

De juin 1983 à juin 1989, Réseaux a publié les résultats de nombreux travaux de recherche consacrés à la télévision. La plupart des numéros produits durant cette période, étant maintenant épuisés, il nous a paru intéressant de rééditer ceux de ces articles qui n'avaient pas été publiés ailleurs qu'ici, et qui nous le croyons, conservent toute leur pertinence, en dépit des vicissitudes de l'organisation institutionnelle de l'audiovisuel français.

Cette anthologie permet de brosser un panorama de la recherche française sur la télévision dans les années 1980¹. Incontestablement des préoccupations nouvelles sont apparues. Pendant de nombreuses années, les sociologues se sont principalement intéressés à l'audience de la télévision et aux effets du petit écran sur son public. Au cours de cette dernière décennie, un intérêt nouveau est apparu pour les programmes et pour ceux qui les réalisent.

Les professionnels

On trouvera dans la première partie de cet ouvrage deux études sur les professionnels. Durant l'âge d'or de la télévision de service public, deux groupes professionnels occupaient une place centrale dans le système télévisuel : les réalisateurs et les ingénieurs. À la grande époque du direct, le réalisateur était l'homme-orchestre, indispensable au fonctionnement de la machine télévisuelle. Forts de leur place dans l'organisation de la production, les réalisateurs réussirent à obtenir un statut d'auteur. Leur projet professionnel correspondait à l'objectif de démocratisation culturelle que les responsables de la télévision gaulliste s'étaient fixé. Pierre Corset, Philippe Mallein, Joëlle Périllat et Monique Sauvage montrent qu'on assiste au début des années soixante-dix à une transformation du rôle des réalisateurs. Leur pouvoir s'affaiblit, ils doivent négocier avec de nouveaux interlocuteurs : producteurs et programmateurs.

Si l'on connaît le rôle joué par les ingénieurs de l'ORTF dans la création des réseaux de diffusion, on ignore souvent leur activité dans la mise au point des techniques de production. Or en définissant les outils de production, les ingénieurs touchent à l'activité professionnelle de tous les personnels créatifs et technico-artistiques. L'histoire des techniques de production de la télévision française de 1974 à 1986 que

(1) *Réseaux* a également consacré son n° 44-45 à une présentation de la recherche européenne sur la télévision.

nous propose ici Jérôme Bourdon permet à la fois de mieux comprendre les «cultures de métiers» des différents techniciens et les choix de production faits par la télévision

Les programmes

Dallas est probablement une des émissions de télévision qui a suscité le plus de littérature sociologique. Mais si l'on s'est beaucoup interrogé sur la réception de Dallas, les recherches sur les mécanismes de production sont beaucoup moins fréquentes. A l'occasion d'un documentaire réalisé sur ce sujet, Sylvie Blum a interrogé producteurs et scénaristes de la série. Elle remet ainsi en cause quelques idées reçues. Un tel succès n'a pas été préparé par de nombreuses études préalables. Le travail des scénaristes restent fondamentalement artisanal. Certes l'écriture n'est pas individuelle comme en Europe, elle est le résultat du travail d'un collectif de trois personnes. Mais, si au début de chaque année, ils définissent les lignes directrices de l'évolution des personnages, pour le reste le scénario de chaque épisode est réalisé d'une fois sur l'autre, sans réelle préméditation. Il convient simplement de suivre une mécanique en marche.

Dallas constitue un cas particulièrement exemplaire de ce modèle américain de la fiction que Gérard Cornu et Michèle Mattelart essaient de définir à travers le concept de professionnalisme, c'est-à-dire, selon eux, l'application de procédures visant à une gestion rationnelle des rapports avec le public. On verra que leur analyse de l'activité de production aux Etats-Unis n'est pas toujours en phase avec les résultats de l'enquête de Sylvie Blum. Quoiqu'il en soit, nos deux auteurs opposent au modèle chimiquement pur de la série américaine, un modèle composite, celui de la série française traversée par des logiques contradictoires (tradition culturelle, différents modes de rapport au public .)

La spécificité de la fiction française apparaît justement dans l'article de Sabine Chalvon-Demersay et de Dominique Pasquier sur la généalogie du téléfilm «En cas de bonheur». L'histoire de cette tentative qui fut globalement un échec montre la difficulté du passage d'une production artisanale, pour une oeuvre qui reste fondamentalement celle d'un auteur, à une production industrielle où les épisodes se comptent par centaines. L'agencement des métiers n'est plus du tout le même. On remarquera également la volonté d'une définition «scientifique» du projet (comparaison avec des séries étrangères, appel à des sociologues et à des psychiatres) qui tranche avant l'empirisme des concepteurs de Dallas.

