

LA TÉLÉVISION ET LA QUESTION DU TEMPS ?

Éclairages “transalpins” sur quelques notions

Jean-Claude Domenget¹ et Piermarco Aroldi²

Introduction

Cet article vise à proposer un état des lieux des approches francophones et italiennes sur le couple “télévision et temps”. Celui-ci sera complété par une ouverture sur les temporalités de la réception et des usages de la télévision. Il s’agit ainsi de répondre à une question principale. Comment ce domaine de recherche a été abordé dans ces deux pays et quels sont les acquis sur ce thème ?

Proposer une cartographie des recherches sur un thème, qui plus est n’est pas réellement constitué en tant que champ de recherche, est une tâche qui nécessite certaines précautions. La première est de définir l’angle d’analyse. Notre choix s’est porté sur une présentation articulée autour de plusieurs notions essentielles dans l’étude de ce thème. Ce choix tient notamment aux caractéristiques de ce champ d’étude marqué par une discontinuité des recherches, un éclatement des perspectives et une diversité de strates temporelles en jeu.

¹ INA — Université Bordeaux III.

² Observatoire sur la communication — Université Catholique de Milan.

Analyser ce champ à travers plusieurs notions permet de poser des jalons alors que celui-ci est marqué par un certain flou au niveau des termes utilisés. D'autres voies auraient pu être empreintées. Nous les avons exclues progressivement. Une approche axée sur une périodisation des recherches risquerait d'introduire une continuité, là où elle n'existe pas. Une autre, axée sur les écoles de pensée et les traditions de recherche, aurait cloisonnée les apports, là où les recherches ont été marquées par l'interdisciplinarité et des tentatives d'articulation des différentes perspectives. De même, une présentation basée sur les différentes strates temporelles constituant les temps télévisuels ne correspond pas aux approches qui les ont assez souvent combinées. La seconde précaution à prendre est de définir à l'avance les bornes de cette cartographie. Nous avons choisi de concentrer notre analyse sur les vingt dernières années, même si, par exemple, l'intérêt pour le direct en Italie était présent bien avant le début des années 80.

Nous avons choisi de sélectionner cinq notions principales dans chacun des deux pays. Celles-ci peuvent être propres à ce que nous pourrions qualifier de "traditions" françaises ou italiennes. C'est le cas, par exemple, des réflexions sur le temps des médias d'inspiration critique en France. Nombreuses sont analysées dans les deux pays sans que des échanges transfrontaliers viennent enrichir forcément des préoccupations communes. Ces dernières sont en effet moins souvent la source de ces échanges que les contacts personnels entre certains chercheurs. La tradition de recherche italienne sur le direct télévisé depuis les années 60 représentée par Eco et Bettetini a permis ainsi des échanges fructueux notamment dans les années 90. Mais le plus souvent, les approches s'ignorent du fait même d'une absence de traduction réciproque et d'une prise en compte du temps non pas comme objet de recherche mais comme ouverture à des préoccupations personnelles. Nous laissons aux lecteurs le soin d'envisager les futurs échanges possibles selon ses propres centres d'intérêt.

Du côté francophone

Cinq notions ont notamment été analysées par les chercheurs francophones :

- le temps des médias ;
- la construction du temps télévisuel ;

- le direct, les relations entre temporalité et genre et la question du rythme à la télévision ;
- le flux, les temps de la programmation et les allocations de temps consacrées à la télévision ;
- de quelques temporalités de la réception et des usages de la télévision.

Le temps des médias

Le temps des médias est une notion qui par certains aspects peut sembler sortir des bornes précédemment fixées. Nous avons choisi de l'inclure dans notre analyse car cette notion a été étudiée par plusieurs chercheurs inscrivant leurs travaux dans une perspective importante de l'étude des médias : le courant critique. Leurs réflexions se situent ainsi à un niveau d'analyse macrosocial. Elles cherchent à définir les enjeux socio-politiques de l'omniprésence du temps des médias dans notre société occidentale.

