

Formes et formatage de l'information télévisée



Jean Paul Achard

à propos...

Cet ouvrage vise à rappeler qu'à la base de tout récit audiovisuel, dont celui de l'information télévisée, ce sont les mises en formes, les normes, les dispositifs, les genres, les montages, etc. qui construisent le spectacle et organisent son système de croyance.

Il s'agit donc pour l'essentiel d'alerter sur ces aspects que nous avons tellement intégrés dans notre regard de spectateur qu'ils semblent naturels et inhérents aux techniques et aux outils de production d'images, alors qu'ils sont délibérément construits, et que ce sont bien les formes et les mises en forme qui participent en premier lieu au formatage de la réception et des esprits.

Cet opuscule, s'appuie sur les interventions que nous avons faites au cours de diverses formations d'enseignants sur la question des médias télévisés et de l'information en particulier.

JP Achard - octobre 2024

Texte libre de droits aux conditions de Creative Commons (BY-NC-ND)

[liens internes](#)

[liens externes](#)

Formes et formatage de l'information télévisée

Sommaire

#1-> Préambule

Aux origines d'une éducation à l'image et aux médias

#2 -> Formes et mises en forme

Généralités

- Les formes techniques
- Les Formes langagières
- Les formes du quotidien

Images et sons - Une apparente naturalité des formes

#3 -> L'information

La doxa

L'effacement

Le masque

#4 -> La télévision

Généralités

La fétichisation à l'œuvre

Le dispositif oublié

Les dispositifs

Comprendre, analyser, démasquer... un enjeu citoyen

#5 -> L'information mise en forme

Le JT, un repas spectacle

L'identification du téléspectateur

Le micro-trottoir, une imposture !

Reportage, magazine vs documentaire

La question du temps

Autres évolutions formelles caractéristiques

#6 -> Pour conclure provisoirement

La société des spectateurs

Mise à distance vs éloignement

Retour sur l'éducation aux médias

#7 -> Bibliographie

Textes en ligne

Livres

L'auteur

#1 - Préambule

Aux origines d'une éducation à l'image et aux médias

A partir des années 70-80, face à la montée en puissance de la télévision et de l'information télévisée en particulier, l'éducation à l'audiovisuel, aux médias, aux images et à la télévision a très tôt cherché à produire des outils, des formations, des recherches pour répondre à ces nouveaux enjeux citoyens, que ce soit dans la mouvance d'une éducation populaire, ou dans des structures institutionnelles ouvertes aux méthodes d'éducation active.

Riche d'une histoire commencée dès 1966 avec l'Icav de Bordeaux, (*11) le collège expérimental de Marly Le Roy en 1967, l'opération interministérielle JTA (Jeune téléspectateur actif) en 1979, le Clemi fondé en 1982, Vidéo-collège en 1985, APTE (Audiovisuel Pour Tous en Education) 1986, Les pieds dans le Paf, 1988, etc., elle s'est poursuivie par le biais d'une multitude de structures et d'approches comme Acrimed, L'archipel des lucioles, Ciclic, Lycéens au cinéma...

Dans cette fin de 20^{ème} siècle les formations à l'image et à l'audiovisuel étaient traitées à partir de multiples entrées : comme par exemple l'analyse du contenu (langage, idéologie, culture..), par la sociologie des publics récepteurs, celle des journalistes, par l'économie des médias et leurs rapports aux industries culturelles, par la technologie (initiation aux outils, au tournage, au montage)... par leur finalité, par leur visée idéologique ou politique, etc.

A partir de la définition proposée par l'UNESCO pour l'Education aux médias (*12) nous avons, selon les visées pédagogiques recherchées, mis en référence les différentes filiations théoriques correspondantes.

le tableau est ici ->



Il apparaît toutefois qu'au delà du bien fondé de ces diverses approches, l'importance déterminante des formes est restée sous-estimée au profit d'analyses et critiques portant davantage sur les contenus. Sans doute nos habitudes de consommation des flux télévisuels nous ont fait oublier que ce sont elles qui participent en premier lieu au formatage de la réception, et cela d'autant plus que celles-ci sont la plupart du temps masquées ou devenues tellement familières qu'on ne les remarque même plus.

Oublier cet aspect, qui devrait se situer en amont de toute démarche analytique, c'est d'une certaine façon considérer que les formes seraient des données immanentes, "naturelles" qui appartiendraient aux acquis que les humains auraient élaborés entre eux, au fil de l'histoire, pour tisser leur relations sociales au moyen de techniques et de technologies naturellement adaptées, alors que, selon nous, elles constituent le premier des formatages de la pensée.

Dans les formations qui se réclament d'une approche critique des médias, cet oubli ou cette méconnaissance, peut même conduire à l'illusion qu'un contre-discours est possible sur des bases semblables alors que, de fait, il reproduit et entretient toutes les formes aliénantes de la domination.

Nous allons, donc, nous intéresser ici aux formes et aux mises en forme des images et des sons.

Notes #1

(*11) CHAPELAIN Brigitte, *Deux expériences scolaires de formation à l'audiovisuel : ICAV et JTA*, revue Hermès n°48, 2007

(*12) BALZAGETTE Cary, BEVORT Evelyne, SAVINO Josiane, *L'éducation aux médias dans le monde*, Clemi Unesco, 1992)

#2 - Formes et mises en formes

Généralités

Les formes (avec un s) dont nous parlons se situent au delà de la distinction-opposition que l'on a l'habitude de faire entre forme et contenu, distinction qui habituellement ne se rapporte qu'à un aspect particulier d'un langage propre à chaque type d'expression.

Par « formes » on entend d'une façon générale, tout ce qu'un "message" (*21) (image, film, récit audiovisuel, émission télévisée,...) comporte d'éléments signifiants au delà du seul contenu apparent : ce sont les structures, les techniques, les technologies, les dispositifs, les formats, les normes, les durées, les conventions, les habitudes, les styles et formes narratives ou langagières, les cadrages, etc.

Au titre d'un premier exemple, citons Martine Joly († Université de Bordeaux) qui, traitant de l'utilisation du zoom à la télévision avait pointé le fait que des journalistes de F3 Aquitaine s'autorisaient des gros plans sur des personnes "ordinaires" et rarement sur des personnalités reconnues, ce qui inconsciemment (ou non) soulignait et renforçait une distinction sociale virtuelle construite par la taille du plan, facilité en cela par l'usage du zoom qui, d'une part traduit une hiérarchisation implicite que le filmeur opère spontanément sur les personnages, et qui d'autre part permet une proximité virtuelle sans réelle approche physique : à la prise de vue la distanciation sociale reste en apparence maintenue, alors que ce n'est plus le cas sur le résultat produit (la représentation)...

Les formes, formats, formules, durées, règles, genres, normes... ne sont pas des données immanentes aux outils, aux techniques ou aux

objets audiovisuels. Ce sont des caractéristiques construites par l'histoire, et en particulier par l'histoire des industries de la communication.

La question des formes a bien sûr été déjà abordée par divers auteurs et dans diverses circonstances et époques, mais aussi vite oubliée. Avec le temps, les formes finissent par s'ancrer dans les relations humaines comme autant d'éléments devenus "naturels", allant de soi, sans retour sur ce qui a prévalu à leur émergence.

La « naturalité des choses », Roland Barthes la dénonçait déjà à son époque «... le "naturel" dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique...». Nous y reviendrons.

Pour bien comprendre de quoi on parle nous allons évoquer trois textes qui illustrent trois aspects particuliers de ce qu'on entend par formes.

- Les formes techniques - S. Eisenstein et le "Carré dynamique"
- Les formes langagières - Cinéma contre spectacle, (Verdier 2009), par Jean-Louis Comolli
- Les formes du quotidien - Gérard Paris-Clavel et les signes dans la ville

Les formes techniques

S. Eisenstein et *Le carré dynamique*

Les premiers films Lumière avaient un “ratio“ de 4/3 (ce qui représente le rapport entre la largeur et la hauteur de l'image soit 1,33) par la suite le cinéma adoptera des standards de plus en plus aplatis allant jusqu'à 2,55 pour le cinémascope. Aujourd'hui les projections en cinéma numérique peuvent se faire sous deux possibilités de ratio : 1,85 et 2,39

En 1930, devant cet aplatissement généralisé du cinéma, qui ne laissait aucune place à une verticalité de l'image, S. Eisenstein proposa pour *“défendre la cause de ces 50 % de possibilités de composition qui ont été tenues à l'écart de la lumière de l'écran“* d'adopter le ratio de base 1 (*“Le carré dynamique”*) (*22) avec la possibilité d'installer sur les appareils de prise de vue et de projection, des volets latéraux et verticaux afin de laisser, à chaque réalisateur, le choix du ratio et permettre que se développe aussi un cinéma de la verticalité.

Le carré, précisait Eisenstein, *“est la seule et unique forme également capable, par l'écrasement alternatif des côtés droit et gauche, ou haut et bas, d'embrasser toute la multitude des rectangles expressifs existant au monde. Ou, prise en tant que tout, de s'imprimer elle-même dans la psychologie du spectateur grâce à l'imperturbabilité “cosmique” de son essence carrée. Et cela tout particulièrement dans la succession dynamique des dimensions, depuis le minuscule carré central jusqu'au carré qui embrasse tout, à la dimension totale de tout l'écran ! L'écran carré “dynamique”, je veux dire le seul à fournir par ses dimensions la possibilité d'imprimer, par projection, en grandeur absolue, toute forme géométrique concevable de film.”* Et un peu plus loin : *“Quelles que*

soient les prémisses théoriques, seul le carré nous fournira la possibilité réelle finalement de donner des images satisfaisantes de bien des choses qui ont été jusqu'à présent bannies de l'écran."

La forme ajustable du format aurait permis tous les ratios possibles, à la convenance expressive propre à chaque œuvre, ce qui aurait contribué à développer des formes particulières de montage mais aussi d'instaurer une confrontation dialectique entre des formes spatiales opposées : *"... l'écran, en tant que miroir fidèle non seulement des conflits émotionnels et tragiques, mais aussi des conflits psychologiques et optico-spatiaux, doit être le champ de bataille approprié pour les escarmouches entre les deux tendances spatiales auxquelles assiste le spectateur, optiques pour le sens de la vue, mais profondément psychologiques sur le plan de la pensée."*

Eisenstein défendait un cinéma plus apte à traduire la posture de l'homme debout, de la pensée, du montage... face à la puissance de la nature et de ses paysages dont l'horizontalité écrase la place de l'humain. Eisenstein lors de son intervention à l'Académie des Beaux-arts aux USA, a démonté un par un les arguments esthétiques, physiologiques, et commerciaux qui lui étaient opposés. En vain. L'académie et les majors-companies en ont décidé autrement. Je n'ai pas trouvé dans l'histoire du cinéma de débats ou de réflexions approfondis sur ces questions qui, depuis, ont été traitées uniquement sous leurs aspects techniques et laissées ainsi aux décisions des ingénieurs et techniciens. La télévision a suivi le mouvement d'aplatissement de l'image avec aujourd'hui un ratio généralisé de 16/9 (1,77).