Comme on vient de le voir, la fiction télévisuelle commence à constituer l'un des nouveaux objets de recherche des sociologues de la télévision. Toutefois, l'information qui a été longtemps le sujet de prédilection des études sur les médias de masse continue à alimenter enquêtes et

réflexions. Plutôt que des études sur le Journal Télévisé qui sont très nombreuses, nous avons retenu un article sur une émission un peu particulière d'interviews politiques: Questions à domicile

L'originalité de cette émission était de déplacer le spectacle de la politique vers l'espace privé (le domicile de l'homme politique) En voulant ainsi intégrer le débat politique dans le modèle «familialiste» de la télévision, les promoteurs de l'émission ont cherché à favoriser la réception Or, nous montrent Brigitte le Grignou et Erik Neveu, les téléspectateurs se trouvent décalés par rapport au projet de l'émission Le parti-pris culturel adopté dans toute la première partie est destiné à un public jeune et intellectuel, alors que l'émission est plutôt reçue par un public plus âgé qui fait une lecture de type «Jours de France» de la vie privée des hommes politiques Nous trouvons ici une illustration de ce qu'a bien montré Philip Schlesinger sur le travail des journalistes Ceux-ci parlent essentiellement pour leurs pairs²

La réception

Les études d'audience ont toujours occupé une place centrale dans les recherches sur la télévision Réseaux a consacré un numéro récent à cette question³. Aussi nous avons retenu trois approches différentes sur la question de la réception

Dominique Boullier nous propose une perspective de recherche qui à première vue semble répondre au fameux adage de Schramm à propos des enfants «il ne convient pas de regarder ce que fait la télévision au public mais ce que celui-ci fait de la télévision» L'approche de Boullier est néanmoins bien différente de celle du courant de recherche «uses and gratifications»⁴ Il a réalisé une série d'enquêtes ethnographiques sur les discours tenus sur la télévision le lendemain de la réception Il peut ainsi construire une typologie des styles de réception

Pierre Chambat et Alain Ehrenberg, quant à eux, s'intéressent à l'objet télévisuel Ils montrent que s'il y a une telle polysémie du mot télévision, c'est parce qu'on ne peut étudier l'objet indépendamment de l'espace où il se trouve (le domicile), du contenu des programmes et de la situation sociale de réception (l'écoute familiale) C'est dans ce cadre qu'ils peuvent interroger plusieurs opinions de sens commun la fascination de l'écran, le déficit de légitimité de la télévision etc

Le zapping est un mode de réception de la télévision qui inquiète beaucoup l'institution télévisuelle Les publicitaires craignent qu'il

(2) Voir Philipp Schlesinger "Le chaînon manquant" *Réseaux* n° 44-45

(3) *Réseaux* n° 39 - Janvier 1990

(4) Pour une présentation de cette perspective de recherche voir Christian Schroder "Vers une convergence de traditions antagonistes: le cas de la recherche sur le public" *Réseaux* n° 44-45

s'agisse d'un comportement de fuite devant la publicité, les auteurs y voient une remise en cause de leur pouvoir d'imposer un sens. L'enquête de Gisèle Bertrand, Chantal de Gournay et Pierre-Alain Mercier ne répond pas directement à ces questions. A travers le zapping, ils interrogent le type de relation que le récepteur entretient avec le média. Car finalement la consommation fragmentée introduite par le zapping n'est possible que parce que chaque morceau de programme est référé à un programme global. Le zapping indique bien que le téléspectateur ne consomme pas une série d'émissions mais une «méta-télévision».

La télévision comme industrie culturelle

En conclusion de cet ouvrage, nous avons retenu un texte un peu plus ancien qui tente d'appréhender globalement le système télévisuel. Un premier constat est à l'origine de cet article : le caractère central de la grille de programmes. Celle-ci est à la fois garante de la continuité, lieu de coordination de la diversité, moyen de planification de la production, repère pour le téléspectateur. En analysant la télévision dans cette perspective, on s'aperçoit que celle-ci est fondamentalement différente des autres médias. C'est l'industrie culturelle par excellence. L'anticipation des effets sur le public y est plus recherchée même si, comme le montrent plusieurs articles de ce recueil, les erreurs de prévision y sont fortes. La télévision s'inscrit dans deux modes de fonctionnement a priori antagonistes, celui de la valorisation de la culture de métier, du «bel ouvrage» celui du travail parcellisé, coordonné par programmateur et producteur. Ces tensions demeurent quand on passe de la télévision de monopole analysé ici à la néo-télévision décrite par les sociologues italiens⁵.

(5) Voir Nora Rizza «Construire des palimpsestes» et Raffaele de Berti, Alberto Negri et Paolo Signorelli «Scènes de la vie quotidienne» in *Réseaux* n° 44-45