

**Alain Flageul**

*Irathèque, Institut National de l'Audiovisuel, Bry-sur-Marne (France)*

## **TÉLÉVISION : L'ÂGE D'OR DES DISPOSITIFS**

**1969-1983**

« Dispositif » est un mot peu engageant : en télévision, il évoque une œuvre souterraine, professionnelle, austère. Devant un écran n'offrant que continuité, fluidité apparentes, le téléspectateur n'est guère incité à penser « dispositif » ; on trouve d'ailleurs peu de traces du terme dans la presse de programmes. Plus en vogue auprès des chercheurs et des praticiens des médias, il reste, malgré de récentes tentatives de clarification, une commodité de langage pour désigner 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. Plus largement définie comme « une manière de penser l'articulation entre plusieurs éléments qui forment un ensemble structuré de par la solidarité combinatoire qui les relie » (Charaudeau, 1997), la notion est par vocation ouverte, et de ce fait rétive à toute taxinomie, à tout tracé trop précis de frontières.

La toute jeune recherche sur la télévision en France — jeune parce que ne disposant d'outils adéquats que depuis l'ouverture du dépôt légal de l'INA en 1994 — élabore d'étonnants modèles, fondés sur de patients visionnages, destinés à révéler la trame cachée des flux et des œuvres. Il peut toutefois échapper à certains analystes, parfois victimes du « syndrome de l'écran plat » (il n'y aurait de vérité de la télévision que visible à l'écran), que des dispositifs majeurs peuvent ne laisser qu'une infime trace apparente, leur poids véritable ne pouvant être apprécié sans incursions, en amont, du côté de l'intention. C'est donc à dessein que seront ici privilégiés, « au-delà de l'écran », les acteurs de la programmation et de la production.

### **Dispositifs cinématographiques, télévisuels**

Il n'y a pas de cinéma, ni de télévision, sans dispositifs. Si ceux du cinéma sont assez bien cernés, n'offrant plus de terres inexplorées que du côté des effets spéciaux, la méconnaissance des dispositifs télévisuels ne tient pas qu'à des maladies de jeunesse de la recherche, mais aussi aux profondes divergences d'essence entre cinéma et télévision.

En tant qu'objet culturel discret (ayant un début et une fin), ritualisé (se consommant dans des « salles-temples »), de luxe (cher « à la place »), le film de cinéma doit, pour garder une légitimité historique, tendre à s'affirmer comme art, c'est-à-dire à jouer de codes restreints, précis, contraignants, sa liberté étant dans le dépassement sublime de ces contraintes, leur agencement dans une continuité fluide. Si un bon film est celui où le spectateur oublie « comment c'est fait » — les dispositifs, donc — pour engager un rapport fusionnel au récit, l'analyste est fondé en revanche à considérer la mécanique secrète comme la matière noble de l'œuvre.

En tant qu'objet matériel pérenne (un récepteur) dépourvu d'espace de réception unique, offrant un accès en apparence gratuit à des flux sans bornes franches, la télévision, incurable roturière, ne prétend ni user de dispositifs dignes d'intérêt ni formuler la moindre injonction artistique *sui generis* à les ignorer. Parfait témoin de cette modestie, le mot « émission » n'indique qu'un mode de transport d'ondes, asémique quant aux dispositifs.

