

**John Corner**  
*Université de Liverpool*

## **GENRES TÉLÉVISUELS ET ANALYSE DE LA RÉCEPTION**

Traduit de l'anglais par Janet Cheng,  
et Daniel Dayan

La notion de « genre » et les différenciations qu'elle suggère, à la fois sur toute la gamme de la production télévisuelle et sur les attentes et les modes d'écoute des téléspectateurs a peut-être été trop souvent ignorée dans la première phase de la recherche sur la réception. La « recherche sur la réception » constitue une approche relativement récente de l'étude du téléspectateur. Elle lie la question des formes télévisuelles à celle de l'élaboration culturelle et discursive du sens, cette dernière étant souvent absente ou marginalisée dans les études sociologiques plus anciennes.

La première phase de ce travail ouvre maintenant la voie à de nouvelles études où la « perspective de la réception » doit se montrer plus critique vis-à-vis des problèmes laissés en suspens : problèmes de théorie, de conception et de méthodologie. Si la première phase était celle d'une rupture par rapport à l'analyse textuelle formaliste, la deuxième phase, tout en reconnaissant cette rupture, est à la fois moins polémique et plus critique quand à ce que cette rupture a réellement apporté à notre connaissance des processus médiatiques.

Parmi les questions posées aux chercheurs spécialisés dans l'étude de la réception, cet article veut soulever celle des différences génériques à la télévision. Il ne s'agit pas, cependant, de broser un tableau exhaustif, et je me permettrai donc d'être extrêmement sélectif dans mes références et mes observations.

Après quelques remarques générales, j'en viendrai aux deux questions précises auxquelles, à mon avis, les analystes de la réception devront s'attaquer dans la phase suivante du

développement de la recherche. Tout d'abord, il est peut-être bon de rappeler que les analystes de la réception n'ont pas été les seuls à ignorer les implications de la variation générique. L'analyse textuelle, elle aussi, s'est souvent rendue coupable de promouvoir l'idée d'une « essence de la télévision » et un très grand nombre de manuels — certainement ceux utilisés en Grande-Bretagne et aux États-Unis — contiennent des phrases commençant par des mots tels que : « *la télévision est...* », « *la télévision ne peut pas montrer...* », « *la télévision s'adresse toujours à nous comme...* ».

Il y a bien sûr des avantages considérables à généraliser sur l'ensemble de la télévision et, certes, la pédagogie nous *oblige* parfois à le faire, mais la généralisation se fait trop souvent au détriment d'une véritable compréhension de la diversité des relations communicatives que la télévision met en œuvre. Dans les travaux stimulants du critique britannique John Ellis, par exemple, dont le livre *Visible Fictions* tente de couvrir tous les aspects de la culture audiovisuelle<sup>1</sup>, la comparaison de la télévision avec le cinéma donne lieu à une notion de la télévision tellement « essentialisée », tellement réduite à un répertoire de formes typiques, que l'on enregistre très peu de variations internes au médium.

Dans la perspective d'un tel survol, on avance par exemple qu'il n'y a « pas de différence essentielle » entre le feuilleton télévisé et les informations — affirmation qui, tout en étant justifiable dans la mesure où elle stimule la polémique, dénature grossièrement à la fois la structure formelle de ces genres et les rapports que ceux-ci entretiennent avec leurs spectateurs, frappant de nullité tout regard intelligent porté sur l'activité de réception. L'utilisation fréquente de la notion du « flux télévisuel » de Raymond Williams (flux résultant de l'effondrement des frontières entre programmes individuels dans l'ensemble de la séquence programmée<sup>2</sup>), aboutit également à une version homogénéisée de la télévision ; le passage continu d'un programme à un autre étant accentué, en fin de compte, au détriment de toute reconnaissance d'une différenciation importante entre ceux-ci. La notion de « flux télévisuel » commence par être une notion d'analyse textuelle, une observation de phénomènes formels, mais elle glisse en douceur vers une théorie de la réception et de l'influence sans qu'à aucun moment une reconceptualisation ou une preuve empirique ne soit considérée nécessaire.

