

Guy Lochard

*UFR Communication, Université Paris III,
Laboratoire Communication et Politique, CNRS, Paris*

PARCOURS D'UN CONCEPT DANS LES ÉTUDES TÉLÉVISUELLES

Trajectoires et logiques d'emploi

Contrairement à une idée souvent avancée, le vocabulaire des professionnels des médias et celui des chercheurs les prenant pour objet ne sont pas des univers étanches, fondamentalement réfractaires. Bien au contraire, ils sont en proie à des phénomènes d'échanges s'opérant dans les deux directions. Les premiers concernent les processus d'emprunt par les chercheurs de termes d'origine technique qui sont mobilisés à des fins purement descriptives. Les seconds ont trait à ces processus d'appropriation et de recyclage de notions théoriques par les milieux professionnels (par exemple ces deux dernières décennies, « connotation », « espace public », « lien social ») qui se soldent, on le sait, par des déplacements sémantiques unanimement déplorés par les représentants du monde académique.

Pour ce qui est de la télévision, le terme de *dispositif* se présente comme une intéressante exception à ces classiques modes de circulation. Il fait en effet paradoxalement son apparition dans la sphère professionnelle. Ce vocable est ensuite l'objet, dans le champ de la recherche et de la critique, de multiples appropriations conceptuelles, toujours plus spécialisées mais rarement explicitées. Tenter de recenser ceux-ci n'est pas de ce fait chose aisée et reste hors de proportion avec l'ambition de cette contribution. Mais on peut, comme nous nous le proposons ici, tenter de reconstituer et de comprendre certaines trajectoires et logiques d'emploi. À deux conditions cependant. Porter un regard latéral sur la genèse et les modes de définition théorique de ce terme dans le champ des études cinématographiques à l'égard desquelles les réflexions théoriques sur le média télévisuel entretiennent longtemps des relations d'étroite dépendance. Examiner ses

attributs sémantiques qui, se prêtant à certains déplacements paradigmatiques, expliquent la place prise par cette notion dans le métalangage contemporain sur le média télévisuel.

Télévision : une apparition précoce

Si le terme de dispositif ne se propage progressivement dans le discours théorique sur le cinéma qu'au milieu des années soixante-dix, c'est dans un contexte professionnel et beaucoup plus tôt qu'on le voit émerger pour ce qui est de la télévision. Il est l'objet, dès les années soixante, de premières définitions théoriques sous la plume de Pierre Schaeffer qui y a plusieurs fois recours pour penser sa radicale entreprise d'expérimentation multidirectionnelle menée à l'intérieur de l'ORTF¹. La première de ces conceptualisations se situe au niveau du produit médiatique lui-même dont la mise en œuvre présuppose l'invention d'un ensemble de règles de fonctionnement qui sont constitutives d'un « dispositif » singulier régissant leur production. À cette définition descriptive du dispositif qui peut, comme le dit Schaeffer, se réduire à n'être qu'« une fausse bonne idée » (Schaeffer, 1971, Tome II, p. 158), celui-ci oppose, en faisant référence aux réalisations radiophoniques puis télévisuelles de son propre service, une définition normative : celle de « dispositif de recherche ». Elle concerne prioritairement un type d'émissions réalisées dans les conditions du direct dont le « dispositif », visant essentiellement à la mise à jour d'une vérité humaine, « peut être comparé au piège tendu par l'animal humain pour sa capture en vue d'observation » (Schaeffer, 1971, Tome II, p. 158).

Cette définition restreinte et stabilisée du terme se double chez Schaeffer d'autres usages dont on peut repérer plusieurs actualisations dans quelques textes-bilans du chef du Service de recherches de l'ORTF. Certains, dans lesquels le terme apparaît interchangeable avec d'autres vocables, ne semblent relever d'aucune nécessité théorique. D'autres, correspondent pleinement à des enjeux heuristiques. Ainsi son modèle pour penser le système d'inter-relations entre acteurs professionnels (producteurs, programmeurs réalisateurs) et public qui se voit défini en termes de « dispositif stratégique » (Schaeffer, 1971, Tome II, p. 61).