Avec les smartphones on a vu apparaître des filmages verticaux (l'appareil étant plus facile à tenir en main pour filmer). Mais la projection se faisant sur des écrans allongés (télévision ou ordinateurs) les diffuseurs se sentent obligés de remplir le reste de l'image par des fonds plus ou moins mouvants, ce qui en soi crée

une nouvelle forme soulignant tout le “mal-fondé” de la verticalité appauvrissant ainsi l'image originelle par sa taille relativement réduite.

La pire stupidité, je crois, que l'on peut rencontrer sur les formes est de voir des films des Frères Lumière, remastérisés, avec une définition d'image artificiellement augmentée, un ratio allongé, une fréquence d'image à 60 i/s, le tout colorisé, et en prime un son rajouté. Adieu l'histoire et celle de la culture cinématographique en particulier, place à tous les rayons au business du moment et au clinquant ...

Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art écrivait à propos de la colorisation des documentaires historiques : "...
Coloriser, technique vieille comme le monde, n'est rien d'autre que maquiller : plaquer une certaine couleur sur un support qui en était dépourvu. C'est ajouter du visible sur du visible. C'est, donc, cacher quelque chose, comme tout produit de beauté, de la surface désormais modifiée. Ainsi rend-on invisibles les réels signes du temps sur le visage - ou les images - de l'histoire. Le mensonge ne consiste pas à avoir traité les images mais à prétendre qu'on nous offrait là un visage nu, véritable, de la guerre, quand c'est un visage maquillé, «bluffant», que l'on nous a servi. “(*23)

Les formes langagières

Cinéma contre spectacle par Jean Louis Comolli

Dans un extrait de son ouvrage (*24), Jean Louis Comolli, parlant de l'occupation du champ des visibilités par les objets audiovisuels industriels disait :

“Mon hypothèse est que cette puissance, cette nocivité tiennent aux formes - à elles avant tout. C'est par les formes - mise en images, en sons, montage, narration, mise en forme des corps et des paroles, réglage des durées - que ces objets audiovisuels opèrent le façonnage des réceptions, le moulage des perceptions. La diffusion de normes formelles, l'alignement sur elles des désirs de voir et d'entendre, est aujourd'hui un fait massif, pressenti et redouté par T. W. Adorno - mais non pas imaginé à cette échelle, avec ces conséquences. Ce qui est nouveau, c'est le mitage des aliénations : culte du profit, de la performance, du succès ; communion dans l'entreprise, ferveur dans le marché ; engloutissement dans le vortex de la culture de masse ; saisissement devant les médias... Les mots et les formes font partout la promotion des pratiques du réglage et des « valeurs » de la soumission, les font ainsi accepter et circuler comme normes, si bien que la pratique amatrice se voit réduite à celle de la consommation.

Ce formatage par les formes est un phénomène insuffisamment analysé, tout simplement parce qu'il touche à notre aliénation, au point exquis de la douleur d'aujourd'hui. Notre aliénation, cette compagne de tous les instants, abuse de notre credo individualiste et vaguement libertaire en nous suggérant subtilement d'adopter les produits et les modes du moment du marché, présentés et vantés comme « notre choix », « notre goût », « nos envies », etc. “

Dans un autre texte d'introduction au séminaire qu'il animait aux Etats généraux du cinéma documentaire de Lussas en 2008 avec Marie-José Mondzain et Patrick Leboute, il écrivait :

“Comme les patrons, comme les maîtres du monde, nous parlons performances, efficacité, succès, profils et profits. La publicité, l'information, le divertissement, le spectacle occupent les nuées d'images, les nuées de sons qui forment notre atmosphère et à travers lesquelles nous respirons, nous voyons et entendons le monde.

Ce qui se passe chez nous du côté des télévisions publiques en est l'effrayante démonstration. Le « formatage » systématique des fictions et documentaires a-t-il d'autre but qu'une mise au pas de ce qui pourrait paraître menacer l'ordre – économique aussi bien qu'esthétique – établi ? Formater, n'est-ce pas répéter dans ses propres termes la « soumission volontaire » au divertissement, à la distraction, n'est-ce pas reconduire l'aliénation ?

C'est une naïveté de croire que les idées, les thèmes, les énoncés rebelles garantissent à eux seuls la rébellion contre les maîtres. Nous sommes enfermés dans une culture du contenu, dans un positivisme du message. Le rôle des formes paraît n'être plus que décoratif : du design politique, en somme. Or, c'est bien par les systèmes de signes que passent les énoncés. Par les positions d'énonciation, par la forme des images et des sons, des récits et des langages. Combattre les idées dominantes dans les formes mêmes qui les font dominer, c'est encore les relayer et assurer leur pouvoir. »

Les formes du quotidien

Gérard Paris-Clavel et *Les signes dans la ville*

Au delà du cinéma et de la télévision, nous pouvons étendre la question des formes à tous système de signes et dénoncer, comme Roland Barthes le fit en d'autres temps, le biais par lequel la culture est présentée et transformée en nature universelle. Et les signes de la ville n'échappent pas à cette critique.

Dans un texte intitulé "La lutte des signes" (*25) Gérard Paris-Clavel (un des fondateurs du collectif Grapus de 1968), écrivait en 2001... :

« .../... *Repolitiser la ville*

Dans les municipalités, là où la démocratie s'exerce en premier lieu, les élus n'ont pas pleinement conscience du rôle des marques comme fer de lance de l'idéologie néo-libérale ; ils sont même fascinés par le baratin publicitaire et s'en inspirent pour leur propre communication.

Ils "négocient" des panneaux publicitaires payants, impeccables, présentant les objets de l'abondance et des affichages municipaux minables avec quelques feuilles administratives qui se courent après. Forcément, les gens en déduisent que ce qui est public, c'est rien, et que ce qui est commercial c'est super ! Les villes qui tolèrent ça affichent la misère de leur relation avec leurs citoyens. Elles installent des signalétiques d'autoroutes pour indiquer la mairie, les cités et la maison des jeunes. Des panneaux d'interdiction de direction, de stationnement etc. aux formes mondialisées.

Ces signes autoritaires, vides de sens, vous habituent dangereusement à l'ordre de la circulation contrôlée des idées comme des bagnoles. Les élus se laissent fourguer un équipement urbain uniformisé parce qu'ils ne rêvent que de paix sociale, alors que leur rôle est d'organiser le conflit démocratique, de travailler les contre-pouvoirs. Mais qu'est-ce qu'ils apprennent aux citoyens ?

Ils peuvent toujours dire qu'ils souhaitent, certains sincèrement, améliorer la vie. Quand les gens se baladent dans la rue, tous les dix mètres, ils ont un signe plus ou moins insidieux du contraire. La démission des politiques laissent la réalité du pouvoir aux technocrates. Le manque d'éducation populaire, le remplacement du militant par le bénévole, l'absence de transversalité entre culture, travail, école, précarité, santé, sports, etc., contribuent à la dépolitisation de la ville. Tous ces abandons laissent une place écrasante, dans l'espace public, à l'industrie récupératrice de la publicité et des médias. Cela nous soumet à une culture payante et divertissante, seule réponse à la pression des inquiétudes, aux angoisses de notre société. Pas d'achat, pas de bonheur ! .../... »

Images et sons

Une apparente naturalité des formes

Dispositifs, formes d'interview, durées, choix opérés au montage, hiérarchisation des sujets, etc. ne sont jamais explicités et encore moins discutés. Ils sont dans les mains de quelques-uns qui détiennent un pouvoir de communication descendant, à sens unique, face à des spectateurs qui n'ont d'autres choix que de regarder ou quitter le spectacle et qui avec le temps finissent par s'imprégner de ses mises en formes, à les intégrer comme allant-de-soi, d'autant plus que celles-ci sont omniprésentes dans notre univers quotidien et que l'on ne peut en conséquence difficilement y échapper.

Face à une communication aliénante, il reste alors au spectateur la possibilité de critiques d'un autre ordre sur les propos, les invités, les sujets polémiques, les petites phrases, les photos-choc, les écarts de langage, etc... des critiques bien utiles finalement car elles

entretiennent en retour la forme spectaculaire recherchée. Les émissions les plus décriées, celles qui se nourrissent d'invectives, de haine, d'infos-trash, etc. étant finalement celles qui attirent le plus de téléspectateurs.

La sous-estimation de l'importance des formes dans la critique des médias audiovisuels tient au fait que, contrairement à la critique sur le contenu, leur évolution et leur construction passent inaperçues au sein même de ce qu'elle construisent. Les formes semblent naturelles sans autres alternatives possibles. N'étant pas interrogées, questionnées, mises en cause... elles apparaissent dans l'ordre des choses, elles construisent l'ordre des choses.

Dans un article du Monde Diplomatique d'avril 1996, consacré à l'analyse et aux suites d'une émission de télévision à laquelle il était invité, Pierre Bourdieu nous rappelait que « *La télévision, instrument de communication, est un instrument de censure (elle cache en montrant) soumis à une très forte censure.* »

Cet article "*Analyse d'un passage à l'antenne*" (*26) devenu une référence depuis, montre à quel point le dispositif et les formes de l'entretien auquel Pierre Bourdieu avait participé, avaient finalement abusé de sa confiance.

Dans la suite de cette réflexion, André Gunthert revient sur cet apparent paradoxe dans un article intitulé : "*Une image cache comment elle montre*" (*27). Les stéréotypes photographiques complaisants qui rendent "évidentes les conditions de la visibilité" évitent en même temps de se voir soumis au débat, aux questions de point de vue, de sélection, etc.

L'invisibilisation des points de vue à l'œuvre dans le photo-journalisme peut s'entendre pour toutes les formes de production d'images.

Le dispositif naturalisé est celui qui va de soi. Le pire étant lorsqu'il sert de modèle à ses critiques. (Nous y reviendrons)

Notes #2 :

(*21) Avec des guillemets à message, car c'est un terme ambigu et plurivoque dans les sciences de la communication. “Le medium c'est le message” de Mc Luhan pose d'une certaine façon la question des formes, mais l'idée du “village global” a fait long feu. Tout comme l'idée que la télévision serait une “fenêtre sur la monde” (Umberto Eco, *La guerre du faux*). Ils sont issus d'une période (la “paléo-télévision” des années 60-80) où la communication apparaissait comme un facteur de communauté et la sémiologie comme l'outil adéquat à son étude.

(*22) EISENSTEIN Sergueï, *Le carré dynamique*, Communication à l'Academy of Motion Picture Arts and Science, Hollywood, 1930

(*23) DIDI-HUBERMAN Georges, *En mettre plein les yeux*, Journal “Libération” le 22 septembre 2009.

(*24) COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Texte d'introduction du livre, Verdier, 2009

(*25) PARIS-CLAVEL Gérard, *La lutte des signes*, Atelier graphique “Ne pas plier”, 2001

(*26) BOURDIEU Pierre, *Analyse d'un passage à l'antenne*, “Monde Diplomatique”, avril 1996

(*27) GUNTHERT André, *Une image cache comment elle montre*, site “L'image sociale”, janvier 2020

#3 - L'information

Informar, c'est donner ou recevoir une forme, recueillir des données, des faits, des renseignements et les mettre en forme. Mais, on appelle aussi *informe* ce qui n'a pas une forme propre, définie, attendue... Informer, ce serait donc mettre en forme l'informe ? Formaliser les faits, les idées avec des règles, des outils et des convenances normatives ?