Qu'en est-il de l'analyse de la réception ? Eh bien, même s'il existe à l'heure actuelle quelques bons exemples d'analyse *textuelle* comparant plusieurs genres (par exemple les travaux de Philip Schlesinger et ses collègues sur les présentations du terrorisme à la télévision<sup>3</sup>), on découvre souvent dans les analyses de la réception une tendance à « essentialiser », à parler de « télévision-en-général » à partir de la forme particulière de programmation analysée par les chercheurs. Cette tendance est compréhensible, bien que souvent, il soit inexcusablement prématuré d'extrapoler des résultats partiels en une théorie générale de la réception de la télévision. Il existe ainsi des théories « fondées sur les informations » (par exemple, en Grande-Bretagne, les travaux de David Morley<sup>4</sup>) ; des théories fondées sur le « *soap opera* », développées, par exemple, par Ien Ang<sup>5</sup>, mais aussi fortement influencées par le travail de Janice Radway<sup>6</sup> sur le public féminin des fictions populaires. Je reviendrai sur le problème du clivage entre les différentes traditions d'analyse de la réception.

Voyons cependant ce qu'implique, pour l'analyste de la réception, le fait de reconnaître la différence générique. Plusieurs facteurs se dégagent clairement :

a) L'organisation du sens, liée à la forme des programmes dépend non seulement de la nature des « recettes » mais aussi de celle des « ingrédients ». Par conséquent, les mécanismes combinatoires de la représentation visuelle et verbale doivent être rapportés à un *système générique* et non pas être « lus » directement sous forme de « discours télévisuel ». En outre, chaque système générique renvoie à des conditions et des conventions de *production* différentes (par exemple, les productions de « dramatiques » opèrent conformément à des « traditions et des pratiques » qui diffèrent beaucoup de celles des services de documentation ou d'actualités).

b) L'interaction de la référentialité et du jeu discursif (fonctions de « relais » et d'« artefact ») qui caractérise une grande partie de la télévision est diversement pondérée dans les différents systèmes génériques (les travaux de Tamar Liebes et Elihu Katz comme ceux de Sonia Livingstone<sup>7</sup> sur le feuilleton sont particulièrement pertinents dans ce domaine). On ne peut donc parler du « réalisme télévisuel » mais des « réalismes télévisuels ». L'effort des sémiologues visant à unifier l'« effet télévision » autour d'un mode dominant (l'illusionisme naturaliste) a constamment abouti à télescoper les genres, débouchant sur quelques hypothèses étonnantes quant au « degré de réalité » que les téléspectateurs peuvent être disposés à accorder à ce qu'ils voient à l'écran.

c) Les attentes des téléspectateurs, leurs niveaux d'attention, les cadres cognitifs et affectifs, qu'ils assignent aux émissions, varient en fonction des genres. Et ceci, d'autant plus que, dans le cas des émissions télévisées, le genre est étroitement lié aux horaires de programmation, à la grille utilisée pour ordonner l'enchaînement temporel des émissions offertes. Permettez-moi d'ajouter ici que mon intérêt pour le *documentaire*, pour son développement en tant que genre, et pour sa réception populaire, vient de la façon dont ce genre réussit à relier entre-elles plusieurs zones distinctes de la carte des genres télévisuels.

Le documentaire se rapproche des informations en ce sens qu'il est souvent propositionnel, visant à expliquer, à démontrer, à argumenter. Il ressemble cependant aux émissions dramatiques, en ce sens que, comme celles-ci, il dispose d'un vocabulaire *visuel* beaucoup plus étendu que les programmes d'information permettant un discours « imagistique » soigneusement organisé, et présentent souvent une structure fortement *narrative* : individus et événements sont placés dans le cadre d'un récit. Au niveau verbal le documentaire alterne « adresse directe », « conversations dialoguées », et interviews. Pour toutes ces raisons, il est difficile d'ignorer les facteurs *intergénériques* qui interviennent lorsque le documentaire est offert à la compréhension et l'évaluation du public.

Je voudrais maintenant me pencher davantage sur deux questions qui concernent directement les objectifs de la recherche en matière de réception<sup>8</sup>. La première de ces questions est fondamentale : « *que cherchons-nous exactement et en quoi cela est-il important ?* ». La deuxième, plus « technique », constitue le pivot inéluctable de toutes nos préoccupations : « *qu'entendons-nous quand nous parlons du sens d'un programme ?* ».

## Les objectifs de l'étude et le clivage générique

Dans la plupart des cas, la première vague des analyses de la réception traduit un rejet de *l'hypothèse de l'influence*. Face à l'énorme pression du marxisme structuraliste althusserien imposant ses conceptions de l'idéologie et des mécanismes d'interpellation mis en jeu par les médias, les travaux britanniques et américains, et surtout les « études culturelles », remettent en cause la thèse de « reproduction idéologique », et ceci, en étudiant les conditions de la réception.