Cinéma : une autre genèse

Émergeant pour la télévision dans le secteur professionnel, la notion de *dispositif* connaît dans ce champ du cinéma une tout autre genèse. On peut en observer dès le début des années soixante-dix certaines tentatives de formalisation dont un des lieux de cristallisation peut être situé dans un article de Jean-Louis Baudry (Baudry, 1975). Mobilisant ce concept dans une

perspective freudienne et lacanienne pour définir le cinéma comme une machine de domination symbolique, Baudry prolonge, en la déplaçant, une réflexion engagée initialement dans la revue *Cinéthique* (Baudry, 1970) sur le processus d'hallucination que vivrait le spectateur du cinéma. À l'origine d'un intense débat, dans lequel *Les Cahiers du cinéma* sont partie prenante, cette interrogation conduit plusieurs chercheurs à mettre l'accent, pour expliquer ce phénomène, à la fois sur des facteurs techniques et sur des facteurs esthétiques, certains auteurs relevant que l'appareil de prise de vue est à l'origine de la production d'images naturalisées mais construites en fait suivant des codes représentationnels correspondant aux lois de la perspective artificielle. Il est cependant à noter que, pour les tenants de ce courant de réflexion, ce dispositif matériel et symbolique qui est producteur d'une « illusion réaliste » n'a pu se développer que parce qu'il répond aussi historiquement à une demande de type idéologique : celle de la bourgeoisie, qui aurait contribué à promouvoir un certain type de cinéma (dit « narratif classique ») auquel certains de ces théoriciens opposent parfois explicitement un cinéma « matérialiste » dont le travail signifiant viserait précisément à déconstruire ces effets de réel générés par la caméra.

Un regard rétrospectif sur la destinée de cette notion dans la réflexion sur le cinéma conduit au constat que cette théorisation première du dispositif a été progressivement abandonnée. Mais que le terme a été préservé pour poser la spécificité de la relation spécifique qui s'établit du fait de certaines conditions matérielles. Tout aussi notable est cependant que ce terme a parallèlement connu un élargissement progressif bien mis en évidence par Jacques Aumont dans son ouvrage *L'image* (Aumont, 1991). Ce chercheur propose ainsi, au terme d'un examen critique, de dépasser la définition initiale et restreinte du dispositif cinématographique : celle de Baudry qui fait essentiellement référence à la situation du spectateur dans la salle de cinéma². Il en vient à définir plus largement le dispositif comme « ce qui règle le rapport du spectateur à des images dans un certain contexte symbolique » et à ouvrir considérablement le champ sémantique du terme de *dispositif* qu'il définit finalement comme « l'ensemble de déterminations qui englobent et influencent tout rapport individuel aux images ».

Déplacements et éclatements

Dans le champ des études télévisuelles, la notion semble avoir connu dans les années quatre-vingt un mouvement d'élargissement similaire. Mais lestée par sa définition première qui est fondamentalement normative, elle subit un autre type de déplacement tandis que l'intervention d'autres paradigmes dans ce champ d'études explique une multiplication et une spécialisation des usages qui est sans commune mesure avec celle en cours dans les études cinématographiques.

Une neutralisation

Certains textes du début de la décennie 80 attestent en premier lieu que la filiation de la définition schaefferienne de « dispositif de recherche » demeure présente dans le discours professionnel et critique et ce, même si les continuateurs du Service de l'ORTF connaissent des

difficultés croissantes à faire valoir leur voix dans la nouvelle télévision concurrentielle. Un numéro des *Cahiers du cinéma* (Spécial Télévision, 1981) en témoigne bien. Il est l'occasion pour Jean Frapat, acteur essentiel de ces « dispositifs de recherche » d'en réaffirmer la nécessaire « cruauté » (Frapat, 1981, p. 48). Dans une intervention complémentaire, Manette Bertin (membre elle aussi de l'épopée schaefferienne) se rallie à une telle définition du *dispositif*. Mais elle relativise l'importance des entreprises expérimentales qui en découlent car, avance-t-elle, « la télévision n'a jamais fonctionné sur cette idée de prototype et on a confondu les émissions à idée et celles à dispositif » (Bertin, 1981, p. 25).