Information, un mot polysémique qui porte déjà en lui beaucoup d'ambiguïté. En informatique, par exemple, l'information s'apparente principalement à des données (des datas), en justice “ouvrir une information” c'est engager une enquête afin de prouver l'existence d'une infraction et d'en déterminer les auteurs. Pour les médias d'information : presse, radios, télévision..., l'information est d'abord entendue comme transmission (d'une instance énonciatrice à un public récepteur) et secondairement comme la recherche et le recueil de données à partir des faits. Le marché de l'information a d'ailleurs contribué à renforcer structurellement cette séparation entre recueil et diffusion.

Avant d'aborder plus spécifiquement les formes de l'information télévisée, et au delà des critiques et analyses qui portent habituellement là encore, sur les contenus, la sociologie, l'économie, etc. il nous semble nécessaire de s'interroger sur ce phénomène social que représente l'information en elle-même, son évolution, sa mise en forme en regard de la place qu'elle occupe dans le débat des idées et en particulier dans l'idéologie dominante.

Nous retiendrons 3 points importants :

- 1- L'information fonde, en creux, la doxa. (*31)
- 2- L'information, en nous propulsant dans le présent, construit son propre effacement.
- 3- Le masque : une information en cache bien d'autres.

La doxa

En pointant “ce qui apparaît comme exceptionnel“ l'information construit de façon implicite le “ça-va-de-soi“.

Le côté le plus important de ce qui peut constituer une information trouve son origine dans ce qui est en rupture avec les normes sociétales et culturelles communément admises. Un train qui arrive à l'heure n'est pas une information, un train qui déraile oui. La vie ordinaire d'une banlieue calme n'est pas une information, des voitures qui brûlent oui... etc. Meurtre, guerre, accident, faute, déviance, exception... tout ce qui enfreint la norme est sujet à information et cela d'autant plus fortement que l'écart avec l'ordinaire est grand. Les morts quotidiens de la faim dans le monde ne sont pas une information, les morts d'accidents du travail non plus, un attentat meurtrier oui.

Une information c'est en quelque sorte un "désordre imprévisible", une infraction à l'ordre naturel, qui nous conduit à considérer la situation antérieure à l'événement comme étant la "normale". Dans ce premier volet la norme apparaît alors en creux, comme le contrepoint de ce qui fait événement.

Prenons l'exemple rocambolesque des déboires de Carlos Ghon avec la justice. Il a tenu quelques temps la une de l'information mondiale pour avoir dissimulé quelques revenus au fisc japonais. Oh le gros

vilain ! En revanche ses revenus mirobolants mais “normaux” en tant que pdg de Renault-Nissan ainsi que tous ses actifs boursiers dans diverses sociétés ne constituent pas de l’information. C’est un petit écart à la norme qui l’a fait disparaître du top mondial des nantis, pas le fait d’avoir joué en bourse avec l’emploi et la vie de milliers de travailleurs dans le monde.

Ainsi, au fil du temps et de façon insidieuse l’information “ordinaire” nous distille la norme, le bien-pensé, le bien-agir sans injonction, sans questionnement possible.

L’autre côté dominant des sources d’information concerne tout ce qui est l’objet d’un consensus si grand qu’il n’a même pas lieu d’être interrogé. Les fêtes, célébrations, départs en vacances, le retour du soleil au printemps, de la neige en hiver ou celui de l’équipe de France après une victoire...

Dans ce second volet, le consensus renforce la norme qui renforce en retour l’assentiment général et dessine les futurs des informations à venir.

Rupture ou consensus, les deux côtés d’une même pièce : la doxa.

Bien sûr il demeure une information que l’on pourrait qualifier de citoyenne, qui apporte au lecteur, à l’auditeur au spectateur du savoir, de la connaissance, des idées, des données utiles à la vie quotidienne, à sa culture, d’autres qui, dans une visée émancipatrice permettent de construire une pensée critique,... Mais cette dimension éducative, utilitaire ou pédagogique de l’information semble de plus en plus perçue, comme rébarbative et surtout elle se prête infiniment moins au sensationnel, au spectacle dont la société du même nom est si friande.

L'effacement

*« L'excès d'information équivaut au bruit. Le pouvoir politique dans nos pays l'a bien compris. La censure ne s'exerce plus par rétention ou élimination, mais par profusion pour détruire une nouvelle, il suffit aujourd'hui d'en pousser une autre juste derrière. » Umberto Eco (*32)*

L'actualité, qui mérite bien son nom, c'est celle du jour, de l'heure, de l'instant. “En temps réel“, “en continu“, “en direct“, l'information construit son propre effacement d'un jour sur l'autre, d'une heure sur l'autre, d'un instant sur le précédent. Hier est presque oublié aujourd'hui et aujourd'hui sera presque oublié demain. Chaque journal, chaque flash, recouvre le précédent. Cette obsolescence (programmée !) est sans doute l'aspect majeur de l'évolution de l'information contemporaine. Elle suit en cela l'évolution dominante de la marchandise. Elle en est à la fois le reflet et le produit.

Cet effacement-renouvellement continu de l'information se heurte aux pluralités des autres temporalités que l'on peut trouver dans les autres sphères de la société. Qu'elles soient politique, religieuse, scientifique, philosophique, artistique, juridique, étatique, etc., chacune de ces sphères a sa propre histoire, son propre cheminement avec des pas différents, riches de leurs complexités,...

En nous scotchant dans le présent l'information continue des médias dominants masque l'entrecroisement composite de ces histoires, leurs contradictions. Chaque événement rapporté ne se perçoit et se comprend qu'en lui-même et au moment où il s'est produit. Coupé d'autres temporalités, l'information semble s'autonomiser et le sens de son interprétation paraît immanent, alors qu'elle est toujours le produit

de la complexité historique d'une situation qui les a fait advenir, complexité qui sera rarement abordée au moment de relater les faits.

L'information est à la fois un apport (de savoir, de connaissance,...) et en même temps un effacement. L'information nous fait oublier hier, nous détourne en permanence des "rangements" que l'on opère dans notre mémoire, dans nos représentations des choses du monde...

Il ne s'agit pas évidemment de s'en remettre à l'histoire pour interpréter le présent, mais de resituer les événements du présent dans leur trajectoires historiques et multidimensionnelles. Articuler apport et effacement dans une relation dialectique... une autre information est possible.

Le masque

Toute une année ne suffirait pas à un individu pour prendre connaissance de toutes les informations d'un seul jour dans le monde. Le tri, le choix, la hiérarchisation sont indispensables bien sûr, c'est le rôle des rédactions des médias d'effectuer ce travail de sélection, de choix, entre éclairage et masquage, focalisation et généralisation,...

Au-delà du contenu propre à chaque sujet, la sélection et la hiérarchisation des sujets sont ce qui caractérise fortement l'information et ses supports. C'est à ce niveau aussi que s'opèrent des choix idéologiques d'autant plus importants qu'ils sont rarement explicités et apparaissent bien souvent ici encore comme « allant-de-soi ». Cette sélection-hiérarchisation des médias dominants se confronte aujourd'hui à des informations disparates et inorganisées

en provenance des réseaux sociaux qui viennent parfois chambouler les choix des rédactions établies.

C'est le propre de toute forme de communication, de sélectionner, choisir, montrer ou masquer... Au cinéma par exemple, un gros plan focalise sur un sujet en masquant d'autres aspects, le champ construit le hors champ et réciproquement, le montage, la coupe... sélectionnent. Au théâtre, un projecteur pointé sur un personnage fait passer dans l'ombre les autres protagonistes...

Mais à la différence de ces exemples où les partis-pris, ostensibles ou discrets font partie de la culture cinématographique ou théâtrale, dans l'information ces choix sont non-explicités et sont même bien souvent volontairement masqués. L'ordre du jour, la hiérarchisation, les temps impartis aux sujets apparaissent ici encore comme évidents, naturels, sans aucun indice sur ce qui a prévalu aux options retenues. La tromperie est pire encore lorsqu'elle s'accompagne d'une mise en scène du réel, comme par exemple lorsqu'un journaliste nous parle en direct depuis le trottoir de l'Hôtel Matignon, comme si l'information lui parvenait en écoutant aux portes, alors qu'elle provient des dépêches d'agences (dont celle du cabinet du premier ministre).

Doxa, effacement, masque... ces trois points participent eux-aussi à la construction d'une naturalité de l'information.

« *Le naturel , cette imposture* » (R. Barthes).

Dans l'avant-propos de "Mythologies"(*33), Roland Barthes précise :
« *Le départ de cette réflexion était le plus souvent un sentiment d'impatience devant le « naturel » dont la presse, l'art, le sens*

commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique : en un mot, je souffrais de voir à tout moment confondues dans le récit de notre actualité Nature et Histoire, et je voulais ressaisir, dans l'exposition décorative de ce-qui-va-de-soi, l'abus idéologique qui, à mon sens, s'y trouve caché. »

S'en suivra, à partir de multiples exemples puisés dans l'actualité des années 50, une analyse sémiologique du langage et de la culture de masse qui montre par quels biais la culture « petite-bourgeoise » est transformée en nature universelle.

Doxa, effacement, masque concourent au formatage de la réception de l'information, plus que bien d'autres aspects, ceux-ci passent incognito et ne sont donc pratiquement jamais interrogés.

Notes #3

(*31) La doxa est l'ensemble, plus ou moins homogène, d'opinions (confuses ou pertinentes), de préjugés populaires ou singuliers... Si la doxa facilite la communication, sa fonction première est d'inscrire progressivement l'ordre social dans l'individu.

« (...) l'expérience première du monde est celle de la doxa, adhésion aux relations d'ordre qui (...) sont acceptées comme allant de soi. » (Pierre Bourdieu 1979 - Wikipedia)

(*32) ECO Umberto, interview, Le Nouvel Observateur, 17-23 oct 1991

(*33) BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, 1957

#4 - La télévision

Généralités

Brefs repaires historique de l'évolution de la télévision en France (*41)

En 1954 il n'existe qu'une seule chaîne de télévision (RTF) et seulement 1% des ménages possède un poste.

1964 - deuxième chaîne de télévision et création de l'ORTF. 30% des ménages sont équipés

1967 - passage à la couleur

1968 - début de la publicité

1970 - 3ème chaîne - les ménages français sont équipés à 70%

1984 - fin du monopole public, créations de nouvelles chaînes publiques et privées

1986 - privatisation de TF1

2024 - nationales, régionales, internationales, plusieurs centaines de chaînes sont accessibles aujourd'hui en France, dont 27 gratuites à diffusion nationales. et parmi celles-ci 7 du service public. En moyenne, 22 millions de téléspectateurs regardent des journaux télévisés en live chaque jour, les JT de TF1 et F2 se partageant environ 20% chacun des parts d'audience.

A l'époque où la télévision relevait d'un statut de service public, ses missions étaient de trois ordres : informer, éduquer, distraire. Si ces deux dernières missions étaient relativement ouvertes et démocratiques, la mission d'information, en revanche, était fortement encadrée par le système politique. Considérée comme "la voix de la France", l'information télévisée, était à ce titre soumise au contrôle du *Ministère de l'information* (*42)

Par la suite, la privatisation et la multiplication des chaînes concurrentes, ont contribué à transformer ses productions en produits culturels soumis à la logique du marché, comme pour les autres marchandises, avec toutefois quelques nuances : d'une part parce qu'il subsiste aujourd'hui un service public de télévision, dont la mission ne se limite pas au seul profit mais englobe certains aspects de vie démocratique et citoyenne et que d'autre part "l'exception culturelle", revendiquée par la France, pose par principe une différence de statut par rapport aux autres marchandises.