## **Un dispositif est reproductible**

La faveur dont jouit le terme « dispositif » auprès des chercheurs comme des professionnels de la télévision tient à ce qu'en le décrivant, on dit l'émission en tant que protocole reproductible, on la classe. Dans une expérience de laboratoire, fondée sur la mise en série ou en parallèle d'appareillages de conceptions différentes, la formulation de l'idée, du projet de la recherche suffit souvent, entre spécialistes, à dessiner les contours du protocole expérimental, du dispositif, précisément. Mais pour faire acte scientifique (ou de mise en œuvre du projet télévisuel), nécessairement reproductible, le chercheur, ou l'auteur, doit s'aventurer plus avant, « parler technique », détailler le dispositif lui-même, non en énumérant toutes ses composantes, ce qui pourrait se traduire par un inventaire absurde comme ce classement des animaux issu d'une « encyclopédie chinoise » chez Borges (Foucault, 1990, p. 7), mais en nommant les carrefours décisifs (tel logiciel informatique, telle injection de substance, telle intervention du public), puis les configurations de ces nœuds expérimentaux cristallisant des fonctionnalités et en hiérarchisant dans le temps l'usage des moyens employés. Émergent ainsi de véritables courants scientifiques autour de protocoles voisins (en génie génétique, par exemple), et des modes télévisuelles autour de dispositifs précis (cf. les *reality shows*).

## **Dispositifs fonctionnels, dispositifs conceptuels**

Toute émission de télévision comprend plusieurs strates de dispositifs (Nel, 1998). On peut s'en tenir à une première dichotomie : les « dispositifs fonctionnels » (ou « petits » dispositifs) trahissent la marche de l'émission sans foncièrement définir celle-ci ; quels que soient le nombre

et l'emplacement des caméras dans le stade, un match de football garde une dramaturgie propre, fût-elle affectée par cette présence. D'autres attelages caractérisent en nature l'émission. Pour les variétés traditionnelles, c'est : « plateau-invités-chansons-intermèdes parlés-direct ». Est ainsi établi le « dispositif conceptuel » (ou « grand » dispositif) de l'émission, « conceptuel » devant être entendu au sens contemporain, abusif et un peu ridicule, mais admis, de « concept ».

La seule difficulté, mais majeure, est qu'un même élément peut, selon les cas, être constitutif du fonctionnel ou du conceptuel. Les deux puisent leurs composants dans le même réservoir de variables, concernant pour l'essentiel :

- le genre, la thématique, le type de public visé (les typologies INA — dépôt légal distinguent 35 genres, 46 thématiques, 10 publics),
- le propos, le discours (Charaudeau, 1997), le type d'énonciation (Jost, 1998),
- le rapport au temps (direct, faux direct, différé) et le découpage de ce temps, lisible dans le scénario, le conducteur d'émission, ou mis en œuvre au montage,
- le lien avec le réel ou l'œuvre originale (captation, reconstitution, recreation),
- les lieux de la dramaturgie (plateau, stade, rue, multiplex, etc.), l'agencement de ces lieux quant à la qualité, au nombre, à la place et au rôle des « acteurs » au sens large (y compris le public), au décor, aux éclairages, à l'emplacement des caméras et aux cadrages,
- pour la fiction, la diégèse, la place du narrateur dans le récit (Jost, 2000).

Entre petits et grands dispositifs, l'histoire seule, parfois, tranche : au début des années soixante, la mise sur le marché de caméras légères, à finalité modestement fonctionnelle, a engendré, comme par mégarde, du grand conceptuel : le cinéma-vérité.

Peut-être notera-t-on la présence plus fréquente d'éléments du répertoire spatial dans les petits dispositifs, temporels dans les grands. Il convient surtout de dire que tel élément semblera essentiel à l'un ou l'autre dispositif selon l'échelle, la granularité d'analyse choisie par l'observateur.

## **Leur rationalisation croissante a-t-elle entraîné un progrès des dispositifs ?**

En science, les progrès des protocoles expérimentaux, vus comme la maîtrise d'une complexité croissante (d'une néguentropie) dans leur mise en œuvre, sont constants. En est-il de même des dispositifs de télévision ? Certainement pour les dispositifs fonctionnels : la force de pénétration des yeux-caméras et des oreilles-micros sur les théâtres de l'actualité, au cœur des stades, dans les documentaires, plus aléatoirement dans la fiction, s'est notoirement accrue ces derniers lustres : ici comme dans tout champ technique, les connaissances sont cumulatives. Aucun progrès n'est en revanche acquis avec les dispositifs conceptuels, qui s'usent à mesure