Quelques soient leurs époques, ces approches s'inscrivent toutes d'une certaine manière dans le programme de recherche évoqué par Marc Lits en introduction d'un dossier spécial sur le temps médiatique¹. "Il devient urgent de développer une réflexion critique autour de ces deux termes, *médias* et *temps*, dans leur rencontre à travers les époques, et dans leur conjonction de plus en plus problématisée, telle qu'elle apparaît dans le concept de temps médiatique" (Lits, 1995, 6). La question de la définition des deux termes reste aujourd'hui encore problématique mais dès le début des années 80, un ensemble de réflexion relevant du paradigme critique s'est intéressé aux effets politiques et sociaux du temps des médias (Beaud, 1984 ; Blum, 1982, Allemand, 1980). La télévision a été abordée soit en particulier soit en tant que média dominant. Dans *La société de connivence*, Paul Beaud fait la proposition qu'une analyse portant sur le temps des médias doit essentiellement se situer dans une perspective économique. Les médias sont alors analysés comme des instruments d'une homogénéisation et d'une réorganisation du "temps libre". Ils visent à parachever la main mise de l'économie et du marché sur la temporalité. " Ils l'organisent là où fonctionne au mieux l'illusion de la sphère privée retrouvée, de l'autonomie, du choix. Ils transforment tout "temps

¹ "Le temps médiatique", *Recherches en communication*, Louvain, n°3, 1995.

libre”, conquis en un nouveau temps contraint, planifié” (Beaud, 1984, 195). Dans une même perspective, Etienne Allemand considérant la télévision comme une “machine d’organisation”, note que “l’espace-temps individuel et social est littéralement occupé matériellement et psychologiquement par «la télé»” (Allemand, 1980, 45).

A la fin des années 90, de nouvelles approches s’inscrivant dans cette perspective critique ont porté sur les articulations entre temps médiatique et temps politique (Vitalis, 2000 ; Sfez, 2000). Les auteurs expliquent comment le temps médiatique et le temps politique s’influencent réciproquement. Ils s’interrogent également sur les conséquences du temps médiatique, et de sa place dans la société, sur le processus démocratique. Pour Lucien Sfez, les deux temporalités s’opposent mais elles sont en contact et ne s’annulent pas. Pour André Vitalis, les formes actuelles du temps médiatique ne permettent pas de développer de nouvelles formes politiques. L’usage immodéré des médias aurait des effets imprévus. Les temps de la démocratie discontinus, hétérogènes, confus l’emporteraient toujours sur le temps homogène des médias. Lucien Sfez caractérise en fait le temps des médias comme “a-” ou “anti-temporel”, “a-” ou “anti-présence”. C’est encore un temps répétitif, dilaté, réduit. En fait, pour lui, le temps des médias peut être caractérisé “comme du rite sans rythme” (Sfez, 2000, 202).

La construction du temps télévisuel

D’autres approches ont porté sur la construction du temps télévisuel. S’inscrivant dans des perspectives narratologiques et sémiologiques, elles ont cherché à étudier les différentes formes de représentation du temps et de sa mise en récit à la télévision. La question du direct est déjà présente. Nous la retrouverons de manière détaillée plus tard. Une question principale est traitée dans l’analyse de cette notion : comment la télévision rend-t-elle compte du temps ?

En s’inspirant de la réflexion de Paul Ricoeur sur la représentation du temps, Jean-François Tétu s’est intéressé à “la temporalité des récits d’information” (Tétu, 2000). L’auteur rappelle notamment que la mise en récit est nécessaire pour représenter le temps de l’action. Il souligne que cette représentation du temps est différente selon les médias. Il explique surtout comment la télévision tente de s’approprier le temps, bien que les téléspectateurs puissent reconstruire la

représentation proposée. Ainsi, dans le cas du direct, en s'inspirant des *Media events* de Elihu Katz et Daniel Dayan, il montre en quoi la signification de l'action, la représentation du temps, est laissée au téléspectateur et comment une attente est créée.

D'autres approches se sont intéressées aux conditions de production des grands récits médiatiques (les temps cérémoniels des "media events" ou encore le rôle joué par la temporalité dans la construction fictionnelle dans les jeux d'aventure). (Lits, 1995).