Malgré ces nuances, la complémentarité que l'on pouvait trouver dans les chaînes du temps de l'ORTF, a été remplacée par la course à l'audience, boostée par les chaînes privées et leur course au profit. La concurrence exacerbée entre les chaînes privées affecte par ricochet les chaînes publiques et cela d'autant plus que celles-ci doivent recourir à la publicité faute de disposer d'un budget national suffisant.

Exception faite de quelques spécificités, on peut dire que l'évolution dominante de la télévision réside dans la marchandisation continue de ce secteur qui transforme les contenus en produits dont la valeur ne se mesure qu'à l'aune du nombre de clients.

Devenue marchandise, l'information télévisée en suit la même évolution.

La fétichisation à l'œuvre

Dans l'immense spectacle des images qui nous entourent, dans ce grand bain visuel dans lequel nous sommes constamment plongés, l'image semble agir de façon autonome, comme l'air que nous respirons, sans que l'on se pose la question de savoir comment fonctionnent nos poumons.

La multiplication des intermédiaires et des modes de diffusion : chaînes, producteurs, distributeurs... la multiplication des objets et des techniques de diffusion, la reproductibilité à l'infini et le prélèvement d'images facilités par le numérique, l'individualisation et la miniaturisation des outils de réalisation, etc., éloignent le spectateur de l'auteur et du pourquoi des origines de l'image. Avec l'usage, on oublie que les images ont été créées par des individus - avec une intention, un propos, un point de vue... - on oublie qu'à travers chaque image qui nous est proposée il y a, au départ, une forme originale et particulière de relations entre auteur et spectateur(s) qui cherche à s'établir par le biais de ces images, et on finit par se laisser porter par une croyance en une "autonomisation" des images qui se trouvent ainsi déconnectées du bien-fondé de cet "échange" si complexe entre les regards du filmeur, du filmé et du spectateur.

Comme pour la marchandise, la valeur d'échange s'estompe, pour ne plus laisser apparaître que la valeur d'usage, c'est la fétichisation.

L'image ne se réfère plus alors seulement au sujet représenté, en tant que relation entre auteur et spectateur (information, expression, savoir, communication, etc.), mais elle acquiert une valeur-en-soi qui apparaît déconnectée des rapports humains qui sont à son origine. La fétichisation c'est l'emballage de la représentation qui masque ou détourne son dessein originel, c'est le papier-cadeau devenu plus important que le cadeau lui-même.

La fétichisation tend à nous faire croire que les relations entre les hommes ne seraient finalement que des relations entre les choses.

Guy Debord, dans son ouvrage majeur "La société du spectacle" nous a rappelé que le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais « un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images" (*43).

Reprenant à sa façon la critique que faisait Bertolt Brecht du théâtre classique et qui grâce à l'effet de distanciation, cherchait à casser l'illusion théâtrale, Guy Debord voyait dans la notion de "spectacle" une pseudo-réalité fallacieuse.

"Le spectacle est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux. C'est l'auto-portrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions d'existence. L'apparence fétichiste de pure objectivité dans les relations spectaculaires cache leur caractère de relation entre hommes et entre classes : une seconde nature paraît dominer notre environnement de ses lois fatales."

Le dispositif oublié

Le dispositif, c'est l'ensemble des données techniques, matérielles, organisationnelles, contextuelles,.. dans lesquels un récit imagé s'élabore, se transmet, se représente. Ces ensembles de données contribuent, consciemment ou pas, à créer dans le contexte de la production et dans celui de la réception de ce récit, des vecteurs d'attente, de sens, d'interprétation.

« J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Les dispositifs où se jouent désormais nos existences – du téléphone portable à la télévision, de l'ordinateur à l'automobile – ne se trouvent pas face à l'homme comme de simples objets de consommation. Ils transforment nos personnalités. » Giorgio Agamben. (*44)

À ses débuts, la télévision a largement emprunté au cinéma d'une part et à la radio d'autre part ses mises en forme. Par la suite, elle a construit ses propres dispositifs pour mieux encadrer la diversité des types d'émissions. Avec la multiplication des chaînes et des genres télévisuels, la notion de dispositif a pris tout son sens à partir des années 80, même si cette notion n'était pas affichée comme telle. C'est pourquoi les travaux de recherche sur les dispositifs à la télévision sont marqués par cette époque.

- *« Le dispositif désigne l'agencement spatio-temporel de moyens, d'objets, d'intervenants et de procédures, par nature disparates, sans lequel il ne saurait y avoir de réalité d'émission. »* (Alain Flageul, 1999) (*45)

- « *C'est une manière de penser l'articulation entre plusieurs éléments qui forment un ensemble structuré de par la solidarité combinatoire qui les relie* » (Patrice Charaudeau, 1997) (*46)

- « *Ce qui règle le rapport du spectateur à des images dans un certain contexte symbolique. Ensemble de déterminations qui englobent et influencent tout rapport individuel aux images* ». (Jacques Aumont - 1990) (*47)

L'analyse des dispositifs a connu ses heures de gloire dans les années 1990/2000. Il s'agissait alors d'essayer de comprendre quelle place revenait au dispositif dans la production de sens dans les énoncés audiovisuels selon les types d'émission et de leurs mises en scène.

Citons à titre d'exemple l'émission "Des chiffres et des lettres" fréquemment évoquée à cette époque, parce que emblématique d'un dispositif construit sur une symbolique basée sur la famille, avec le père (Max Favaletti) qui détient le dico-livre de référence (la bible !), la mère occupée par ailleurs (aux fourneaux ?), qui apparaît de temps en temps en complément du père, les 2 fils : un brillant mathématicien (l'intello), et un bel officiant, (le prêtre) qui anime le jeu, et la petite dernière, la jeune fille à la main innocente qui fait tourner la roue du hasard. La famille idéale. Une émission très regardée par les retraités et personnes esseulées, un peu avant le repas du soir, c'est à dire au moment où dans les familles en activité les enfants rentrent à la maison. L'émission a bien changé depuis, elle s'est adaptée, transformée. Elle est une des plus anciennes du paysage audiovisuel français, plus de 50 ans à ce jour (*48). En 2022 l'émission qui était de 5 en semaine est passée à 2 le week-end, en août 2024 elle a été définitivement supprimée.

Aujourd'hui le rôle du dispositif dans les émissions de télévision ne semble plus être un sujet d'analyse ou de critique, alors que, selon nous, les dispositifs sont ce qui instaure fondamentalement le réglage des mises en forme des énoncés audiovisuels, ce qui les prédétermine. À la

base de toute construction audiovisuelle, ils ne peuvent être dissociés des formes langagières, expressives qu'ils contribuent à produire.

Dans les démarches d'analyses ou de formation, il est davantage fait référence aujourd'hui aux "contextes", de production, de diffusion, de réception. *Le contexte* est un tout-englobant, d'une étendue difficile à cerner, qui traduit des situations de fait, dont on ne peut précisément déterminer qui en a la maîtrise.

A la différence, *le dispositif* est plus restreint et surtout il est sciemment construit par les auteurs, producteurs, réalisateurs, ...

Si le contexte est dans "l'air du temps", le dispositif, lui, est une construction délibérée. Peut-être faut-il y voir là, l'épuisement d'une critique...

Les dispositifs

Il n'existe pas un dispositif qui aurait une valeur référentielle à la télévision, mais une multitude de dispositifs imbriqués les uns dans les autres. Il serait vain ici d'en faire le tour, tant leur diversité est grande et changeante. D'où la difficulté de les interroger, de les analyser, difficulté d'autant plus grande que nos *habitus* de réception nous les font percevoir comme allant-de-soi. Les seuls dispositifs soumis à un questionnement manifeste sont ceux qui accueillent les débats des candidats à la présidentielle, avec le summum lors du face à face final où le moindre élément est âprement discuté par les équipes de communication des candidats finalistes.

En dehors de ces moments, les dispositifs sont pour l'essentiel invisibilisés et jamais discutés. Une condition pour que le flux du spectacle télévisuel fonctionne ?

Les "dispositifs", que nous évoquons ici, sont distincts d'autres termes apparemment synonymes comme "mise en scène", "scénographie", "mise en spectacle",... qui eux traduisent un contrat explicite de mise en forme passé avec le spectateur. Au cinéma, on apprécie ou pas une mise en scène, on peut entendre, lire ou critiquer les choix fait par un réalisateur, metteur en scène..., il y a même des prix dans les festivals pour cela. Au théâtre, le dispositif est posé comme tel dans une mise en scène qui l'englobe et le construit. Il est ostensible.

On pourrait par ailleurs voir dans cette distinction de termes, la différence de traitement entre fiction et représentation du réel. Mais ce serait oublier que le cinéma documentaire est non seulement explicite sur les dispositifs qu'il construit, mais c'est aussi et surtout pour les documentaristes un élément déterminant de l'affirmation d'un point de vue d'auteur, et des rapports manifestes entre filmeur, filmés et spectateurs.

A la télévision, l'imbrication des dispositifs qui participent à la construction d'une information : plateau, interview, reportage, enquête, débat, direct, archive ... est si complexe que l'on utilise parfois la notion plus globalisante d'*instance énonciatrice*. Une expression qui permet de signifier une réalité abstraite - un énonciateur-institutionnel en quelque sorte - mais qui, en revanche, court-circuite les possibilités d'une analyse efficiente de toutes les formes mises en jeu.

Comprendre, analyser, démasquer... un enjeu citoyen

"Autant la notion de dispositif est devenue courante chez les sociologues, les théoriciens de la communication ou dans les études cinématographiques, autant elle suscite une certaine méfiance dans les domaines plus classiques de l'analyse de la représentation, en critique littéraire comme en esthétique. "

Jean-Claude Soulages. (*49)

Au delà de ces difficultés, il convient de révéler, dévoiler, démasquer les dispositifs et les circuits qui les relient, faire comprendre qu'il sont une construction délibérée, choisie, voulue..., et qu'à ce titre, il convient de mettre à jour les vecteurs sémantiques, idéologiques que les dispositifs construisent, induisent, font apparaître, révèlent ou dissimulent.

Pour mener à bien, une réflexion ou une analyse, il est préférable de se limiter à un dispositif particulier : analyse des lieux, de la disposition spatiale, des décors, des techniques utilisées visibles, cachées, des temporalités, des cadrages, des découpages, montage. De la place et du rôle des différents intervenants : qui parle ? qui détient le savoir ? qui est montré ? À qui est dévolue l'attribution de la parole, de l'image... ? quelle place est laissée au spectateur dans la construction du sens ? etc.

On pourra s'interroger également sur la pérennité des dispositifs, leur reproductibilité, sur leur spécificité : dans un même genre ou comparativement avec des genres différents, etc.

Notes #4

(*41) [Chronologie de la télévision en France](#) - La revue des médias, INA

(*42) [Ministère de l'information](#) : dictionnaire encyclopédique et critique des Publics)

(*43) DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Buchet-Chastel 1967 - réédition Gallimard 1996.

