(19) WITTGENSTEIN, 1961, §123, P. 167.

(20) BOUVERESSE, 1987 b, P. 297.

construite autour d'une typologie des actes de parole subjectifs, est loin d'être la seule possible.

On peut objecter que les points communs entre ces différentes émissions sont plus importants que leurs différences ; qu'elles possèdent des marques d'identité fortes, comme la présentation, une interactivité feinte ou vraie, le recours à l'émotion, etc. Chacune d'entre elles ne représenterait qu'une variation d'un même schème d'émission : c'était le sens de l'article de Odin et Casetti, et celui de notre propre travail (21), qui cherchait à rendre compte d'une forme générale, celle de l'*architecture générale* autorisant ces petites variations. La logique de l'analyse était alors une logique grammaticale ayant pour visée la compréhension d'une cohérence. Une logique de différenciation marquerait sans aucun doute des écarts significatifs.

On peut ajouter que le comportement des chaînes généralistes a contribué à construire ce regard non différencié sur la télévision. Les annonces d'émission, intriquées entre deux émissions ou entre deux publicités, les discours introductifs dont les présentateurs nous abreuvent, tendent à faire de chaque émission un « événement » spécifique : ainsi se suivent, comme une litanie, le « match du siècle », le « reportage de l'année », l' « interview exclusive et révélatrice », etc. Chaque émission est tellement singulière qu'elle en devient inclassable et qu'il est donc impossible de la situer dans une catégorie générique. D'autre part, quand toutes les émissions sont extraordinaires, opérer des classifications paraît à la fois dérisoire et inutile. D'où sans doute la surenchère souvent constatée pour attirer l'attention des téléspectateurs sur des émissions « superspéciales » ou « super-exclusives ». L'utilisation des grandes circonstances de l'actualité, et la fabrication de ce qu'on peut appeler avec David Boorstin des

pseudo-événements (22), constituent les signes les plus sensibles de cette tendance. L'importance prise par le Téléthon ou le Sidathon exhibe ce goût de l'exceptionnel. De ce point de vue, on peut dire que l'attitude de la télévision généraliste, attirant sans cesse l'attention sur l'exceptionnel, a concouru à minimiser l'importance des genres. En tout cas, la catégorie « émission exceptionnelle » n'existe pas encore.

En restant à des constatations irréductibles, on peut conclure de la manière suivante :

- à partir de 1986-87, les caractéristiques de la production et de la diffusion de télévision se sont transformées considérablement ;
- ces transformations ont rendu caduc le jeu de langage avec lequel l'usage télé-spectatoriel classait jusque-là les différentes émissions ;
- les nouvelles dénominations d'émission, venues de la production, n'ont pas été ratifiées par un usage public large et admis.

Du point de vue du travail critique, l'absence d'accord sur la différenciation entre types d'émission a parfois encouragé un certain discours sur la télévision, comme s'il n'existait plus qu'un seul grand fait technique, qu'on pourrait d'ailleurs aussi bien traiter comme un fait sémantique. Du point de vue des usages effectifs, ce discours universaliste a masqué des pratiques télévisuelles extrêmement différenciées, qui vont du baby-sitting intensif, à l'emploi exclusif de cassettes enregistrées et louées à un vidéo-club, en passant par une utilisation du poste de télévision comme fond sonore et visuel de la vie de la maison. Du point de vue des producteurs et diffuseurs de télévision, il oblitère l'un des faits essentiels de ces dernières années : la quête d'identité et de reconnaissance de ces producteurs et diffuseurs concerne fondamentalement les canaux de diffusion eux-mêmes.

(21) ESQUENAZI, 1996.

(22) BOORSTIN, 1971.

Vers l'adéquation des chaînes aux genres ?

Avant de poursuivre, précisons notre proposition, en évitant une interprétation malencontreuse : nous ne prétendons pas que la notion de genre télévisuel est en train de disparaître, mais qu'elle ne joue plus le rôle qu'elle pouvait jouer il y a quelques années. Si on regardait auparavant *une série, un magazine, un film*, dont on pouvait préciser qu'il passait sur la deuxième ou la troisième chaîne, il nous semble qu'on regarde maintenant TF1, Canal+, ou Planète ; disant cela, on donne déjà beaucoup d'indications sur le genre d'émission qu'on regarde effectivement. Par exemple, si je dis : « Je regarde Canal + », on pourra me répondre : « foot ou film ? ».