Au départ, on trouve une version résolument textocentrique de la reproduction idéologique ; les téléspectateurs sont « positionnés » par des forces textuelles d'une façon complexe mais redoutablement efficace. Sans vouloir privilégier une perspective trop britannique, je pense que le climat de ces débats transparait très clairement dans un travail ancien (fin des années 70) de David Morley, intitulé « *Towards a reconceptualisation of the media audience* » (vers une reconceptualisation du public des médias), publié en tant que document de travail par le *Centre d'études culturelles contemporaines* de l'Université de Birmingham.

Morley y rejette les traditions de la recherche empirique existante (et, en particulier, les travaux portant sur « *les usages et les gratifications* »). Mais, essentiellement et peut-être assez bizarrement, Morley se rattache à la théorie dominante de l'époque : une théorie textuelle de l'influence idéologique. La recherche ultérieure de Morley, amplement reconnue pour sa nouveauté et pour sa valeur, hésite entre deux options contradictoires. Il s'agit d'une part de *démontrer* empiriquement cette théorie (pour parler crûment : « *Oui, la classe ouvrière adopte vraiment la lecture idéologique dominante proposée par le texte.* »).

Il s'agit d'autre part d'une remise en cause franchement sceptique de cette théorie ; d'une révision implicite, voire d'une *réfutation* radicale de celle-ci. La recherche de Morley sur *Nationwide*, le programme national d'informations de la BBC, a souvent été utilisée comme une démonstration de la non-influence des médias, comme une illustration de la notion de « résistance » populaire. Cette lecture du travail de Morley tend à ignorer ses propres conclusions. Pour lui, en effet, il ne s'agit pas de renoncer à la thèse de l'influence idéologique, mais de reformuler celle-ci en tenant compte des éléments qui déterminent les ressources interprétatives du public.

Le facteur générique apparaît ici en force car les travaux de Morley sont fortement liés au discours du journalisme télévisé et, de fait, toute la notion de lectures « préférentielles » ou, idéologiquement dominantes, sur laquelle repose son étude renvoie aux structures fondamentalement « *propositionnelles* » de ce discours, ce que ne semblent pas avoir compris bon nombre de commentateurs et d'imitateurs. De même, toute notion de « résistance » dérivable des travaux de Morley (la « résistance » des spectateurs figure certainement parmi les notions les plus omniprésentes et les plus insaisissables des études récentes sur la réception), doit être formulée d'un point de vue générique. Cela n'a pas souvent été le cas, et ceci, malgré l'importance pour Morley de la notion de genre.

Si nous nous tournons vers les études sur la réception des séries dramatiques populaires telles que les travaux abondamment cités de Ien Ang, nous pouvons alors observer une problématique différente bien qu'apparentée. La question de la reproduction idéologique est toujours (à nouveau, malaisément) au premier plan. Par contre, la question de l'interprétation « propositionnelle » du savoir social, celle du pouvoir dont dispose la télévision « officielle » de définir discursivement la réalité, s'effacent devant l'importance accordée au thème du *plaisir* des spectateurs, et à la définition sociale du « goût ». Ce que la notion de « résistance » peut signifier ici, de même que ce que pourraient être les conséquences politiques du « réalisme », tout cela renvoie à des problèmes distincts de ceux que posent les travaux sur les nouvelles et les actualités.

Tout d'abord, les fictions télévisuelles ont un statut différent, en termes de production, de discursivité et de rapport au référent. Elles permettent un jeu interprétatif beaucoup plus ample, une pluralité de lectures plus évidente ; un rôle accru des téléspectateurs. Mais les comparaisons génériques de *cette* sorte trouvent vite leur limite car les termes mêmes de l'analyse de la réception : « sens », « lecture », « interprétation », « réaction » (*response*), « résistance », etc., deviennent vagues voire radicalement ambigus lorsqu'ils sont appliqués à l'*ensemble* des genres. Que ceci n'ait pas été remarqué plus souvent témoigne d'un problème fréquent chez les chercheurs en matière de réception : ceux-ci généralisent à partir des genres qui les intéressent, en oubliant les caractères propres à d'autres secteurs de la programmation.

Au niveau de la méthodologie, une autre différence apparaît entre ces deux types d'étude. Pour décrire précisément les rapports texte-lecteur, la recherche axée sur les nouvelles doit porter sur des interprétations localisées, en partant de programmes ou d'informations spécifiques. Ceci exige souvent la projection de bandes vidéo à l'intention des téléspectateurs. L'analyse de la réception est ainsi arrachée à tout contexte « naturel ». Les analystes des séries dramatiques populaires veulent, par contre, maintenir le cadre domestique, naturel, de l'écoute, sans intervention expérimentale ; ils y parviennent en faisant porter leurs études, non pas sur des textes spécifiques (programme X ou nouvelle A) mais sur les objets d'un ample rappel générique (parler des séries préférées, par exemple). Savoir s'ils ont raison de passer à un tel niveau de généralité, c'est une autre question, même s'il est évident que les deux approches présentent des avantages et des inconvénients.