(*44) AGAMBEN Giorgio, *Qu'est ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Editions Rivages Poche - 2007

(*45) FLAGEUL Alain, *Télévision : l'âge d'or des dispositifs, 1969-1983*, Revue Hermès n°25, 1999

(*46) CHARAUDEAU Patrice, *Le Discours d'information médiatique : la construction du miroir social*, Nathan, 1997

(*47) AUMONT Jacques, *L'Image*, Nathan, 1990

(*48) Voir à ce propos l'article de [LABORDE Barbara](#), [Des Chiffres et des Lettres : distraction, variations, habitudes](#), Mise au point, 2011

(*49) SOULAGES Jean-Claude , *Les rhétoriques télévisuelles. Le formatage du réel*, De Boeck Université/INA, coll. Médias Recherches, 2007.

#5 - L'information mise en forme

Depuis la globalité des figures spectaculaires jusqu'aux constructions particulières propres à chacune des séquences de l'information télévisée, le formatage se construit tout au long de la chaîne de production des images et des sons en passant par les techniques, dispositifs, modes, contextes, usages, règles, marchés..., qui en dessinent et sculptent les formes. Il serait donc vain d'en faire ici un inventaire exhaustif. Difficile également de déterminer clairement ce qui dans les constructions audiovisuelles relève du formatage de la pensée, dans la mesure où toute organisation de la forme peut constituer tout autant une aliénation, qu'un moyen expressif original et singulier...

On peut toutefois pointer quelques traits marquants des évolutions apparues depuis une vingtaine d'années. Les points évoqués ci-après n'étant que quelques exemples des tendances lourdes observées. La recherche ou le débat sur ces points peut d'ailleurs constituer en-soi un travail d'éducation et de recherche.

Le JT : un repas-spectacle ?

Le spectacle de l'information télévisée avec ses rituels quasi religieux est devenu en lui-même une marchandise dont les données informatives ne sont que la matière-prétexte à sa consommation.

Elle est dans ses formes apparentes une sorte de fétichisation de l'alimentation.

On avale de l'info comme on avale des repas aux mêmes heures, avec le même appétit... enfin quand on a faim.

L'information télévisée fonctionne métaphoriquement comme une cuisine avec son art de mixer les ingrédients et dont le journal télévisé serait le service d'un ensemble de plats cuisinés à partir de recettes, servis aux heures des vrais repas par quelques grands chefs, avec son menu énoncé en entête, ses entrées, ses plats de résistance, ses desserts (variétés, sports, anecdotes...) histoire de sortir de table sur du "pas trop lourd"... .

A partir de la matière première que sont les dépêches d'agences, journalistes et rédacteurs vont s'approvisionner au marché des images (les flux d'images pour les rédactions sont désignés par le terme anglais de feeds, littéralement donc de la nourriture) pour mitonner les sujets qui seront prêts pour le 13 h ou le 20 heures. Lorsque le marché ne fournit pas à temps la matière nécessaire, il y a le frigo de la rédaction c'est à dire l'ordinateur central dans lequel sont stockées les images et les sons et dans lequel les journalistes vont puiser ce dont ils ont besoin pour que le plat trouve sa forme expressive convenue (par exemple : présentation plateau, suivie d'une alternance d'images en situation entrecoupée de micro-interviews ou micro-trottoirs.)

Le partage des tâches et la division du travail s'apparentent eux aussi à l'organisation du travail dans la restauration. Il y a les chefs étoilés, journalistes-vedettes, maitres de cérémonie sur qui repose l'art de servir les plats... les chefs d'édition qui sont un peu les chefs de table, et puis ceux qui préparent les plats ordinaires, ceux qui font les courses, et toutes les petites mains invisibles affectées aux tâches subalternes (où l'on retrouve généralement les contractuels, intermittents et sous-traitants)

Pour ceux qui rentrent tard on peut trouver un souper informatif du soir, pour ceux qui n'ont pas le temps il y a le grignotage des flashes. Pour les enfants il y a le matin le bol de céréales aux dessins animés et quelques infos domestiques pour les parents, genre café-croissant, pour ne pas être plombé, dès le petit-déjeuner, par une information roborative et une digestion trop lourde.

On peut poursuivre la métaphore assez loin avec par exemple les repas spéciaux, les banquets, les dimanches et jours de fête avec des desserts plus conséquents, le sport en priorité. Il y a aussi des journaux cérémonieux : enterrement, commémoration, festivité... avec un rituel spécifique, ceux des vacances plutôt décontractés, etc., etc.

Dans le parallèle avec la marchandisation de l'alimentation on peut remarquer que les grands médias audiovisuels se sont développés en même temps que les hypermarchés, tandis que dans le même temps disparaissaient une grande partie des petits commerces et de la presse locale. Les chaînes d'info en continu ont suivi le développement des fast-food où l'on consomme à n'importe quelle heure, selon les envies de l'instant. De l'information sans fin et sans faim, de la mal-bouffe résultant d'une standardisation de la fabrication, qui recourt en amont à des grossistes de la distribution.

Que reste-t-il dans tout ça de notre savoir sur le monde, qu'aurons nous digéré de nos repas pris sur les autres ? Et qu'est-ce que les autres sauront de nous ? Pas grand-chose dans la mesure où c'est, on le rappelle, un fonctionnement descendant, à sens unique, et que la rencontre ou l'échange avec les autres est une illusion.

En ce sens l'information télévisée est une fétichisation globale des rapports entre les humains et leur histoire quotidienne. Notre participation au rituel de son office se substitue à notre propre implication sur le monde et ses événements. Le spectacle annihile l'action.

L'identification du téléspectateur

Dans les théories du cinéma on évoque parfois une double identification du spectateur qui serait *primaire* lorsque son regard s'identifie au regard de la caméra, cet œil invisible qui évolue au milieu des protagonistes d'une scène et *secondaire* lorsque le spectateur s'identifie à un des personnages représentés voire plus généralement à une situation qu'il fait sienne. Faisant référence au domaine de la psychanalyse ces termes de primaire et secondaire nous semblent inappropriés dans la mesure où ils laissent entendre un ordre opérationnel, alors que selon les sujets, les scènes, les situations, les identifications peuvent être à l'œuvre de façon complexe dans les récits filmiques. Nous préférons alors parler d'une part : d'*identification au filmeur*, (caméra, prise de vue,..) et d'autre part : d'*identification au filmé*, (personnages, lieux, situations...), sans y chercher de hiérarchisation.

Contrairement aux films en général et aux documentaires en particulier, dans l'information télévisée le filmage est hétéroclite et ne peut être réduit à un seul auteur. Il s'agit d'un regard composé d'une multitude de prises de vue qui, à travers les processus complexes de production, devient sous l'apparence d'un présentateur vedette, un énonciateur abstrait, un "tout institutionnel" unique et normatif, comme peut l'être tout aboutissement d'une chaîne de production. L'identification au filmeur - et au filmage d'une façon plus générale - nous confère dans un regard divin, un œil absolu qui plane sur le monde, qui voit partout, passant d'un fait divers à un match de foot, de la guerre là-bas à la météo ici,.. des micro-séquences prises sur le réel qui, par leurs enchevêtrements, finissent par créer un univers fort éloigné de notre vécu quotidien, un irréel qui s'apparente alors à un spectacle de fiction, un feuilleton.

L'identification au filmé, de son côté, en appelle à notre compassion, notre empathie voire notre apitoiement.

Evoquant le livre de Suzan Sontag "Devant la douleur des autres", Florent Le Demazel précisait : " Le problème c'est que ce réflexe compassionnel tend parfois à innocenter le spectateur, à lui faire perdre de vue sa part de responsabilité potentielle dans les crimes qu'il regarde. La compassion se suffirait alors à elle-même : puisque je pleure le sort des victimes, je ne saurais en être jugé responsable. Or, précise l'auteur, désapprouver la violence est une chose différente que de s'en indigner et la rejeter complètement. Une telle émotion, nuisant à la réflexion, masquerait donc les causes et conséquences des crimes commis, et notamment ses implications politiques, ce qui induirait une passivité chez le spectateur. L'accumulation d'images-choc risque d'ancrer un état du monde comme une fatalité dans l'imaginaire collectif... " (*51)

Le micro-trottoir, une imposture !

Pas un sujet d'actualité dans l'information télévisée d'aujourd'hui sans l'omniprésence de micros-trottoirs, cette forme démagogique du reportage qui vient agrémenter le discours du journal télévisé par des points de vue anonymes captés au hasard des rues, des lieux, des trottoirs..., points de vues censés être représentatifs d'une certaine opinion publique sur un sujet donné.

Leur succès grandissant auprès des publics de spectateurs doit nous interroger, car il est fondé sur une illusion d'une parole donnée au peuple, une arnaque démocratique par excellence.

Le micro-trottoir, cette parole de “monsieur ou madame tout le monde” qui s'insinue à l'intérieur de courts reportages télévisés ne représente aucunement une ouverture sur une expression populaire, sur des aspirations démocratiques, sur une écoute des attentes citoyennes... C'est avant tout une mise en spectacle de la relation avec les téléspectateurs qui donne l'illusion d'une participation citoyenne mais qui, de fait, ne sert qu'à valider un contenu tel que les instances d'un discours autorisé en ont décidé.

Devant un journal télévisé, le téléspectateur est placé devant un assemblage composite de fragments audiovisuels, chacun de ceux-ci résultant eux-mêmes de montages, d'arrangements, de choix... faits par des journalistes, des reporters d'image,... Dans la plupart des cas, les formes que prennent ces énoncés sont rarement questionnées, et nous avons tellement internalisé ces formes de la représentation que seul le “donné à voir et à entendre” est sujet à une critique politique ou idéologique...

Dans le cas des micros-trottoirs non seulement la construction est purement subjective et ne repose sur aucun critère scientifique,

sociologique ou autre... mais en plus, à la différence des autres formes d'énoncé, le "donné à voir et à entendre" dédouane, a priori, les rédacteurs des propos tenus... aucune critique n'est possible puisque c'est une parole "vraie".

Le modèle canonique de ces "micro-inclusions" qui ponctuent plusieurs fois un même court reportage télévisé consiste à aller à la rencontre d'individus pour leur demander leur avis sur un sujet concerné par le reportage. Le montage qui en est fait dans la plupart des cas et surtout sur des sujets sensibles, va consister à faire apparaître : un point de vue favorable, un défavorable, et un neutre... histoire de construire une apparence d'objectivité du reportage, alors qu'il n'en est rien. C'est là tout l'art caractéristique de la "Société du spectacle" qui cherche à nous faire croire à la "naturalité" des images et des sons alors qu'ils sont un arrangement délibéré visant à accréditer le discours plus général qui l'englobe.

Dans un micro-trottoir, le lieu, le moment, le contexte, les questions, la méthode du questionnement, etc. sont des éléments déterminants dans les propos recueillis bien qu'ils ne soient jamais explicités comme tels. On ne sait rien non plus du nombre de personnes interrogées, ni de l'étendue des contenus enregistrés, pas plus qu'on ne connaîtra les critères qui ont prévalu à leur sélection, à la mise en avant de ceux-ci, au rejet de ceux-là, etc...

A travers les micros-trottoirs, il s'agit avant tout de modeler une illusion démocratique qui serait représentative d'une "parole donnée" à tout un chacun. Illusion qui invite le spectateur à se reconnaître en miroir dans l'autre et à penser que sa propre parole pourrait également être entendue. Une specularité favorisée par l'anonymat de l'interviewé. Mais quelques courts fragments de phrases collés bout à bout ne pourront jamais témoigner d'une parole populaire, de courants de pensée, d'attentes citoyennes...