Ainsi, parler de ce qu'on regarde à la télévision consisterait d'abord à dire quel canal on regarde. C'est ce dont prend acte la nouvelle version de *Télérama*, comme à regret d'ailleurs. Dans cette perspective, le jeu de langage sur les genres télévisuels plus ou moins classiques demeure, mais il est masqué par le langage des canaux. Ainsi, on ne dit plus : « J'aime les documentaires » ; mais : « La chaîne que je préfère, c'est Planète. »

Notre proposition consiste à prendre acte de ce nouveau jeu de langage, afin de rendre compte des usages effectifs de la télévision. Ce faisant, nous serons peut-être à même de poser de bonnes questions à propos de la télévision. L'insistance de Wittgenstein pour que nous considérions le plan où nous *devons* poser nos questions, ce plan qu'il appelle *grammatical*, nous pousse à reconnaître les jugements que les manières usuelles de parler contiennent. Considérer le langage des canaux, c'est se mettre à l'écoute des appréciations qu'il infère ; c'est chercher les jugements implicites qui construisent les jugements explicites que nous formulons sur la télévision (23).

Ce qui ne peut pas être discuté, c'est évidemment l'explosion du nombre de chaînes, et la diffusion le plus souvent thématique de ces chaînes. Planète est la chaîne du documentaire, Euronews celle de l'information, Cinéfil celle du cinéma, Eurosport celle du sport, MCM celle de la musique, Série Club celle des séries, etc. Remarquons que les émissions de la néo-télévision ne bénéficient pas encore de ces canaux exclusifs : nous n'avons pas, du moins en France, une chaîne dont le nom serait Canal talk-show (LCI, peut-être ?). Comme si ces émissions restaient liées d'une manière encore difficile à expliquer aux chaînes dites généralistes : l'émotion unanime serait-elle le seul trait culturel capable de rassembler un « public » large ?

Ainsi l'explosion des diffuseurs est liée à l'ancienne classification en genres : on peut y voir une sorte d'hommage rendu par le nouveau jeu de langage à l'ancien ; ou, plus sérieusement, la fin d'une sorte d'utopisme télévisuel, lié à la croyance que cette technique allait pouvoir vaincre les barrières culturelles, économiques, sociales, en donnant à tous un instrument de communication et de savoir aisément partageable. Le mythe du village tribal et télévisuel n'a pas seulement hanté l'imaginaire de Mc Luhan, mais aussi celui des premiers producteurs et critiques de télévision. L'utilisation politique de la télévision par le général de Gaulle me semble également redevable du même état d'esprit. A cette époque, on pouvait faire suivre une émission littéraire par *Cinq Colonnes à la Une*, des chansons de Sylvie Vartan par un message du général, en les destinant au même public, gagné par une unanimité soudaine. Le mythe n'existe plus aujourd'hui ; avec peut-être une exception, qui, exceptionnellement, confirme la règle : il s'agit d'Arte, que l'étiquette de chaîne intellectualiste suffit à définir. Elle peut alors continuer à s'intéresser à tout selon un état d'esprit hérité de celui de l'« honnête homme » des Lumières.

(23) Voir WITTGENSTEIN, 1965, §§124 à 130, P. 54-55.

Ce qu'on doit donc constater, c'est le choix délibéré par les nouveaux canaux de diffusion d'un genre télévisuel, leur permettant de spécifier leur programmation. Celle-ci est alors conçue comme la diffusion d'une succession d'émissions appartenant à un même genre. Pour le téléspectateur, le choix en est facilité. Amateur de musique ou d'information, il sait sur quelles chaînes il doit demeurer pour satisfaire ses goûts. Spécifiant ses canaux, la diffusion télévisuelle spécialise en même temps ses téléspectateurs (d'où vient qu'il est de moins en moins possible de parler de « la » télévision comme d'une sorte d'unité). Chaque chaîne thématique peut tout à loisir ignorer tout ce qui ne concerne pas son propre *monde* : ainsi, Cinéfil donne libre cours à sa passion pour les films entendus comme des objets d'amour : on n'y parle pas des rapports effectifs du cinéma avec ses publics, de ses soucis financiers, etc. Et on y parle fort peu du cinéma qui n'est ni français ni américain. Chaque chaîne construit *de facto* une culture très spécialisée au point qu'il est difficile de comprendre certains discours sans connaître les codes afférents. De ce point de vue, certains genres télévisuels changent de statut : les canaux thématiques leur donnent une visibilité dont ils ne bénéficiaient pas lorsqu'ils ne servaient qu'à montrer la diversité des anciennes chaînes généralistes ; et ils peuvent apparaître maintenant comme des cultures spécialisées plutôt que comme des marques de distinction à l'intérieur de la programmation télévisuelle. Doit-on accréditer l'idée qu'on est passé d'une forme de vie télévisuelle où régnait le mélange harmonieux des genres, à une autre où domine la coupure et l'hétérogénéité des jeux de langage ? Doit-on déjà parler de « ghettos télévisuels » ? L'expression est sans doute trop forte : cependant des canaux comme MCM entretiennent un discours fortement typé et destiné aux initiés. Les accords passés avec les groupes pour l'organisation des concerts d'une part, la diffusion internationale de la télévision

câblée d'autre part, font qu'une telle chaîne commence à fonctionner comme un réseau spécifique, dépassant le cadre purement télévisuel.