qu'ils servent. Il faut admettre que, vu sous cet angle, et même en se gardant de toute idéalisation des programmation et production télévisuelles passées, souvent démentie par de nouveaux visionnages (journaux télévisés des années soixante indigents, « Cinq colonnes à la une » approximatifs), aujourd'hui n'est plus, loin s'en faut, l'ère des dispositifs triomphants, sans que les causes d'un recul éventuel apparaisse d'emblée. S'il a existé un âge d'or des grands dispositifs, il est tombé dans un oubli profond, s'agissant de télévision, genre mineur, quand pour le cinéma la Nouvelle vague, très datée pourtant, reste, du moins en apparence, une référence frôlant l'académisme. Quel était cet âge d'or de la télévision ? De quels dispositifs s'agissait-il ? Et pourquoi y a-t-il eu régression, c'est-à-dire simplification, retour à des stéréotypes ?

## **La télévision de grands dispositifs, enfant légitime de mai 1968 et de la vidéo**

Comme on a pu dire l'impressionnisme rejeun de la Troisième république (ou de la Commune) et de la peinture en tubes, affranchissant l'artiste de l'atelier en le conviant à « aller sur le motif », la Nouvelle vague celui de la guerre d'Algérie et de l'Éclair-Coutant permettant de s'émanciper des idées reçues et des studios, la télévision de grands dispositifs est sans doute née des amours – légitimes — de l'après-mai 68 et de la vidéo, pour s'éteindre avec la banalisation de l'outil et le renoncement du gouvernement Mauroy aux utopies en 1983, qui eut un effet de souffle jusqu'au cœur des médias, marquant ainsi les bornes temporelles indiquées en sous-titre du présent article. Si un examen attentif des dispositifs de cette télévision nouvelle des années soixante-dix ne permet pas d'observer un usage systématique de la vidéo, notamment pour cette vertu alors perçue comme inouïe de quasi simultanéité de la captation et de la vision, l'imagination s'est incontestablement débridée à partir des possibles vidéographiques, même quand ils n'ont pas été employés. Et c'est au Service de la recherche de Pierre Schaeffer que cette télévision inventive a d'abord prospéré, notamment à partir de la série « Vocation » (première diff. : 19 janvier 1969).

Dès la première émission, Pierre Dumayet dévoile à la caméra le principe fondateur du projet (Dumayet, Frapat, Guillaume, 1969) : « Il s'agit d'une interview dont la préparation a été enregistrée à l'insu de la personnalité interviewée. Ensuite nous apprenons à l'interviewé que tout a été enregistré depuis le début, puis nous regardons ensemble quelques passages de la préparation, puis de l'interview, et bien entendu ce regard est lui aussi enregistré ». La force de la série n'émane donc pas d'un dispositif spatial original — un studio, un intervieweur, un interviewé, des caméras, une régie — mais d'un jeu sur le temps, que la vidéo permettait justement de réaliser en brouillant les cartes du présent, des apparences et, *in fine*, de la vérité.