Dans le contexte général de l'information où les éditocrates et autres leaders des médias mainstream ont, eux, une parole omniprésente

et continue, le micro-trottoir en contre-champ infantilise la parole citoyenne, la transforme en bégaiement. C'est le déni même d'une expression populaire.

On peut se demander pourquoi ils subissent si peu de critiques ou de rejets plus grands. La réponse est sans doute à rechercher dans le fait qu'ils montrent des personnages bien réels avec une parole incarnée et qu'on ne peut par conséquent les qualifier de fake-news. Ils ne sont pas de la fausse information, ils sont bien pire. Alors que la véracité ou non d'une information finit tôt ou tard par être mise à nue, on ne peut, dans les micros-trottoirs, nier l'existence de la parole contenue dans ces lambeaux de réel.

Ce n'est donc pas ce réel qu'il faut dénoncer mais le tripatouillage de sa représentation.

Reportage, magazine vs documentaire

Il nous faut aborder à ce niveau la question du documentaire et ce qui le différencie d'un reportage ou d'un magazine, tant la confusion est grande entre ces différents genres.

Dans les reportages et magazines, les personnages sont filmés principalement pour l'information qu'ils portent ou apportent : dans l'apparence de leur comportement sociétal, dans la place qu'il occupe dans le quotidien ou par la parole qu'ils délivrent en tant qu'acteurs ou témoins d'une situation particulière... C'est-à-dire considérés comme des matériaux informatifs d'une situation qui serait préexistante et qu'il suffirait de filmer et rapporter.

Dans les documentaires, les personnages filmés sont davantage traités dans la complexité de leur subjectivité, de leurs histoires ainsi que dans les interrelations complexes qui se tissent entre filmeur, filmé et spectateur, incluant la position du filmeur dans le film et le regard du spectateur dans son dispositif. Cette exigence par rapport à la place du filmé se traduit par des temps de réalisation sans commune mesure, un documentaire pouvant prendre plusieurs mois voire plusieurs années pour sa réalisation, alors que le temps d'un reportage se joue, dans une course à l'audience, entre le moment des faits et le moment de leur représentation à l'écran.

Dans un reportage ou un magazine, par exemple, les silences dans les propos d'un personnage sont généralement considérés comme des lacunes et sont par conséquent supprimés pour éviter un décrochage du téléspectateur. Dans un documentaire, en revanche, un silence peut signifier beaucoup de chose, comme l'ambiguïté d'une impossible réponse...

D'une façon générale les magazines et reportages bousculent rarement nos cadres de pensée et d'interprétation du monde. Bien au contraire. Le réel rapporté et montré doit pouvoir être rapidement appréhendé par le téléspectateur selon ses propres représentations et catégorisations consensuelles préexistantes, en positif ou en négatif, sans distance ni remise en cause de celles-ci. Un documentaire, à l'inverse, contribue à transformer nos propres représentations, à ébranler nos certitudes, à approfondir notre connaissance du monde et des humains qui le peuplent.

En recueillant le présent des faits et des choses du réel, tel qu'il s'offre au regard, le reportage s'inscrit dans cette "naturalité" déjà évoquée. L'information parce que captée "telle-quelle" serait en soi garante de l'objectivité de sa représentation. Alors que, en masquant sa mise en forme et les dispositifs de captation, la représentation masque également tous les a priori culturels et idéologiques des différentes étapes de sa construction.

La question du temps

Si l'image porte en elle ses références spatiales du fait même de son iconicité, ses origines temporelles en revanche ne sont pas aussi facilement repérables visuellement et sont pour l'essentiel portées par le son qui l'accompagne et/ou par le contexte dans lequel elle se produit.

Les sources multiples d'images numériques, leur facilité de copie, de transfert, de montage, d'incrustation, les emprunts aux différents réseaux sociaux ou aux télévisions du monde entier, et aujourd'hui les logiciels dits d'intelligence artificielle, font que les visuels de télévision sont des enchevêtrements complexes d'images d'origine diverses et variées.

Pour trouver sa cohérence dans l'actualité, il est alors nécessaire de gommer les différentes temporalités des images d'origine, faire en sorte qu'elles donnent l'illusion de se dérouler au présent ou tout au moins qu'elles s'ajustent à l'instant du récit. Nous avons ainsi de plus en plus souvent affaire à une temporalité construite par le récit lui-même ou porté par le journaliste ou le présentateur sur des images débarrassées de leur références temporelles.

Les nouvelles formes visuelles observées nous semblent concourir, d'une manière générale, au renforcement du caractère atemporel de l'image voire même à sa détemporalisation lorsque par exemple des archives en "noir & blanc" sont colorisées. Autrefois les images d'archives ou de provenances diverses étaient signalées sur l'image, aujourd'hui ces mentions ont quasiment disparu des écrans.

Une image nous situe toujours dans le présent d'un lieu, un espace qui est là. Le temps, en revanche est plus complexe à cerner, il peut être porté par notre culture visuelle, par des images mises en séquence, par le son ou le récit. Le temps, c'est la mémoire, l'histoire, la causalité. Toute chose, tout acte qui n'est pas situé dans le temps, c'est-à-dire dans son histoire, consacre les rapports sociaux institués. Se méprendre du temps, c'est en quelque sorte se méprendre de l'histoire.

A la fin des années 80, Paul Attallah, critiquant certaines théories de la communication et en particulier la cybernétique, soulignait déjà l'intention manifeste de celles-ci de se démarquer de l'histoire et stipulait qu'en n'interrogeant pas l'histoire, elles n'interrogeaient pas le pouvoir. Il en concluait que la cybernétique représentait ainsi une « technique de maintien des normes psychologiques et sociales ». (*52)

Nous pouvons nous demander si, dans la suite de ces remarques, cette dénégation du temps, ne serait pas une caractéristique commune qui situerait certains aspects de l'évolution de la communication audiovisuelle dans la mouvance cybernéticienne et

plus largement encore dans le fonctionnalisme. Nous pouvons, par ailleurs, établir un rapprochement entre cette déréférenciation du temps et la multiplicité des sources visuelles. Il nous semble, en effet, que ces deux aspects fonctionnent en complémentarité. La perte de références temporelles s'accompagne d'une multiplication de la présence de l'image. Chacune étant cause et conséquence de l'autre.

Lorsque le temps n'est plus cette mise à distance nécessaire entre la perception et son interprétation, le non-présent devient alors l'inconnu, l'invisible.

En matière d'information télévisée, la mise en scène d'un événement sur le mode de la dramaturgie classique (équilibre, déséquilibre, équilibre), l'information représente le "désordre imprévisible", une infraction à l'ordre naturel. Moins une société maîtrise son devenir, plus elle doit présenter les choses sous forme d'imprévisibilité. Ce que l'on appelle le flux ne serait alors que cette perte des repères temporels, cette perte de l'histoire qui ne servirait finalement à ce que ne soient pas questionnés les rapports de pouvoir et de dominance.

Autres évolutions formelles caractéristiques

Au delà de ces exemples significatifs de l'évolution des formes de l'information télévisée, nous pouvons pointer de façon non exhaustive, quelques autres tendances générales observées.

- Une absence de silence, avec une omniprésence de la parole (paradoxe des médias de l'image) qui nous dit ce que l'on voit ou plutôt ce que l'on doit voir, une parole essentiellement prise en charge par l'instance d'énonciation. Une image utilisée comme une justification du dire, avec bien souvent des formes particulièrement insidieuses de manipulation qui consistent à laisser croire en une information apportée par l'image alors qu'elle est uniquement portée par la parole, comme l'exemple évoqué d'un journaliste filmé sur le lieu d'un événement, une proximité physique avec les faits qui ne sert qu'à attester l'authenticité du récit et rend la parole incontestable.

- Fractionnement, fragmentation par un montage rapide avec un rythme de plans très courts, pas de temps de pause. Il s'agit de rassasier la pulsion scopique du spectateur par l'abondance du voir. Une sorte de "malbouffe" de l'image, une boulimie qui ne permet pas de s'attarder sur la qualité du contenu. Des plans courts imposés au regard, c'est, comme le soulignait J-L Comolli, un "zapping" moins entre des programmes diffusés par les télévisions qu'à l'intérieur même du programme. « L'émiettement des durées et des plans éparpille le spectateur, lui interdit toute concentration, le voue à la répétition compulsive de la coupe et du saut. Ne serait-on pas en droit de supposer que tout un pan de l'industrie du spectacle audiovisuel se voue au sombre calcul de faire du spectateur un addict d'effets ? Le sait-on ? Le cahier des charges des productions télévisées en France impose un nombre minimum de plans dans un

téléfilm : pas moins de 1200 plans, me dit-on, pour un film de 90 minutes, soit une durée moyenne de 4 secondes et quelques dixièmes »

Les rythmes accélérés que nous observons dans les montages de l'information télévisée concourent à une présentification du visuel. Les changements rapides de plans, bien qu'issus de moments et de lieux divers et variés, créent une temporalité fictive du sujet traité qui nous situe dans le "maintenant". Un maintenant qu'un autre maintenant viendra remplacer aussi vite. Dans un récit visuel fragmenté, ce n'est pas seulement le rythme qui se trouve accéléré ce sont également les conditions de réalisation. Un plan séquence, par exemple, demande infiniment plus de préparation et de moyens qu'un traitement de la même séquence par une suite de plans courts. Le montage fragmenté, haché, correspond davantage aux exigences économiques de la production. Il permet dans une certaine mesure de dissocier les phases de prises de vue, de stockage, de montage, de réalisation et de diffusion.

Peter Watkins, cinéaste et critique de cinéma n'a cessé de dénoncer ce qu'il appelait la *Monoforme* des MMAV (Mass-media audiovisuels) "*La Monoforme est le dispositif narratif interne (montage, structure narrative, etc.) employé par la télévision et le cinéma commercial pour véhiculer leurs messages. C'est le mitraillage dense et rapide de sons et d'images, la structure, apparemment fluide mais structurellement fragmentée, qui nous est devenue si familière.*" (*53)

- Les normes de durée, de la programmation, des émissions, des films, des séquences elles-mêmes à l'intérieur de ceux-ci ... participent au réglage du temps du spectateur, à son inclusion dans son contrôle et sa gestion. Le temps compté s'inscrit dans la vie et le rythme que la société impose au spectateur. La dispersion des écrans, l'individualisation de la réception des programmes, le raccourcissement des séquences et des émissions, l'augmentation du

rythme, la fragmentation, la mise à disposition des mêmes images à d'autres temps et dans d'autres conditions de réception... , traduisent d'une certaine façon, dans les images, ce que sont le travail et les modes de vie en général aujourd'hui. Le temps du spectateur, comme celui des producteurs, des distributeurs sont soumis aux contraintes des temporalités du marché.

