

Qu'en est-il de la volonté de réduire le programme télévisuel à un genre ? Tout onomatourge fait le rêve cratylique de trouver le mot juste et, en cela, le concepteur d'une classification n'échappe pas à la règle : bien caractériser un programme serait lui accoler la qualification adéquate, c'est-à-dire, comme Cratyle, faire coïncider le mot et la chose. Mais comment faire, face à cet « objet sémiotique complexe » qu'est le texte ? Que l'on puisse dire d'une œuvre qu'elle est un sonnet ou un poème d'amour doit attirer notre attention sur le fait que « ce n'est jamais le texte total qui est identifié par un nom de genre, mais tout au plus un acte communicationnel global ou une forme fermée (1) ». Ce qui est vrai pour la littérature, homogène sémiotiquement, l'*est a fortiori* pour le programme audiovisuel, qui met en jeu des matières de l'expression hétérogènes, dont la parole est néanmoins une composante. *Bouillon de culture* est-il un débat, une conversation, une émission littéraire, un *talk show* ou un divertissement ? Tout dépendra du critère privilégié par l'analyste : la mission, la forme ou les effets.

L'idée de mélange des genres, si on la manie sans précaution, finit par masquer cette pluridimensionnalité du genre. Nul besoin, à cet égard, d'attendre la « néo-télévision » pour voir coexister à l'intérieur du même programme une fiction policière, une dramatique et un jeu (*Les Cinq Dernières Minutes* de 1958), un magazine de cinéma et un jeu (*Mardi Cinéma*), un discours sur la réalité et une fiction (*Si c'était vous*, 1957), un documentaire et une fiction (*Fiction-Réalité*, Jean Frappat, 1977), etc. Qualifier par l'imposition d'un seul nom relève moins de la justesse d'une démarche scientifique supposée neutre que de la stratégie des acteurs de la communication.

Quel type d'objet doit-on ranger dans les genres ? Pour les classificateurs officiels la question est tranchée par un découpage correspondant plus ou moins aux unités de programmes. D'un côté, la fiction, d'un autre les émissions jeunesse (ou « famille », à présent), d'un autre encore, le divertissement, etc. Cette taxinomie n'est pas homogène puisque chacun de ces genres peut contenir des classes d'objets auxquels on confère dans la même nomenclature le statut de genre : les émissions pour la jeunesse peuvent mêler, du moins à certaine époque de la télévision, films, *sit'com* et magazines et, à l'intérieur de la catégorie film : dessins animés, téléfilms, documen-

(1) SCHAEFFER, 1989. p. 130.

taires. En outre, les diverses fictions ressortissent parfois au merveilleux, parfois au fantastique, à d'autres moments encore au « quotidien » (2). Mais il y a plus.

De même que, comme le souligne Genette, « on ne regarde pas non plus une Vierge à l'Enfant comme un paysage, on n'écoute pas du jazz comme de la musique classique et l'on traite fréquemment, et non sans quelques raisons, la poésie et la prose comme deux "arts" distincts, plutôt que comme deux "genres" littéraires » (3), on oppose volontiers comme deux mondes irréconciliables la télévision populaire qui diffuse un Zidi à la télévision culturelle qui passe du Duras. L'opposition n'étant même plus entre deux arts, mais entre l'art et le non-art. En définissant l'œuvre télévisuelle par opposition à ce qu'elle n'est pas, la loi institue bien une distinction supra-générique plus brutale encore. Rappelons que, en effet, par le décret du 10 octobre 1990, constituent des œuvres audiovisuelles les émissions ne relevant pas des genres suivants : variétés, jeux, émissions autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau, retransmissions sportives, messages publicitaires, télé-achat, autopromotion, services de télétexte. Cette coupure entre œuvre et non-œuvre, qui repose à la fois sur l'opposition plateau/non-plateau et sur la place accordée à la fiction dans ce que l'on pourrait appeler la détermination du statut d'œuvre, englobe les différences génériques.