Une recherche conduite par Philippe Marion nous paraît très féconde. Cherchant à définir la "médiativité"¹ des médias, cet auteur classe la télévision comme média *homochrone*. L'hétérochronie ou l'homochronie d'un média est un critère de classification structurant basé sur le contexte de la réception. "Un média *homochrone* se caractérise par le fait qu'il incorpore le temps de la réception dans l'énonciation de ses messages (...)", ceux-ci étant conçus "pour être consommés dans une durée intrinsèquement programmée". (Marion, 1997, 82). Cette caractérisation est intéressante pour comprendre le risque de rupture de la "coopération interprétative temporelle" avec le téléspectateur si celui-ci "prend quelque distance avec la durée programmée par le média" (Marion, 1997, 83). En fait, les pratiques de détachement de la grille de programmes liés à certains usages du magnétoscope peuvent modifier en partie le cadre de coopération défini a priori par le média.

Le direct, les relations entre temporalité et genre et la question du rythme à la télévision

Aspect le plus commenté du temps télévisuel, le direct reste un idéal pour les professionnels de la télévision dans la relation qu'ils veulent entretenir avec le public. L'analyse porte alors sur la temporalité interne des programmes. Ce terme d'origine technique a subi une évolution sémantique progressive. Le "direct" référerait essentiellement aujourd'hui à la transmission de circonstances improvisées, inattendues. Jean-Pierre Esquenazi propose de dépasser la distinction entre "vrai" et "faux" direct. " Il s'agit de comprendre comment le

¹ La médiativité d'un média est un potentiel particulier "régi notamment par les possibilités techniques (...), par les configurations sémiotiques internes qu'il sollicite et par les dispositifs communicationnels et relationnels qu'il est capable de mettre en place". Philippe Marion, 1997, p. 79.

direct, non comme technique, mais comme règle, ordonne le discours télévisuel ” (Esquenazi, 1997, 118). Dans les deux cas, il s’agit d’être *en présence*. “ Le direct, comme règle du discours, est : - d’une part, création d’intimité entre la télévision et le téléspectateur ; - et d’autre part, il est du temps enfermé sur lui-même, conçu comme un moment idéal, qui n’existe que dans sa consommation immédiate ” (Esquenazi, 1997, 119). Pour lui, “le direct est à la fois présence et refus du présent”. Pour François Jost, deux traits temporels définissent le direct : la chronologie et la simultanéité. “Si la première concerne les événements, la seconde caractérise la relation du téléspectateur à l’événement”. (Jost, 1999, 35).

Cet auteur propose également une longue réflexion autour des liens entre temporalité et genre, à travers la question : comment les genres construisent a priori du temps et comment le téléspectateur y navigue ? (Jost, 2000). Il rappelle que tout genre s’accompagne d’une promesse sur le temps qu’il va mettre en œuvre. Promesse qui, du même coup, enclenche chez le téléspectateur des attentes. Le téléspectateur va à la fois développer des croyances, un horizon d’attente quant au temps, en fonction du genre de l’émission suivie. Il situe l’émission dans une temporalité qui peut être différente de celle de l’horloge. “Ce sentiment du temps est moins dans les émissions elles-mêmes que dans la façon dont le téléspectateur les regarde (...)”, explique François Jost (Jost, 2000, 158). Il va mobiliser également des savoirs temporels c’est-à-dire des connaissances sur la fabrication des émissions, des images, du temps. La prise en compte de ces savoirs est essentielle pour comprendre la façon dont le téléspectateur va recevoir l’émission. Un “genre authentifiant” comme un direct ne sera pas obligatoirement reçu comme tel.

Malgré la conviction de Lucien Sfez quant à l’absence de rythme dans le temps des médias, plusieurs recherches se sont intéressées à la question du rythme à la télévision, même si cette dernière n’a pas été aussi étudiée qu’au cinéma, notamment pour son rôle dans la perception d’un film. Le rythme à la télévision connaîtrait une accélération ces dernières années. Il serait calqué sur “la loi du spot” (Boyer et Lochard, 1995). La publicité aurait imposé un rythme entre les sujets rapides, “la nouvelle télévision, travaillée par le modèle du clip et du spot, impose son cadre et son rythme”. Pour d’autres, le changement fréquent de sujets, de types d’images à l’intérieur d’un même programme aurait été développé afin de contrecarrer la possibilité de

zapping des téléspectateurs. Cette théorie du “zapping interne” nous conduira à nous intéresser aux temps de la programmation.