- Amplification des éléments signifiants dans l'image, grossissement des traits structurant le récit, comme par exemple les caractères psychologiques des personnages dans la fiction et les séries en particulier.... L'amplification consiste à faire ressortir les éléments langagiers dominants en masquant les autres, elle est une simplification du récit audiovisuel. Cet aspect est la conséquence indirecte des contraintes temporelles déjà évoquées. L'éphémérité d'un plan, la vitesse d'un montage fragmenté empêchent tout approfondissement sur les détails de l'image, comme ils ne permettent pas non plus de s'attarder sur la complexité des personnalités, leurs contradictions, etc. Cette amplification/simplification se retrouve sur bien des aspects, comme : la gamme des couleurs ; les musiques fortement connotées ; les bruitages empruntés aux films d'action ; les mouvements amplifiés, accélérés... ; voire même sur certains "décadrages" et autres formes dissonantes mises en exergue (l'anti-modèle qui justifie le modèle !) etc..

- Le manichéisme se substitue à la dialectique. Qu'il s'agisse de fiction, de série, d'information, de débat... une pensée de la complexité, de la contradiction dialectique ne trouve plus guère de place. C'est une pensée binaire qui lui est substituée, une pensée dichotomique dans laquelle le spectateur peut rapidement situer les antagonismes : le pour et le contre ; l'adhésion-fusion d'un côté, le rejet ou l'opprobre de l'autre. Il peut ainsi, sans trop d'efforts s'identifier à la figure stéréotypée du "bien" s'opposant à celle du

"mal". Ces formes mouvantes du "bien" et du "mal" étant elles-mêmes ce que l'idéologie dominante a, au préalable, instillé.

- L'absence de regard et d'analyse autocritiques. La télévision a fait disparaître toutes les émissions qui permettaient de prendre un peu de recul sur elle-même. Toute critique est aujourd'hui malvenue et supposée porter atteinte à la liberté d'informer, de créer, ou délit suprême : une entrave à la liberté du commerce... La critique cinéma était autrefois riche et fournie. La critique négative est aujourd'hui bannie : au mieux on évite de parler d'un film ou d'une émission, au pire on risque un procès (comme ce fut le cas pour J-L Comolli lorsqu'il développa une analyse critique de l'émission "Bas les masques" de Mireille Dumas sur F2.) (*54)

- Globalement donc, on peut dire que le curseur est mis sur les attentes (supposées ou présupposées) du public-spectateur, sur ses propres représentations et sur l'anticipation de ses réactions. Attentes et réactions qui sont elles-mêmes le fruit des pratiques audiovisuelles antérieures. Ainsi se construit une doxa derrière laquelle s'abritent les communicateurs pour justifier leurs choix.

On retrouve à travers ces traits ce que la sociologie des médias appelle le *fonctionnalisme* qui selon l'expression de Paul Attallah «... consiste à contribuer au contrôle social tout en prétendant contribuer à la liberté individuelle ».

Le fonctionnalisme en effet, n'interroge jamais les structures sociales, mais bien au contraire, par son empirisme, il vise à adapter les individus aux formes et pratiques sociales existantes

Notes #5 :

(*51) DEMAZEL Florent *Devant la douleur des autres*, Susan Sontag, Revue "Débordements", 2012

(*52) ATTALLAH Paul, *Théorie de la communication, histoire, contexte, pouvoir*, Montréal, Québec Université, réed. 2000. Paul Attallah, directeur du programme de communication de masse de l'Université Carleton (Ottawa) est l'auteur de nombreux ouvrages sur la communication.

(*53) WATKINS Peter, *Media Crisis*, Homnisphères, Traduit de l'anglais par Patrick Watkins, 2003

(*54) Voir articles : [La controverse sur Bas les Masques; Le Monde, 12 sept 1993](#) et [25 septembre 1993](#)

#6 - Pour conclure... provisoirement

Jean-Louis Comolli dans son ouvrage "Technique et idéologie" (*61) faisait remarquer que si la critique cinématographique reconnaissait que *tout film est un produit idéologique, se fait dans et diffuse une idéologie*, cette même critique en revanche dénie toute implication idéologique dans ce qui participe du domaine des techniques : appareils, procédés, normes, conventions,.. *On veut bien (plus ou moins) que le film entretienne quelque rapport à l'idéologie au niveau de ses thèmes, de sa production (de son économie), de sa diffusion (de ses lectures), voire même à celui de sa réalisation (du sujet metteur en scène), mais aucun, jamais, du côté des pratiques techniques, des appareils qui le fabriquent pourtant de part en part.*

Comment ne pas s'étonner, plus de 50 ans après, que les mêmes résistances soient plus que jamais là, alors que l'innovation technologique, électronique en particulier, a renforcé la mainmise des spécialistes des industries de la communication sur les formes même du spectacle sans qu'aucune instance démocratique ou représentative n'ait eu à statuer sur celles-ci.

Parallèlement à cette emprise sur les mises en forme des énoncés audiovisuels, les nouvelles technologies ont permis la banalisation et l'accessibilité à des outils individuels de prise de vue : appareils photo/vidéo, smartphones... Ce qui aurait pu conduire à l'émergence d'une expression démocratique originale comme celle que l'on a connu avec la "vidéo des premiers temps", fin des années 60 et début des années 70 (*62). Force est de constater que les productions individuelles postées sur les réseaux sociaux sont, pour l'essentiel, captées sur le quotidien de la vie tel qu'il se présente au

regard de l'instant, sans distance, sans recul. Des productions qui, à quelques exceptions près, s'inspirent des formes dominantes des industries de la communication tout en exerçant en retour une certaine influence sur les formes de ces dernières.

On aurait pu penser que, face à ces flux disparates et inorganisés présents sur les réseaux sociaux, l'information "organisée" se démarque par des valeurs culturelles et émancipatrices plus exigeantes. Il n'en est rien, ou du moins pas grand-chose. Chacun reprenant plus ou moins les formes convenues à l'œuvre ici et là dans une simplification binaire des expressions (le bien/le mal, le vrai/le faux, le gentil/le méchant, etc.)

Depuis quelques temps, les journaux télévisés sur les chaînes publiques affichent parfois leurs sources, via un QR code, comme un gage de transparence. Décliner la source comme critère d'objectivité c'est encore une fois confondre la réalité et sa représentation, c'est masquer davantage les dogmes formels faits à la prise de vue, au montage, à la diffusion,..

Ce sont les mises en *formes*, les normes, les dispositifs, etc. qui construisent le spectacle et organisent son système de croyance. Pas l'authenticité des faits.

La société des spectateurs

Pour paraphraser Guy Debord peut-on parler aujourd'hui de "la société du spectateur", dans la mesure où ce qui nous différencie aujourd'hui de la "société du spectacle" du dernier quart du 20ème siècle, c'est son extension de la sphère privée de production. Le pot aux images est sans fond, chacun versant et/ou puisant pour son propre récit visuel l'image susceptible de ramener quelques "followers" (disciple, suiveur, admirateur...) et augmenter sa collection de jolis-cœurs. La "société spectaculaire-marchande", pour reprendre l'expression de Debord, ayant réussi à faire du clic le critère premier de l'évaluation des échanges qui ont l'image comme support.

Ainsi les micro-récits sur les réseaux sociaux reprennent à l'envi les formes les plus aliénantes des industries de la communication, sans s'interroger sur ses mises en scène, ses visées, sa distribution, son encadrement. Dans le spectacle audiovisuel continu et hyper-fragmenté, tout propos ne vaut que par l'éclat qui le fait se distinguer du reste. Petites phrases, images-choc revues en boucle, tout le récit du sociétal dans ce qu'il a de plus clinquant, de plus éphémère, de plus morcelé, et qui finalement, conduira le citoyen-zappeur à naviguer de chaîne en chaîne, de post en post, de tweet en tweet, de pub en pub,... pour retrouver quelques bribes d'un petit-peu-de-quelque-chose qui viendra conforter son opinion, fort éloignée de ce qui pourrait établir les bases et les outils d'une vraie émancipation sociale.

Certains nous expliquent que les formes actuelles de la communication sont ainsi, qu'on ne peut y échapper, que nous devons faire avec. Autant d'arguments qui confondent l'indispensable appropriation des outils, des techniques, des

réseaux... avec les formes dominantes générées par les industries de la communication, et qui finissent même par nous faire intérioriser l'idée de ringardise par opposition à ces formes "obligées".

Les forces émancipatrices, celles et ceux qui luttent au quotidien pour plus de culture, de liberté, d'égalité, de sociabilité, de fraternité,... se doivent bien au contraire de prendre quelques distances par rapport à ces formes de communication qui dans leur nature profonde considèrent le spectateur comme un individu "à pâte molle", manipulable, susceptible d'être façonné ("L'opinion ça se travaille" qu'il disait !)

Les énoncés rebelles qui usent des mêmes formes que le formatage qu'ils dénoncent contribuent à leur façon à renforcer la standardisation de la pensée.

Mise à distance vs éloignement

Analyser une situation, un fait, c'est aller au cœur de l'événement pour recueillir les données indispensables à son interprétation. Mais analyser c'est aussi prendre de la distance pour pouvoir confronter l'apparence de l'observation avec des concepts, des théories ou plus simplement avec d'autres événements. L'analyse se fonde sur la raison. Si la proximité spatiale ou temporelle nous situe au cœur de l'événement, elle constitue aussi une absence de distance (analytique) vis à vis de l'événement. La proximité nous lie affectivement à l'événement, à ses détails, à ses émotions.

La raison est souvent froide, elle peut manquer de chaleur humaine, de contact, d'empathie. Tandis que l'affectif fait appel au plus profond de l'être, à ses désirs, ses attentes, ses angoisses, ses craintes, ses espoirs. La raison relève du social, du rapport humain entre les humains, des échanges de la pensée voire aussi de la polémique ou du conflit.

L'affectif renvoie à l'individu, à la subjectivité. L'affectif est incontestable, c'est-à-dire qu'on ne peut contester la joie, la peine, l'émotion, la sidération... ressenties face à tel ou tel événement représenté. C'est la fonction dévolue à la proximité de mettre en place des situations difficilement contestables, parce que ressenties et psychologiquement vécues. Par ailleurs, on ne peut être proche et dans le temps et dans l'espace avec tous les événements du monde. Le choix d'une proximité s'effectue donc au détriment d'une autre.

Chaque proximité avec un fait cache donc l'éloignement d'avec un autre. Et l'éloignement n'est pas une mise à distance. La mise à distance suppose un regard toujours fixé sur le fait, mais un regard qui, par la distance qu'il prend, englobe le fait au sein d'une pensée plus large. L'éloignement, tout au contraire, est l'abandon du regard, la distance qui construit l'oubli.

Retour sur l'éducation aux médias

L'hypocrisie d'un discours schizophrénique.

Plus de 50 ans après les expérimentations de l'ICAV, de Marly le Roy, de JTA..., l'EMI (Education aux Médias et à l'Information, avec ses variantes comme "Education critique aux médias" ou "Education à l'image et aux médias" etc.) est un acronyme devenu aujourd'hui fourre-tout dans lequel sont rangées des approches fort diverses. Reprise par les institutions officielles, de nombreuses associations et des intervenants multiples, l'EMI porte aussi toutes les ambiguïtés du système et sa capacité à récupérer les valeurs progressistes et émancipatrices pour les mettre au service de la libre-entreprise de soi.

Dans tout ce que nous pouvons voir ou lire aujourd'hui, il s'agit pour l'essentiel d'une éducation pour s'appropriier les médias, les outils, leurs fonctionnements et leurs usages. Quant aux approches critiques, elles portent surtout sur les contenus et rarement sur l'analyse des formes. On y trouve au mieux une vigilance éducative contre les dérives racistes, sexistes, contre les fake-news, le harcèlement... autrement dit tout ce qui enfreint la loi, une bonne chose en soi, mais qui est le minimum à attendre de tout projet éducatif et pas seulement en ce qui concerne les médias, l'information ou les réseaux sociaux.