Cette spécialisation pose des problèmes aux chaînes généralistes actuelles, qui trouvent des concurrents très sérieux dans certains domaines au moins : la spécialisation de Canal + dans la diffusion de matchs de football a chassé la télévision publique du Parc des Princes et d'autres terrains de jeu non moins célèbres. Ce nouvel état du paysage audiovisuel conduit d'ailleurs les chaînes qui demeurent généralistes à fonctionner, par période, selon des normes thématiques. Ainsi M6 est une chaîne musicale jusqu'à 16 h 30, une chaînes de séries jusqu'au prime time, un diffuseur de téléfilms et de films d'action et de violence enfin. TF1 n'hésite pas (ou n'a pas hésité) à enchaîner trois ou quatre sitcoms en fin d'après-midi (pour avoir personnellement participé à un séminaire sur « l'identité de chaîne » décidé par la direction de TF1, je peux affirmer que cette problématique préoccupe la première chaîne française).

Peut-on déduire de la thématization des canaux une valorisation des genres (du moins de ceux qui bénéficient d'une exclusivité sur une chaîne thématique) ? On est d'abord tenté de répondre affirmativement, pour des raisons qui sont apparues plus haut ; mais il faut bien voir qu'une programmation continue de films ne contribue pas à mettre en évidence la programmation d'un film particulier. Si les chaînes thématiques mettent en avant un genre, elles noient en même temps les occurrences qu'elles diffusent dans une marée difficile à démêler. La continuité de la diffusion domine la différenciation des exemplaires, et situe sur un même plan l'ensemble de la programmation : regarder une série, ce n'est pas regarder *Colombo*. Ainsi, plutôt que de dire que la question posée demande des réponses circonspectes, je crois qu'il vaut mieux dire que la question elle-même ne permet pas de donner une réponse éclairante sur le phénomène : car ce dont il s'agit, c'est d'un changement dans l'es-

pace des concepts avec lesquels on traite le problème. Passer d'un discours sur la programmation télévisuelle en termes de *genres* à un discours qui raisonne sur des *canaux de diffusion* marque un changement dans la conception même de cette programmation. Il est évident que ce changement accompagne une transformation objective de cette programmation, que chacun peut constater. Mais notre problème ici demeure celui du langage et de son adaptation aux faits actuels : constatons que le langage des genres n'est plus adapté aux formes de vie télévisuelles qui se profilent à notre horizon. Wittgenstein propose, dans *De la certitude*, la maxime suivante : « Qui n'est plus certain d'aucun fait ne peut non plus être certain du sens de ses mots » (24). Il nous faut admettre que notre usage des termes de genre subit actuellement une forte érosion sous l'action de faits nouveaux. Il nous faut constater les usages récents, comprendre les faits qu'ils désignent, et tenter d'expliquer les formes qu'ils proposent.

Projets de recherche

Si on admet l'hypothèse proposée ici, on doit convenir qu'elle offre au chercheur de nouvelles perspectives. Plus précisément, si on admet que :

– la diffusion télévisuelle ne doit plus être divisée en genres d'émission, eux-mêmes divisés en sous-genres, telle occurrence particulière pouvant être considérée comme un échantillon, éventuellement caractéristique ou marginal, du genre en question ; mais que cette même diffusion doit être segmentée selon l'origine du diffuseur et selon des modes de flux différenciés ;

– « regarder la télévision » (25) ne consiste plus à délimiter l'espace d'une rencontre ; mais à s'inscrire dans un flux ;

– la télévision n'a plus vocation à construire un « village planétaire » ; mais à entrer dans des cultures de spécialité ;

– on doit aussi concéder que de nouvelles formes de regard sur la télévision doivent accompagner ces modifications. En d'autres termes, il s'agit de comprendre la forme nouvelle que revêt l'espace télévisuel. Parce que « on ne peut chercher que dans un *espace* » (26), il faut pouvoir appréhender les orientations et les mesures qui caractérisent cet espace.

Que produit la mise en séries de séries ? Est-ce qu'un flux documentaire est capable de former un œil particulier sur le monde ? Vers quels types de spécialisation se dirigent les chaînes qu'on appelle encore « généralistes » ? Comment s'opère la distinction des téléspectateurs suivant les canaux ? Va-t-on vers l'éclosion de canaux directement reliés aux différentes strates sociales, professionnelles, sexuelles, etc., de la population (comme la naissance d'une chaîne « pour les femmes » le laisse penser) ? Quels bouleversements vont entraîner ce passage d'une économie où domine la production à une économie où domine la diffusion ?