Ratifiée par Serge Daney dans un article complémentaire (Daney, 1981), cette acception normative connaît cependant sous sa plume une forme de neutralisation et de banalisation. Car pour le critique, la télévision n'est au fond « qu'une suite de dispositifs plus ou moins heureux »³. C'est là d'ailleurs pour Daney un point de démarcation essentiel entre télévision et cinéma où « le produit fini est toujours plus important que le dispositif, auquel il ne se réduit jamais » (Daney, p. 39).

Une diversification des usages

Progressivement dépouillé des attributs « véridictaires » dont elle avait été investie par Schaeffer et ses disciples, la notion tend à se disséminer à partir des années quatre-vingt dans les études théoriques sur la télévision. Cette propagation s'accompagne toutefois d'une diversification de ses acceptions en puisant également à plusieurs sources d'inspiration théorique.

La première de ces conceptualisations se traduit par un élargissement considérable du sens du terme, brutalement étendu à l'ensemble du champ social. Elle est le fait d'Étienne Allemand (Allemand, 1980) qui, en s'inspirant des travaux de Michel Foucault, en vient à analyser la télévision comme un gigantesque « dispositif de surveillance sociale ». Pour ce chercheur, la télévision se présente comme une « machine d'organisation », au même titre que les autres médias, analysés comme des « organisateurs d'espace-temps sociaux de masse (individualisés) extraordinaires grâce à leur dimension qui est une révolution sociale organisationnelle à elle seule d'instantanéité simultanée globalité » (Allemand, 1980, p. 47). En ayant recours à une figure déjà utilisée par Michel Foucault, Allemand tente de démontrer que la télévision fonctionne comme une sorte de *panoptique inversé*, non plus disciplinaire et arbitraire, mais « programmeur des individus en masse par séduction » (Allemand, 1980, p. 307).

C'est à la même source théorique que s'alimente dans un premier temps Noël Nel lorsqu'il se réapproprie la notion de *dispositif* (Nel, 1983). Il décrit celui-ci comme un « réseau d'éléments hétérogènes »⁴. Mais faisant appel un peu plus tardivement (Nel, 1990) à une réflexion d'Henri-Pierre Heudy sur la notion de *réseau*, il souligne bien que ces « dispositifs réticulaires » n'ont d'efficace que parce qu'ils sont ordonnés par une *stratégie*, analysable « comme une manière d'ancrer le réseau dans le social, de passer de l'interne, de l'organisme à l'organisation, en

produisant un effet de domination » (Nel, 1990, p. 25). Une précision qui n'est pas à nos yeux sans importance. Car c'est la dimension dynamique qu'introduit cet attribut qui explique pour une large part, comme nous le verrons plus loin, la propagation du concept dans le champ des études sur le média télévisuel.

Le terme s'épanouit en effet à la fin des années quatre-vingt en se spécifiant parfois explicitement par l'ajout de qualificatifs qui en limitent la portée. Certains, en lui adjoignant le terme « télévisuel », réservent, dans une lignée présente dans les études sur le cinéma, son application aux contraintes du support qui se voit, sur la base de ces paramètres, opposé aux dispositifs photographique, cinématographique, radiophonique, multimédia, voire à celui des médias traditionnels prenant appui sur un support graphique (affiche, journal). Au-delà de cette acception ratifiée par les réflexions médiologiques, le terme est également repérable également dans le vocabulaire de certains professionnels et chercheurs pour désigner d'autres formes de paramètres concrets présidant à la production télévisuelle : l'organisation des plateaux (« dispositif scénographique », « dispositif de plateau », « dispositif spatial ») ou les modalités pratiques de tournage (« dispositif de tournage », « dispositif de filmage »).