## Le trouble diégétique, clé de voûte des grands dispositifs

La fonction principale de ce dispositif est sans conteste de perturber les *a priori* diégétiques de l'émission, l'univers du récit tel que l'invité, l'interviewé, croit le percevoir *in situ*. Ne s'agissant pas de fiction, « diégèse » peut sembler un mot impropre (Genette, 1972). Cette transgression trouve cependant sa légitimité dans la description de l'émission par Pierre Dumayet comme d'une dramaturgie (Berdot, 1998, p. 7) en trois actes, où lui-même se revendique, au risque de brouiller déontologiquement les cartes, comme un acteur à double jeu : journaliste procédant à une interview ordinaire (en posture hétérodiégétique face au narrateur invité), narrateur lui-même d'une manipulation diabolique cachée (fonction homo, voire auto-diégétique). Le journaliste Édouard Guibert fera de même au début d'« Enseignants-enseignés », émission bâtie sur un principe voisin (Berdot, Cadet, 1972). C'est en instituant ouvertement un « trouble diégétique » que ces dispositifs des années soixante-dix se distinguent de tous ceux adoptés dans la télévision traditionnelle, ancienne ou post-moderne (en quête d'un classicisme, non de ruptures), fondée sur une diégèse constante et, par volonté, banale. L'intention transgressive des dispositifs nés de la vidéo (on a pu parler alors, par boutade, de « vidéologie »), était dans la superposition d'une diégèse primaire, souvent fruste — un plateau, une continuité d'enregistrement —, et d'une diégèse secondaire, plus complexe que l'autre, la contenant d'ailleurs, jusqu'à créer une sorte de métatélévision. Sans aller jusqu'à parler de « mise en abyme diégétique », ce qui impliquerait un mouvement vers l'infini ici absent (mais potentiellement imaginable en tendance), on pourrait qualifier le dispositif de « Vocation » d'« anamorphose diégétique », ou la diégèse véritable n'est pas exactement celle qu'elle affiche d'abord, mais son reflet dans un miroir déformant. Dans « Vocation », l'intervieweur Pierre Dumayet semble s'effacer devant l'interviewé, être son obligé. Non sans un certain malaise, on comprend vite qu'au contraire l'interviewé est le jouet de l'intervieweur. Et puis la vérité émergeant de ce trouble, grâce aussi au talent de l'animateur, est que la vérité de la duperie est plus belle que celle de la sincérité fardée, à condition que la duperie soit *in fine* absoute par la victime elle-même. Il y a du Marivaux dans ce dispositif délicieusement pervers, qui a pu échouer, mais aussi donner des réussites d'anthologie, dont « Paul Sivadon, psychiatre », de 1969.

Jean Frapat a été le virtuose créateur de nombreux grands dispositifs à « double fond diégétique », où le dessin d'humour se muait en cadavre exquis (Série « Tac au tac », diff. 2<sup>e</sup> puis 1<sup>re</sup> chaîne 1969-1975), un pur témoignage en fiction « jouée » (Séries « Télétests », diff. FR3 1980-1981, et « Réalité-fiction », diff. 3<sup>e</sup> chaîne 1973-1974, puis A2 1977). Jean Eustache a magnifié ce dernier dispositif dans « Une sale histoire » (Eustache, Picq, 1977), une des plus troublantes expériences réalisées pour le cinéma, mais qui, hormis l'audace du sujet, alors impensable à la télévision, se distingue peu par son dispositif des tentatives antérieures conçues pour l'antenne. Définie par Françoise Berdot comme mise en œuvre d'un protocole de « vidéomiroir » (Berdot, Flageul, 1998), toujours élaborée dans le giron du Service de la recherche de

l'ORTF, « Enseignants-enseignés » (diff. 1972), instaurait un mode vidéographique de résolution des conflits entre deux groupes *a priori* antagonistes en prenant soin de ne jamais les mettre physiquement en présence. Stoppée dans son élan inventif par les pressions de syndicats enseignants criant à la manipulation, l'auteur avait cependant pu reprendre le dispositif dans « Science publique » (diff. 1977), puis comme processus de « déverrouillage » d'une communication d'entreprise bloquée (EDF, 1981). Des procédures semblables avaient été précédemment adoptées (Barouh, Demeure, False, Garrigues, Sotto, 1972) en zone rurale du sud-est de la France, sans qu'hélas les montages réalisés soient diffusés sur les ondes nationales.