Ces questions, et d'autres, innombrables, naissent dès qu'on a pris conscience de la transformation en cours. On pourrait alors considérer la transformation des usages linguistiques autour de la télévision, comme le symptôme des métamorphoses de l'objet. On admettrait alors que le langage est toujours en avance sur nous. Prendre acte d'un certain usage du langage et des règles qui gouvernent cet usage, c'est d'abord se donner la faculté de poser un problème, puis les moyens pour le résoudre : « Les problèmes sont résolus non par la communication de nouvelles expériences, mais par l'agencement de ce qui est connu depuis longtemps » (27). Il s'agit donc de constater les usages linguistiques, et d'en déduire la forme des problèmes auxquels nous avons effectivement affaire.

(24) WITTGENSTEIN, 1965, §114, page 53.

(25) Ce qui n'est pas « laisser la télévision allumée pour avoir un bruit de fond pendant les tâches quotidiennes », ou « allumer la télévision pour avoir la paix avec les enfants », etc.

(26) WITTGENSTEIN, 1975, §43, P. 75.

(27) WITTGENSTEIN, 1961, §109, page 165.

Dans cette perspective, la recherche se doit d'être attentive aux transformations du vocabulaire concernant la télévision. Elles manifestent, selon nous, le passage d'une « forme de vie » à une autre (il s'agit, bien sûr, de formes de vie télévisuelles), et donc d'un « monde » télévisuel à un autre. Si on était tenté de résumer ce passage en une formule, on pourrait le caractériser comme la transition entre un monde centralisé à un monde étoilé, ou mis en réseau. La télévision des années 70 ou du début des années 80, celles des genres télévisuels, on savait d'où elle venait : elle venait du *centre*. Télévision d'État, ou télévision des grandes entreprises, elle s'adresse à la périphérie depuis la rue Cognac-Jay, les studios de Boulogne, ou la tour Eiffel. Les canaux, qui s'appellent encore « chaînes », sont parfaitement identifiés. Ils peuvent produire des émissions qui s'inscrivent dans la généralité de la société et s'adressent à tous. La division en genres, classiquement établis et utilisables dans des jeux de langage référant à des objets différents, s'impose aisément.

Mais la télévision actuelle, diffusée partout à la fois, élaborée on ne sait où

(Eurosport est-elle une chaîne française ?), avec, parfois, des moyens rudimentaires, et dont on se dit parfois qu'on pourrait tout aussi bien la fabriquer soi-même (Cinéfil), cette télévision où chaque canal cherche à imposer sa spécificité, n'a souvent plus vraiment d'origine distincte. Notre savoir concernant un canal donné se résume au fait qu'il est « sur » le câble, ou « sur » le satellite. Réciproquement, les téléspectateurs de ces canaux ne sont plus alignés côte à côte, regardant la même émission, en même temps. Ils sont plutôt au contact d'un média insaisissable, en connivence avec un public disparate et éclaté, mais formant communauté.

Bien entendu, les deux formes de monde télévisuel coexistent ; on peut même dire que la télévision centralisée est encore dominante, même si on peut se demander si cela va durer. Cependant le changement de jeu de langage concernant l'appellation des émissions témoigne des modifications en cours. Dans ce cadre, le type de questionnement dont un échantillon a été proposé plus haut prend tout son sens : c'est ce que nous espérons avoir contribué à montrer.

RÉFÉRENCES

BOUVERESSE J. (1987 a), *Le mythe de l'intériorité*, Paris, Éditions de Minuit.
(1987 b), *La force de la règle*, Paris, Éditions de Minuit.

BOORSTIN D. (1971), « From News-Gathering to News-making : a flood of Pseudo-Events », in *The Process and Effects of Mass Communication*, dir. Schramm et Wilbur, University of Illinois Press.

CASETTI F. et ODIN R. (1990), « De la néo- à la paléo-télévision », in *Communications 51*, Seuil.

ESQUENAZI J.-P. (1996), *Le pouvoir d'un média : TF1 et son discours*, Paris, L'Harmattan.

RORTY R. (1961), « Pragmatism, Categories and Language », in *The Philosophical Review 70*.

SCHAEFFER J.M. (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil.

WITTGENSTEIN L. ([1945] et 1961), *Investigations philosophiques*, Paris, Éditions Tel Gallimard.

(1958), *De la certitude*, Paris, Éditions Tel Gallimard, 1965.

([1964] et 1975), *Remarques philosophiques*, Paris, Éditions Tel Gallimard.