Le Conseil de l'Europe, par exemple, a multiplié des documentations pour lutter contre les trois catégories de "désordres de l'information" (selon ses termes *63) qu'il a défini comme étant « la *mésinformation* : information fausse qui n'est pas partagée dans l'intention de nuire, la *désinformation* : information fausse qui est délibérément partagée pour porter préjudice, l'*information malveillante* : information fondée sur des faits réels, utilisée pour

porter préjudice ». Autrement dit, en dehors de ces catégories, l'information est sensée être "naturellement", libre, authentique, démocratique, etc. Aucun questionnement sur l'économie des médias, les contenus et encore moins les formes...

Au sein de la "Commission des affaires culturelles et de l'éducation de l'Assemblée Nationale", on trouve même une "Mission flash sur l'éducation critique aux médias" (*64) dont les deux rapporteurs sont un député RN et une députée Renaissance, c'est pour dire ! à quel point la novlangue permet de recycler le mot même de "critique". Le Clemi par exemple, fortement mis en avant par cette commission, propose aujourd'hui des ateliers "Déclic'Critique" (*65) : une série de modules vidéo à destination des enseignants d'un réductionnisme sidérant sur le contenu avec une mise en forme empruntée au pire des modèles dominants.

Peter Watkins expliquait déjà comment la *critique des médias*, initiée dans les années 60, s'est au fil des décennies progressivement réorientée vers la défense de la culture populaire (populiste) et la mise en place de formation professionnelles aux métiers de la télévision et du cinéma. "... faire les petits soldats du professionnalisme médiatique, prêts à accepter les règles strictes et le cadre limité imposés par les groupes qui dirigent les médias commerciaux." (*66) Il faisait remarquer que si l'analyse de courants d'idées et de styles non conventionnels constitue une part intégrale de l'enseignement des arts plastiques, de la musique, du théâtre, de la littérature... , pour l'éducation aux médias, en revanche, c'est l'intégration au système et l'apprentissage des formes expressives dominantes qui prévaut, même si, ici et là, on trouve une éducation critique portée par des enseignants qui se débattent dans des environnements très hostiles.

Par la suite, avec le développement de la micro-informatique, l'éducation aux outils, aux réseaux, bien loin de construire des alternatives originales ou critiques, a contribué à insérer plus

rapidement encore les enseignants et élèves dans les usages et les techniques sans questionner ni les outils, ni les formes. Les nouvelles technologies étaient supposées porter de façon immanente des pédagogies progressistes alors que, bien souvent, elles ne font que recycler d'une façon nouvelle les pédagogies les plus rétrogrades.

Misère de la pédagogie ou pédagogie de la misère dans une société normalisante à laquelle acteurs et actifs doivent se conformer et s'adapter.

Notes #6

(*61) Comolli Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle ; Technique et idéologie (1971-1972)*, Verdier 2009

(*62) Vidéo des premiers temps - Groupe de recherche sur les débuts de la vidéo légère en France

(*63) Faire face à la propagande, à la désinformation et aux fausses nouvelles - Conseil de l'Europe

(*64) Mission flash sur l'éducation critique aux médias - Commission parlementaire 2023

(*65) Ateliers Déclic'Critique - CLEMI

(*66) Watkins Peter, *Media Crisis*, Homnisphères, Traduit de l'anglais par Patrick Watkins, 2003

#7 Bibliographie

Textes en ligne

- [ACCARDO Alain](#) *Un journalisme de classes moyennes (I)* , Blog Agone, 2020
- [ACCARDO Alain](#) *Un journalisme de classes moyennes (II) L'orchestration invisible des pratiques sociales*, Blog Agone
- [ACCARDO Alain](#) *Un journalisme de classes moyennes (III) Le maintien de l'ordre « démocratique »*, Blog Agone
- [ALEXIS Lucie](#), *Dispositifs télévisuels et mises en scène du désaccord*, Cahiers de Praxématique, 2016
- [ARCOM](#) - Rapport sur l'éducation aux médias et à l'information (exercice 2022-2023)
- [Ateliers Déclic'Critique](#) - CLEMI
- [BARTHES Roland](#), *Mythologies*, Seuil, 1957
- [BOURDIEU Pierre](#), *Analyse d'un passage à l'antenne*, "Monde Diplomatique", avril 1996
- [CHAPELAIN Brigitte](#) *Deux expériences scolaires de formation à l'audiovisuel : ICAV et JTA*, Cairn-info - CNRD Edition, 2007
- [Chronologie de la télévision en France](#) - La revue des médias, INA
- [COMOLLI Jean-Louis](#), *Incidence du moindre geste*, Texte d'introduction au séminaire : Formes de lutte et lutte de formes
 . Pièges du formatage ou promesses de la forme ? Lussas, Ardèche - août 2008
- [COMOLLI Jean-Louis](#), *Cinéma contre spectacle*, Texte d'introduction du livre, Verdier, 2009
- [DEBORD Guy](#) Page spécifique de textes, d'articles, de films
- [DEMAZEL Florent](#) *Devant la douleur des autres, Susan Sontag*, Revue "Débordements", 2012
- [EISENSTEIN Sergueï](#), *Le carré dynamique*, Communication à l'Academy of Motion Picture Arts and Science, Hollywood, 1930
- [GUILLEBAUD Jean-Claude](#), *Comment la télé a formaté le grand reportage*, 2014
- [GUNTHERT André](#), *Une image cache comment elle montre*, site "L'image sociale", janvier 2020
- [JOST François](#), [SPIES Virginie](#) *L'information à la télévision, un spectacle ?* Revue française des sciences de l'information et de la communication, 2014
- [LABORDE Barbara](#), *Des Chiffres et des Lettres : distraction, variations, habitudes*, Mise au point, 2011

- **LOCHARD Guy**, *Comment analyser les dispositifs*, Univ. Paris III Sorbonne nouvelle, 2000
- **PARIS-CLAVEL Gérard**, *La lutte des signes*, Atelier graphique "Ne pas plier", 2001
- **PUBLICTIONNAIRE** Dictionnaire encyclopédique et critique des publics
- **SÉGUR Céline**, *Le journal télévisé français, un rituel populaire au service du public ?*, The Conversation, juin 2023
- **SOULLEZ Guillaume**, *Dispositif, médium, média. Pour une analyse scalaire du « cinéma éclaté » avec Pierre Schaeffer*, CinémaS, 2018
- **Mission flash sur l'éducation critique aux médias** Commission des affaires culturelles et de l'éducation - Assemblée Nationale, 2023
- **Vidéo des premiers temps** - Groupe de recherche sur les débuts de la vidéo légère en France
- **Vie Publique - L'éducation aux médias et à l'information (EMI) face aux défis du numérique** - Direction de l'information légale et administrative, 2024

Livres - sélection

- **BERTHAUT Jérôme**, *La Banlieue du «20 heures» - Ethnographie de la production d'un lieu commun journalistique*, Agone, 2013
- **BLANDIN (Claire), FANTIN (Emmanuelle), ROBINET (François), SCHAFER (Valérie)**, *Penser l'histoire des médias*, CNRS éditions, 2019
- **BONI Marta**, *Formes et plateformes de la télévision à l'ère numérique*, Presses Universitaires de Rennes, 2020
- **BUXTON David**, *Les séries télévisées - Forme, idéologie et mode de production*, L'Harmattan, 2010
- **CERVILLE Maxime, QUEMENER Nelly**, *Cultural studies: Théories et méthode*, Armand Collin, 2015
- **CITTON Yves**, *Médiarchie*, Seuil, 2018
- **CORROY Laurence, ROCHE Emilie, SAVIGNAC Emmanuelle**, *Education aux médias et pédagogies innovantes - Enjeux et perspectives interculturelles*, Publibook/Société écrivains, 2017
- **FRAU-MEIGS Divina**, *Faut-il avoir peur des fake news ?*, La Documentation Française, 2019
- **GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, LABORDERIE Pascal, SOUILLÉS-DEBATS Léo**, *La Ligue de l'enseignement et le cinéma - Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, AFRHC, 2016

- GOULET Vincent, *Médias et classes populaires. Les usages ordinaires des informations*, INA, coll. Médias essais, 2011
- GOULET Vincent, *Médias : Le peuple n'est pas condamné à TF1*, Textuel, 2015
- HALIMI Serge, VIDAL Dominique, MALER Henri, REYMOND Mathias, *L'opinion, ça se travaille... : les médias et les guerres justes*, Agone, 2014
- HAMUS-VALLÉE Réjane, (sous la direction de) *Trucage et télévision*, Cahiers du CIRCAV n° 25, 2016
- HUYGUE François-Bernard, *La désinformation - Les armes du faux*, Armand Colin, 2016
- JACQUINOT Geneviève, *Image et pédagogie*, édition revue et augmentée, Archives Contemporaines, 2012
- JOST François, (sous la direction de), *Télévision 10 - Mutations de la télévision*, CNRS Editions, 2019
- LAFON Benoît (sous la direction de), *Médias et médiatisation - Analyser les médias imprimés, audiovisuels, numériques*, PUG, 2019
- LE GRIGNOU Brigitte, NEVEU Erik, *Sociologie de la télévision*, La Découverte, 2017
- MASCLET Olivier, *L'invité permanent - La réception de la télévision dans les familles populaires*, A. Colin, 2018
- MATTELART Armand, *Histoire de la société de l'information*, La Découverte, 2018
- PETIT Laurent, *L'éducation aux médias et à l'information*, Presses Universitaires de Grenoble, 2020
- SOULAGES Jean-Claude, *Les rhétoriques télévisuelles - Le formatage du regard*, De Boeck, 2007
- SOULEZ Guillaume, *Quand le film nous parle - Rhétorique, cinéma, télévision*, PUF, 2015
- SOULEZ Guillaume, KITSOPANIDOU Kira, (sous la direction de), *Le levain des médias - Forme, Formats, Média*, L'Harmattan, 2016
- SPURK Jan, *Contre l'industrie culturelle. Les enjeux de la libération*, Édition Le Bord de l'Eau, 2016
- TESSIER Laurent, SAINT-MARTIN Arnaud (coord.), *Les Dossiers De L'écran Controverses, paniques morales et usages éducatifs des écrans*, Editions du Croquant, 2020
- VANDER-GUCHTH Daniel, *Ce que regarder veut dire - Pour une sociologie visuelle*, Les Impressions nouvelles, 2017

L'auteur :

Jean Paul Achard a été enseignant en *Image et audiovisuel* dans le département des Sciences de la Formation et de la Communication de l'ENESAD de Dijon, intervenant principalement en formation initiale et continue des professeurs d'Education Socio-Culturelle.

Il est titulaire d'un DEA en Sciences de l'Education (sous la direction de Geneviève Jacquinot, Univ. Paris VIII) et d'un doctorat en Sciences de la Communication (sous la direction d'André Gardies, Univ. Lyon II).

-> [lien contact](#)

-> [surlimage.info](#) - Ecrits et ressources sur l'image

-> [jeanpaulachard.com](#) - Photographies et collections diverses