Il est néanmoins clair que les différentes formes génériques peuvent s'éclairer réciproquement. Il est ainsi utile de reconnaître que les fictions populaires sont un vecteur de savoir social, un répertoire de catégories mentales, de même qu'il faut prendre en compte le caractère esthétique et l'organisation narrative des informations. Au niveau de l'analyse de la réception, ceci se traduirait par une plus grande sensibilité aux éléments intergénériques qui déterminent l'interprétation. Mais un tel projet doit commencer par reconnaître la différence entre les genres, non pas par l'ignorer ou la rejeter.

Je perçois actuellement deux grands paradigmes d'analyse de la réception, renvoyant à deux grandes familles génériques, même s'il est vrai que quelques chercheurs essayent, avec

succès, de travailler à partir d'une position « à cheval » sur les deux. Il y a ce que nous pourrions appeler le paradigme du « savoir public ». Celui-ci se rattache entre autres, aux travaux les plus anciens de Morley et se développe à l'heure actuelle d'une façon particulièrement vigoureuse en Scandinavie.

Ce paradigme traite en termes politiques du flux de l'information. L'une de ses préoccupations récentes porte sur les droits « civiques » des téléspectateurs. Il y a aussi le paradigme « culture populaire », qui pose à propos du feuilleton télévisé toute une série de questions concernant la nature du plaisir, la répartition des goûts et celle des rôles sexuels dans le contexte général de la culture populaire de l'Occident industrialisé. Chacun des paradigmes prétend souvent représenter le champ, mais j'ai le sentiment, à la lueur des débats de ces dernières années, qu'une reconnaissance claire des différences d'objectifs, de méthodes et d'objets serait plus qu'utile.

Abordons, pour conclure, la question — technique — du sens.

## Qu'entendez-vous par « sens » ?

L'utilisation du mot « *sens* » dans des phrases devenues familières telles que « *le téléspectateur saisit le sens du programme* », « *le texte peut engendrer de nombreux sens différents* », et (mutatis mutandis) « *le texte n'a pas de sens* », est loin d'être claire.

Ce manque de clarté a fait obstacle au développement d'un dialogue critique entre chercheurs tandis que prospèrent formulations absconses et concepts chroniquement sous-théorisés. Dans cette optique, l'usage quasi-mystique du terme « polysémie » se présente avec une fréquence affligeante. Commençons donc par admettre une proposition qui, il fut un temps, aurait paru très radicale — à savoir qu'en fait le « sens » ne réside pas *dans* les textes. Les textes (films, programmes, photographies, échanges conversationnels) sont des actes signifiants. Ces actes se voient conférer un sens par l'application de différentes conventions linguistiques et sociales. Il est compréhensible que le sens soit couramment attribué au texte (dans une hypothèse renvoyant aux intentions). Ceci est peut-être inévitable dans la vie quotidienne. Pour les analystes, cependant, la distinction théorique entre sens et actes de signification doit être maintenue.

Les études sur la réception ont eu tendance, cependant, à esquiver ce problème. Elles ont souvent télescopé, en pratique, les processus de signification et l'interprétation du téléspectateur, en parlant de « sens » (ou, parfois, de « lecture », comme dans l'expression « deux lectures différentes du programme »). Ce type de confusion n'est pas étranger à la notion de « genre ». Elle s'explique en effet par l'influence des études littéraires qui ont traditionnellement utilisé les termes « interprétation » ou « lecture » pour se référer à une réaction globale du lecteur face à une œuvre littéraire formant un tout (poème, pièce de théâtre ou roman). Il n'y a

rien de très étonnant à ce qu'il y ait un grand nombre de « lectures » différentes, disons, des *Misérables* ou de *Dallas*, encore qu'il faille s'interroger sur la nature des rapports sociaux impliqués dans la variation de ces lectures.

Dire cependant, qu'il y a plusieurs « lectures » ou « interprétations » du journal de dix heures ou d'un documentaire sur la puissance nucléaire, dire par là qu'il existe des différences dans la compréhension et l'interprétation (« *understanding* ») de ces textes, revient à énoncer quelque chose de très différent et à orienter l'analyse vers une étude sociale d'une toute autre sorte.