Dernière difficulté pour constituer des genres télévisuels, le partage à effectuer entre l'historique et le transhistorique. Est-ce qu'un genre se met à exister à partir du moment où il est nommé ou est-on fondé à aller au-delà des étiquettes pour en constituer la généalogie ? En d'autres termes, existait-il des *reality shows* ou des *talk shows* avant l'introduction de ces termes ? Difficulté connexe, la nomination générique est un processus rétrospectif qui procède par cercles concentriques : *Hélène* est d'abord une *sit'com*, puis, lorsque les programmes du même genre se mettent à foisonner, une *sit'com* adolescente, quand, enfin, on explore d'autres milieux que scolaires, une série « collègue ». Où s'arrête et où commence ce processus d'inclusion récurrente ?

Le tour d'horizon des quelques erreurs à éviter ou des précautions à prendre incite à subordonner l'élaboration d'une théorie des genres télévisuels à la question suivante : *qu'attend-on d'une théorie des genres ?* S'il est vain de prétendre à une classification unique et universelle, penser les genres d'un point de vue communicationnel impose en revanche de prendre en compte au moins quatre logiques ou activités :

- Archiver/classer : le rêve de l'archivage, c'est évidemment l'ontologie. Qualifier un programme suppose l'élaboration de critères valides au-delà de la multiplicité des contextes de production et de réception. Les typologies proposées par les institutions de l'Audiovisuel (INA, CSA, etc.) poursuivent cet idéal.
- Produire : la classification ne cherche pas ici l'exactitude, mais la détermination empirique de la reproductibilité. Obéissant à la logique des industries culturelles, on tente de sérialiser un prototype – une maquette, un pilote –, de le lancer après un choix dans un ensemble plus vaste, non sans études de toutes sortes.
- Agir sur le téléspectateur : par ce verbe, je vise aussi bien la programmation que la communication de cette programmation, qui ont aujourd'hui partie liée. Le genre est alors défini par ses effets plus que par une description structurale.

(2) Cf. JOST, 1991.

(3) GENETTE, 1994, p. 246.

Cette action de l'institution télévisuelle est relayée par la médiation journalistique qui répercute ou non les propositions taxinomiques. Dans le meilleur des cas, l'agir de la chaîne et l'agir de la médiation ne concordent pas.

- Interpréter. Si le genre est un concept clé, c'est qu'il engage du côté de la réception, non seulement des croyances spécifiques, mais aussi du plaisir et des émotions variés. A la nomination, et à tout l'appareil paratextuel qui pèse sur lui, le téléspectateur peut opposer des savoirs entraînant des interprétations contradictoires à celles qui avaient été programmées (dans tous les sens du terme).

Quelle est la nature du lien qui unit l'agir du producteur et du programmeur aux spectateurs ? Comment s'articulent les stratégies des uns et les inférences des autres ? Pour répondre à cette question, j'avance que le genre télévisuel est une *promesse*. Promesse qui mobilise savoirs, croyances et émotions, quant au mode d'être du monde représenté (réel, fictif ou artistique), à sa médiation, c'est-à-dire à son inscription dans la temporalité, à la figure de l'instance qui le construit ou le diffuse. Dans cette perspective, le flux télévisuel apparaît comme beaucoup plus diversifié qu'on le dit souvent, chaque type de documents construisant le temps à sa manière. Cette typologie n'est néanmoins qu'un cadre général où les modes d'énonciation et le *ton* des programmes se combinent pour provoquer des mélanges qui, à travers leur persistance, finissent à leur tour à constituer des genres.

Face à cet « objet sémiotique complexe » qu'est le genre, Noël Nel varie lui aussi les angles d'attaque. Tout d'abord il montre combien il est impropre de parler d'*image télévisuelle*. La télévision convoque divers types de regards, de régimes scopiques, divers types d'intelligibilité, et même divers régimes iconiques. Il faut donc, en premier lieu, rendre compte de la pluralité des manifestations du visuel.

S'il est sûrement aventureux d'opposer une paléo-télévision, soucieuse d'éducation et de culture, à une néo-télévision uniquement préoccupée de divertissement, il n'en reste pas moins qu'avec les années 80, la télévision a inventé de nouvelles formes d'agir, dont Nel dresse la cartographie. Agir qui, non seulement permet de proposer un classement raisonné des programmes, mais aussi une description des séquences qu'ils requièrent (séquence argumentative, séquence explicative, etc.).