Puis toutes ces subtiles mécaniques n'ont plus semblé intéresser les commanditaires d'émissions, les programmeurs. De fait, de tels dispositifs, revendus comme héritages de mai 1968, mais dépassant la dialectique du verbe pour épouser celle des situations, n'ont pas résisté au coup d'arrêt donné aux utopies françaises en 1983, date charnière de l'histoire de la France contemporaine, dont on ne cesse de sous-estimer l'importance : à part un retour tardif sans lendemain (« Les nouvelles grandes personnes », diff. septembre 1991), Jean Frapat dut cesser cette même année ses créations de grands dispositifs à l'antenne (dernière diff. : « Gustave Doré sous toutes réserves », 22 décembre 1983). Cette simultanéité ne doit pas être comprise comme une coïncidence.

## **Déclin des grands dispositifs**

La perte d'intérêt pour les grands dispositifs télévisuels résulta moins d'un effondrement idéologique général que du revirement de 1983 dans toutes les pratiques de pouvoir, dont celles touchant aux médias. Convaincus de l'émergence inéluctable de chaînes de télévision privées, le chef de l'État et celui, changeant, du gouvernement, prirent au milieu des années quatre-vingt des initiatives successives afin de rester maîtres d'un jeu perçu comme décisif pour leurs avenir respectifs : maintien d'un Canal Plus mal parti, création *ex nihilo* de deux nouvelles chaînes, privatisation de TF1. Le corollaire de ces bouleversements fut une concurrence exacerbée sur le marché de la publicité, qui finit par tuer la Cinq en 1992. Avant cet épilogue, les chaînes durent pour survivre en donner au peuple pour ses goûts, réputés convenus, simples. Il s'agissait de distraire, non d'inquiéter ; de donner à consommer, non à penser. Le flou diégétique n'étant plus de mise, les jeux de miroir furent bannis. Ne subsistèrent que les dispositifs confirmés, élevés au rang de mythes d'une télévision légère et malicieuse, à défaut d'être profonde, comme ceux de la « Caméra invisible », rebaptisée « Caméra cachée », récemment démarquée par les sketches de Jean-Yves Lafesse sur Canal Plus ou « Farce attaque » sur France 2.

## **Renaissance des grands dispositifs ?**

Ce n'est qu'aujourd'hui que des dispositifs potentiellement fondateurs de nouveaux « concepts » — constituant la seule modernité possible de la télévision — réapparaissent à

l'antenne, mais par la petite porte, avec une discrétion frôlant l'anonymat. De provenance souvent étrangère (notamment italienne, hispanophone), certains sont exhibés par Arthur (« Les enfants de la télé », « Les p'tites canailles »), mais comme purs objets anecdotiques d'un cabinet de curiosité télévisuel. Canal Plus, à l'affût de toute avant-garde pouvant justifier son prix, et son nom, ouvre l'antenne à des dispositifs plus profondément novateurs, comme cette invitation adressée à des personnalités consentantes de rester, chacune à leur tour, seule face une caméra sans cadreur dans un espace nu, entièrement blanc et fermé à clé pour un temps indéterminé, mais long, libres de vaquer et de s'exprimer sur le sujet de leur choix, le plus souvent elles-mêmes (« TV Plus », samedi après-midi). Parent de la série « Réalité-fiction » déjà évoquée, un documentaire finlandais sur les offenses quotidiennes a été constitué de témoignages entièrement rejoués par ceux-là même qui les ont formulés, donnant une aura quasi bressonienne à des récits par ailleurs sans relief (« Le péché », de Susanna Helke, 1996).