Dans un essai à paraître<sup>9</sup>, j'ai essayé de réfléchir à ces questions d'une façon plus détaillée. Je voudrais seulement indiquer ici comment on pourrait aborder l'un des aspects les plus visibles de cette confusion sur la notion de « sens ».

Bien qu'elle soulève nombre de débats en linguistique et en sémiotique, l'idée qu'il existe des « niveaux » de sens partant du niveau élémentaire de la dénotation pour atteindre des niveaux plus élevés semble mériter que l'on s'y attache. Un schéma à trois niveaux modifiant sur certains points celui utilisé par Roland Barthes<sup>10</sup>, pourrait conserver son utilité. Du niveau élémentaire, on passerait à un niveau moyen (correspondant *grosso modo* à ce que suggère la notion de « connotation »). Ce second niveau interagit avec le niveau élémentaire de saisie du sens. Mais il contribue aussi à constituer ces compréhensions thématiques plus larges et plus cohérentes auxquelles (comme je le note ci-dessus) les critiques littéraires et cinématographiques se réfèrent généralement, lorsqu'ils parlent de telle ou telle « lecture » globale.

La séparation analytique des niveaux d'interprétation permettrait de procéder à une étude plus fine, plus intelligente, de la façon dont ils s'articulent en situations spécifiques et localisées de rencontre texte-spectateur. Elle contribuerait également à mettre au premier plan la différence souvent ignorée entre « compréhension » et « réaction ». Un tel schéma devrait tenir compte à la fois d'éléments relevant de la structure textuelle et de la description par les téléspectateurs de leurs interprétations. Pour réaliser un tel programme, ceux d'entre-nous qui viennent de la sociologie ou des humanités ont beaucoup à apprendre des psychologues sociaux. Ceux-ci me semblent très en avance dans leur élaboration d'un cadre analytique permettant de penser les strates élémentaires de la construction du sens.

Ceci, bien entendu, n'implique pas qu'il faille renoncer à l'étude du cadre social et culturel de l'interprétation. Une telle étude, qui définit le projet des « études culturelles » fait cruellement défaut à la plupart des travaux de psychologie sociale. La question des micro-processus de la compréhension textuelle (autant visuelle que verbale) gagnerait en effet à être articulée à des théories et à des hypothèses plus générales, et celles-ci ne manquent pas.

Une telle évolution pourrait avoir deux conséquences. Elle permettrait tout d'abord aux études de réception de définir avec plus de précision la notion d'idéologie, en dégagant des liens plus explicitement argumentés entre l'ordre socio-économique, les savoirs sociaux et les formes discursives. Elle leur permettrait ensuite d'asseoir leur programme sur une claire reconnaissance des rapports sociaux qui déterminent la notion de « genre ».

John CORNER

John Corner

NOTES

1. Cf. John Ellis, *Visible Fictions*, Routledge, 1982.
2. Ce concept de Williams est développé dans *Television Technology and Cultural Form*, Fontana, 1974.
3. Cf. Philip Schlesinger, Graham Murdock et Philip Elliott, *Television Terrorism : Political Violence in Popular Culture*, Comedia, 1983.
4. L'influence principale vient toujours de l'ouvrage fondamental plus ancien de David Morley, *The « Nationwide » Audience : Structure and Decoding*, British Film Institute, 1980.
5. Cf. Ien Ang, *Watching Dallas : Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Methuen, 1985.
6. Cf. Janice Radway, *Reading the Romance : Women, Patriarchy and Popular Literature*, University of North Carolina Press, 1984.
7. Par exemple, Tamar Liebes et Elihu Katz, *The Export of Meaning*, Oxford University Press, 1990. Également Sonia Livingstone, *Making sense of Television : The Psychology of Audience Interpretation*, Oxford, 1990.
8. Cf. John Corner, Kay Richardson et Nathalie Fenton, *Nuclear Reactions : Form and Reponse in Public Service Television*, John Libbey, 1990. Voir également l'article des mêmes auteurs, « *Textualising Risk : Television and the Nuclear Energy Debate* », in *Media, Culture and Society*, 12, 1, 1990.
9. Cf. John Corner, « *Meaning, Genre and Context : the Problemativity of Public Knowledge in the Audience Studies* », in James Curran and Michael Gurevitch (ed.), *Mass Communication and Society* (deuxième édition). Edward Arnold, 1991.
10. Le schéma esquissé au dernier chapitre de *Mythologies* (Roland Barthes) intitulé « *Le mythe, aujourd'hui* » m'a fortement influencé. J'ai utilisé la traduction anglaise (Annette Lavers pour Jonathan Cape, 1972).