À ces appropriations à fondement technologique de la notion s'opposent enfin des acceptions plus abstraites et en même temps plus localisées qui définissent explicitement le dispositif télévisuel comme un opérateur symbolique intervenant comme une structure d'encadrement de l'intention communicative de telle ou telle production télévisuelle. Cette tradition d'emploi est, semble-t-il, inaugurée en France en 1981 par Jean-François Lacan qui dans un article de vulgarisation (Lacan, 1981) décrit le dispositif « comme une succession de filtres disposés entre le téléspectateur et l'événement, une série d'instances d'énonciation ayant chacune leur fonction propre ».

Cette logique d'emploi restreint est prolongée aujourd'hui par plusieurs chercheurs désignant par le terme l'ensemble agencé des choix de médiation qui président aux projets de signification de ces productions médiatiques. Congédiant toute référence à une maîtrise auctoriale sur les produits télévisuels, elle oblige à considérer que l'élaboration de ceux-ci obéit, à tous les niveaux, à des logiques institutionnelles et à des intentions communicatives qui s'imposent à l'ensemble des acteurs présents au pôle de la production. On peut en percevoir une forme d'application plus spécialisée encore lorsque le terme vient s'accoupler à certains qualificatifs venant spécifier la nature des dimensions langagières privilégiées par l'analyste : la mise en images, par exemple (« dispositif visuel »), l'organisation de la scène de parole (« dispositif interlocutif ») ou encore les agencements de sources énonciatives qui interviennent dans telle ou telle mise en scène discursive (« dispositif énonciatif »).

À cette attitude qui tend parfois à cantonner le terme dans certaines acceptions spécialisées, s'oppose celle de Noël Nel dont le travail de conceptualisation a consisté depuis une dizaine d'années à étendre sa portée en démultipliant sans cesse ses emplois, et ce afin de penser, dans leur complexité et leurs articulations, les règles de « l'agir télévisuel ». Il en vient ainsi dans une récente contribution (Nel, 1998) à distinguer à un niveau très général : des « dispositifs matériels

et des dispositifs symboliques, des dispositifs d'amont et d'aval ». Les « dispositifs matériels » donnent lieu dans ce travail à la distinction entre des « dispositifs techniques » autrement dit « l'appareil de base de la production couplé au dispositif de réception », des « dispositifs économiques », « tout ce qui est du domaine des dispositions réglementaires et des procédures marchandes ». Dans les « dispositifs symboliques », Nel intègre en rejoignant la position précédemment évoquée ce qu'il appelle plus spécifiquement des « dispositifs propres à telle ou telle émission » qui se structurent eux-mêmes en « dispositifs de polyphonie énonciative », « dispositifs compositionnels du liage séquentiel », « dispositifs intertextuels ». La théorisation de Nel procède donc, on le voit, d'une mécanique d'enchâssement de dispositifs de natures diverses qui, en s'articulant logiquement les uns avec les autres, « structurent les émissions et genres sur les plans matériels et symboliques... des espaces concrets et aux espaces imaginaires, des mondes factuels aux mondes virtuels et fictionnels ».

Une force heuristique

La tentative intégratrice et globalisante qui est celle de Nel ne doit pas dissimuler que ce terme notionnel reste en proie, dans ce champ des études sur les médias, à des contradictions dans ces formes d'emploi, sources d'ambiguïtés constantes que ne lève pas toujours l'adjonction de qualificatifs spécifiants.

La première de ces oppositions est cet écartèlement, en voie de dilution aujourd'hui, entre une appropriation normative issue de l'univers professionnel et des définitions strictement descriptives, héritées de diverses traditions théoriques.

La seconde source d'ambiguïté réside quant à elle dans la distorsion entre :

— le sens matériel et concret que continuent à lui conférer les professionnels de la production et certains chercheurs pour rendre compte de situations, de pratiques et d'actes de production médiatique,

— le statut de figure conceptuelle que lui confèrent d'autres chercheurs qui, par-delà leurs différences d'approches, sont convaincus de sa pertinence heuristique.

La troisième de ces tensions réside comme on l'a vu entre une acception extensive et englobante et des emplois plus restreints et localisés correspondant à différentes dimensions des procès de signification.