D'autres exemples existent, au demeurant peu nombreux, mais le principal est ailleurs : l'ère du retour des dispositifs triomphants peut sembler hors d'atteinte tant que domineront dans le monde les oligopoles hertziens en constante quête de sommets d'Audimat. Or l'un des lieux communs de cette fin de XX<sup>e</sup> siècle est que le XXI<sup>e</sup> sera celui de leur décadence, et de la multiplication, câblée, satellitaire ou internetaire des diffusions et des échanges, de la fusion informatique-vidéo, de l'union intime du texte, des sons et des images, et pour finir de la dilution des grandes cultures dans un réseau mondial de hobbies partagés. Si la fusion des techniques semble en effet inéluctable, la confusion des contenus pourrait n'être qu'un mythe : nos sociétés ont toujours allumé des contre-feux rituels aux feux de l'homogénéisation, du « trop d'information », de la facilité opératoire, de la dispersion des pôles d'intérêt. Contrariant les augures des Cassandre du XIX<sup>e</sup> siècle, la photographie n'a pas tué la peinture. Aujourd'hui aux États-Unis, les trois grands *networks*, après avoir vu leur audience grignotée, redeviennent les noyaux durs du grand lien national. En France comme ailleurs, on peut prédire que, leur fonction principale étant plus celle d'une communion (Wolton, 1997) que d'une communication sociale, les chaînes nationales, « officielles », survivront encore longtemps (et même, peut-on prévoir, dans un enkystement ritualisé des contenus et des formes). On en trouve un signe patent dans ce constat curieux : même si, juridiquement, la coïncidence est devenue improbable, il est arrivé par le passé qu'une grande chaîne hertzienne et une petite chaîne câblée diffusent le même film le même jour en *prime time* : les audiences auprès des abonnés du câble également informés de cette présence en doublon restaient nettement — d'un facteur 3 ou 4 — favorables à la grande chaîne. À contenu égal, le téléspectateur choisit de rejoindre la chaleur de la foule, fût-elle un pur fantasme. Cette survivance probable de la télévision de masse rendra problématique le retour d'un âge d'or des dispositifs. Il faut se résigner à ne voir dans celui des années soixante-dix qu'une étape majeure de l'histoire des médias. Encore ne doit-on pas l'oublier, reconnaître sa puissance, son étrangeté, sa richesse.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BERDOT, F., FLAGEUL, A., « Télévision et recherche : la télévision-miroir », in *Les cahiers du Collège iconique, Communications et débats VIII-1997*, Paris, INA, 1998, p. 3-67.

CHARAUDEAU, P., *Le discours d'information médiatique, La construction du miroir social*, Paris, INA-Nathan « Médias-Recherches », 1997.

FOUCAULT, M., *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard « Tel », 1990.

GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

JOST, F., « Quand y a-t-il énonciation télévisuelle ? », in *Les cahiers du Collège iconique, Communications et débats VIII-1997*, Paris, INA, 1998, p. 111-153.

— *Au nom du réel : les Français acteurs de leur télévision*, à paraître, INA-De Boeck, 2000.

NEL, N., « Les dispositifs télévisuels », in *Penser la télévision, Colloque de Cerisy*, Médias-Recherches Paris, INA-Nathan, 1998, p. 59-71.

WOLTON, D., *Penser la communication*, Paris, Flammarion, 1997.

RÉFÉRENCES VIDÉOGRAPHIQUES\*

BAROUH, P., DEMEURE, J., FALSE, H., GARRIGUES, C., SOTTO, A., *Aubignan, conflit dans un village ; La parole aux administrés : cité des éléphants ; En direct du conseil municipal*, in Carpentras 72, Paris, Service de la recherche de l'ORTF, non diffusé, 1972.

BERDOT, F., CADET, J. R., *Enseignants-enseignés*, Paris, Service de la recherche de l'ORTF, diff. 1<sup>re</sup> chaîne 1<sup>er</sup> octobre 1972.

DUMAYET, P., FRAPAT, J., GUILLAUME, G., « Paul Sivadon, psychiatre », *Vocation*, Paris, Service de la recherche de l'ORTF, diff. 1<sup>re</sup> chaîne 2 février 1969.

EUSTACHE, J., PICQ, J. N., *Une sale histoire*, Paris, Films du Losange, 1977 ; diff. Thema : *Voyeurisme : voir et être vu*, Arte 14 mars 1995.

\* Documents consultables à l'Inathèque de France