L'illusion, on le comprend, serait de croire que tout est télévisuel à la télévision. Si les genres qu'elle nous donne à voir frappent souvent par leur nouveauté (ce fut le cas du *reality show*), il ne faudrait pas perdre de vue que, outre le fait de prendre racines dans d'autres médias (radio, cinéma), leur origine remonte encore plus loin, dans un échange pré-médiatique. L'article d'Oscar Steimberg illustre ce mouvement en s'attachant au devenir de cette « forme simple », comme disait A. Jolles, qu'est la devinette. En passant de l'espace domestique de la famille à la scène télévisuelle, le concurrent des jeux fondés sur le dispositif interlocutif question-réponse quitte sa condition d'individu pour devenir lui-même un genre.

Jérôme Bourdon et Patrick Charaudeau, eux aussi, fondent leur réflexion sur un genre particulier.

Le premier met en évidence à quel point le direct joue un rôle crucial à la télévision. Bien au-delà de ses interventions, plus limitées qu'on croit, il forme, pour ainsi dire, un horizon d'attente pour le téléspectateur, sur lequel vient se dérouler tout le flux télévisuel et grâce auquel nous nous sentons reliait au monde et à la communauté des téléspectateurs. En ce sens, il est bien *l'accomplissement* de la

télévision. S'attachant à caractériser les « séquences garantes du direct », et ses traits formels, il met l'accent sur le rôle de la voix, que l'on néglige souvent, à force de répéter que la télévision est le règne de l'image.

Patrick Charaudeau, quant à lui, se concentre sur les genres télévisuels informatifs. Il ne s'agit, pour lui, ni de se placer du côté des conditions de production ni du côté de l'interprétation, mais d'envisager le genre sous l'angle de la configuration textuelle, conçue comme un produit fini. La corrélation du mode discursif (événement rapporté, événement commenté, événement provoqué) et de l'instance énonciative à l'origine de la nouvelle lui permet d'élaborer une typologie des genres informatifs de base auxquels, grâce à la prise en compte de la parole et de l'image, s'ajouteront des genres hybrides.

Raisonnant sur les canaux plutôt que sur la télévision en général, Jean-Pierre Esquenazi examine enfin l'agir de la communication des programmes grâce aux étiquettes génériques. A partir de l'étude diachronique de *Télérama*, il constate que les mutations profondes de la production et de la diffusion à partir de 1987 ont rendu caduque, aux yeux des journalistes au moins, l'ancienne classification des genres. En même temps que l'on a vu apparaître des chaînes presque intégralement consacrées à un genre (Planète, par exemple), les genres ont semblé changer de rôle et ils comptent moins aujourd'hui que l'attachement au canal.

Le genre télévisuel appartient à cette catégorie d'objets dont on sait intuitivement ce qu'ils sont et dont on a beaucoup plus de mal à tracer les contours. Il faut dire que, protéiforme par excellence, il change d'aspect selon le point de vue que nous adoptons pour l'observer. Les articles réunis dans ce dossier, par la pluralité de leurs angles d'attaque, en donnent un éclairage plus juste que n'importe quel système globalisant et définitif. Ils encouragent aussi, me semble-t-il, à continuer à parcourir ce champ de recherches qu'est celui des genres télévisuels, à la fois pour en mettre à jour les logiques et pour en esquisser la généalogie.

*

* *

Parallèlement à ce dossier très fouillé sur le genre télévisuel, on trouvera dans cette livraison de Réseaux deux articles plus généraux. Jacques Lesourne présente une réflexion synthétique sur la société de l'information. Après en avoir rappelé les grandes caractéristiques, il nous offre un panorama des conséquences entraînées par cette nouvelle génération technique principalement au niveau économique, mais également dans le domaine du social et du politique. Denis Ruellan présente ici une nouvelle facette de sa réflexion sur les journalistes, en analysant comment cette profession s'est structurée de façon à maîtriser le marché du travail.

RÉFÉRENCE

GENETTE G. (1994) : *L'œuvre de l'art*,
Le Seuil.

JOST F. (1991) : A2-FR3. *Étude pour
l'optimisation des émissions « enfants »*,
Sorgem.

SCHAEFFER J.-M. (1989) : *Qu'est-ce
qu'un genre littéraire ?* Le Seuil, Collec-
tion Poétique.

DOSSIER

LE GENRE TÉLÉVISUEL

Ce dossier a été coordonné par François JOST
et Dominique PASQUIER