Placée sous le signe de ces tensions, la propagation du terme dans le vocabulaire de la recherche sur la télévision fait donc incontestablement problème. Encore confirmée au cours des années quatre-vingt-dix, elle peut légitimer, du fait de sa marge d'imprécision, les réticences de certains à user de ce terme inflationniste. Mais, à moins de se replier sur les facilités des explications en termes « d'effets de mode », elle oblige aussi à s'interroger sur les fondements de

la riche destinée conceptuelle d'un vocable d'origine mécanique et militaire dont on doit examiner les attributs sémantiques pour comprendre l'intense travail de métaphorisation dont il a été l'objet.

Si l'on se réfère aux instruments légués par la sémantique structurale (Greimas, 1966), on doit en effet considérer que le potentiel de signification de cette unité lexicale résulte de la conjonction de trois *sèmes*⁵ :

- un *sème* de *spatialité* qui peut prendre forme sous les figures de la constellation, de la configuration ou de l'agencement,
- un *sème* de *systématicité*, renvoyant à l'exigence de cohérence entre différents paramètres,
- un *sème* d'*intentionnalité agissante* qui, rapprochant la notion de celle de stratagème, lui confère sa dimension dynamique, littéralement « stratégique ».

Ainsi, il apparaît que la formule s'impose initialement sous la plume de Schaeffer au cours des années soixante en tant que stricte métaphore. Privilégiant le troisième de ces éléments de signification, elle met essentiellement l'accent sur la capacité d'initiative et de maîtrise des acteurs de la production télévisuelle. La diffusion du terme observable ensuite à la fin des années soixante-dix dans le champ des études audiovisuelles s'effectue sous les effets d'une autre logique, d'ordre scientifique. À l'origine d'une réactivation des deux premiers *sèmes*, la pratique d'usages qui en résulte procède en effet du large déplacement paradigmatique s'imposant progressivement durant cette période dans l'ensemble des sciences sociales et dans le champ philosophique. Mettant en question les problématiques marxistes et post-marxistes (et plus généralement holistiques) qui accordaient une place déterminante à des macro-sujets (au premier rang desquels l'État), ce mouvement théorique à portée assez générale engage, comme on le sait, à penser autrement les phénomènes de contrôle social et de médiation symbolique. Il met progressivement en recul les notions « d'appareil » ou encore de « détermination structurale ». Et il œuvre à la promotion de modèles plus souples qui imposent l'idée que les mécanismes de domination sont plus diffus car prenant appui sur des institutions plus localisées, imposant leur pouvoir à travers diverses formes de contraintes matérielles, langagières, juridiques plus disséminées dans le champ social. Qu'elles trouvent leurs inspirations dans les théorisations foucauldienne, lacanienne, ou encore lyotardienne du dispositif, les pratiques d'emploi de ce terme qui sont observables dès lors dans les études audiovisuelles participent incontestablement de ce déplacement théorique plus général. Elles tendent cependant à déplacer le contenu notionnel du terme en soulignant que l'opérativité des dispositifs (conçus comme des agencements généraux ou plus localisés) tient essentiellement à la cohérence et à la systématicité de leurs éléments constitutifs, aussi hétérogènes soient-ils.

Tel n'est plus le cas dans une période plus récente où le regain d'emploi de ce terme participe d'autres déplacements théoriques. Ce nouvel élan semble en effet trouver son impulsion dans la promotion dans ce champ d'études d'un paradigme interactionniste et pragmatique

(Lochard, Soulages, 1998)., qui, en réactivant le *sème d'intentionnalité*, conduit à mettre l'accent sur les « visées communicatives » (« perlocutoires » ou « discursives » selon les auteurs) des instances de production. Il s'origine aussi dans un autre mouvement qui est cette exigence, très présente dans les Sciences de l'Information et de la Communication, de penser les phénomènes de médiatisation en les resituant dans leurs environnements matériels et représentationnels, tout en rendant compte de la diversité des stratégies langagières sous-jacentes. En résulte un emploi accru, dans les études sur la télévision, de cette notion qui peut rendre compte de la prégnance des contraintes dictées aux acteurs de la production par les institutions télévisuelles. Mais aussi de l'existence pour les sujets-communicants de marges de liberté stratégiques, auxquelles rendent conjointement justice les *sèmes de spatialité* et de *systématicité*.

C'est donc, semble-t-il, sous la poussée de ces nouveaux paradigmes que ce vocable toujours disponible aurait connu, du fait de sa plasticité signifiante, les usages renouvelés que nous venons de mentionner. Ce qui tendrait à confirmer que c'est la présence toujours latente, dans cette unité lexicale, de ces trois traits sémantiques, qui est à l'origine de ses acceptions multiples et successives. Des acceptions somme toute assez diversifiées, voire éclatées, comme nous avons pu le constater. Mais qui, parce qu'elles savent jouer à chaque fois sur telle ou telle de ces composantes sémantiques, conservent toujours à la notion une incontestable pertinence, en réaffirmant son potentiel heuristique.

NOTES

1. Pour en prendre la mesure, on doit se reporter aux écrits de Pierre Schaeffer et principalement aux deux tomes de son ouvrage *Machines à communiquer* (voir bibliographie).
2. « D'une façon générale, nous distinguons l'appareil de base qui concerne l'ensemble de l'appareillage et des opérations nécessaires à la production d'un film et à sa projection, du *dispositif* qui concerne uniquement la projection et dans lequel le sujet à qui s'adresse la projection est inclus ».
BAUDRY, J.-L., « Le dispositif », article cité p. 58.
3. Moments qui se font de plus en plus rares, remarque Daney dans la télévision contemporaine, qui après une période d'intense inventivité ne peut que trahir ses limites, agit qu'elle n'est à la différence du cinéma que par une logique de reproductibilité.
4. Dont il précise ainsi la composition : « éléments discursifs : discours du présentateur, discours filmique, discours de l'animateur ; discours des participants, discours des journalistes reformulant les questions des auditeurs ; éléments non discursifs : décors, éclairage, organisation spatiale et mise en scène, normes organisationnelles, pratiques institutionnelles émanant des journalistes, du réalisateur, des participants » définissant un « régime de vérité » et un « régime de visibilité » des acteurs présents sur la scène télévisée.
5. Définissable comme une « unité de signification minimale » selon cette théorie. En vertu de celle-ci, la signification d'un terme peut être analysée, dans le cadre d'un champ lexical homogène, comme le produit d'un jeu de présence/absence de ces éléments de signification.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUMONT, J., *L'image*, Paris, Nathan, 1991.

ALLEMAND, E., *Pouvoir et télévision, Les machines d'organisation*, Paris, Anthropos, 1980.

BAUDRY, J.-L., « Effets idéologiques de l'appareil de base », *Cinéthique*, 7-8, 1970.

– « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications*, 23, 1975, p. 56-72.

BERTIN, M., « Entretien avec Manette Bertin », *Cahiers du cinéma*/Spécial Télévision, 1981, p. 21-25.

DANEY, S., « Le scénario français », *Cahiers du cinéma*, Spécial Télévision, 1981, p. 36-40.

FRAPAT, J., « La vraie nature de la télé, Entretien avec Jean Frapat », *Cahiers du cinéma*, Spécial Télévision, 1981, p. 46-49.

LACAN, J.-F., « L'art du dispositif », *Antennes 2*, 1981.

LOCHARD, G., SOULAGES, J.-C., *La communication télévisuelle*, Paris, 1998.

NEL, N., « Le débat télévisé : méthodologie et pédagogie », *Pratiques*, 37, 1983, p. 91-106.

– *Le débat télévisé*, Paris, Armand Colin, 1990.

– « Les dispositifs télévisuels », in J. BOURDON et F. JOST (sous la dir.), *Penser la télévision*, Paris, INA-Nathan « Médias recherches », 1998, p. 59-71.

SCHAEFFER P., *Machines à communiquer, Tome I, Genèse des simulacres, Tome II, Pouvoir et communication*, Paris, Le Seuil, 1971.