Un genre de programmes a souvent été privilégié dans ces études : les journaux télévisés. Les réflexions se caractérisent le plus souvent par une dénonciation du “sacro-saint rythme du défilement des séquences” de l’information télévisée ou des règles d’expression de la parole à la télévision. Cette dénonciation prend parfois la forme d’une vive critique. Pierre Bourdieu parle d’une “limitation du temps [qui] impose au discours des contraintes telles qu’il est peu probable que quelque chose puisse être dit” (Bourdieu, 1996, 13). Quant à Jacques Derrida, il évoque un autre rapport au temps et à l’urgence. “Cela ne veut pas dire qu’alors on a tout le temps –on n’a jamais tout le temps ; mais le rapport à l’urgence et au rythme serait autre et voilà qu’il est maintenant transformé par ce dispositif scénographique et technique” (Derrida, 1996, 81).

Depuis quelques années, cette dénonciation a trouvé un nouveau point d’appui avec le développement des analyses des pratiques professionnelles des journalistes et de la construction de l’information télévisée. De nombreuses règles implicites sont progressivement mises en lumière (peur des “tunnels”, valorisation de la rapidité, de la concision ou encore contraintes organisationnelles au sein des rédactions).

Le flux, les temps de la programmation et les allocations de temps consacrées à la télévision

La notion de flux a été développée par plusieurs auteurs et courants de pensée. Cette notion fait partie intégrante des interrogations sur la programmation mais aussi des rapports entre la technique et le temps. Dès l’étude de Raymond Williams en 1975, la continuité a été désignée comme la caractéristique principale du flux. Le flux télévisuel est une succession ininterrompue ou continue de programmes lesquels sont reliés par des inter-programmes qui renforcent cette continuité. Une seconde caractéristique a été rapidement soulignée, sa fragmentation. Le flux est fragmenté en de nombreux programmes lesquels sont également fragmentés en de nombreuses séquences. La contradiction apparente entre ces deux caractéristiques est résolue par la logique de “dissipation” (Esquenazi, 1996). La dissipation est pour lui un mode d’organisation du temps “majoritaire

et actuel". C'est la forme générale du flux télévisuel. Il lance l'hypothèse que la nature fluente de la télévision viendrait de la technicité télévisuelle. Cependant, pour lui, " Il y a un traitement particulier du flux par la télévision d'aujourd'hui ; ce traitement consiste à obtenir de la continuité en divisant le flux en fragments, qui sont à la fois autonomes et asservis à une même contrainte, celle de disparaître sans laisser de trace. Ainsi, la dissipation est une forme de continuité obtenue par hyperfragmentation" (Esquenazi, 1997, 115).

Cette prégnance de la dimension technique est développée par le courant médiologique mais, le lien entre la technique et le temps est surtout au cœur de la réflexion de Bernard Stiegler (Stiegler, 1994, 1996, 2001). Pour lui, la spécificité d'un programme de télévision comme un film ou une mélodie est d'être "un flux temporel, dont la conscience qui a ce flux pour objet est aussi un flux qui s'écoule". Ceci a pour conséquence, selon cet auteur, que lorsque la conscience prend un film ou une mélodie pour objet, elle adhère au temps de l'écoulement de cet objet. La prise en compte de la nature de "ces systèmes de production d'objets temporels" que sont les médias de flux serait donc essentielle pour comprendre le rapport au temps vécu dans la consommation des programmes. Car "le XX^e siècle, né du cinéma, se termine par la domination écrasante des consciences par le temps des objets temporels audiovisuels que diffusent vers elles des centaines de canaux à travers des grilles de programmes qui forment un nouveau temps social, une nouvelle calendarité" (Stiegler, 2001, 61).

Les analyses sur le temps de la programmation intègrent celles sur le flux. La strate temporelle abordée est alors la succession des différents programmes, repérable dans les grilles. Elles sont issues autant de chercheurs que de professionnels des médias. En effet, l'objectif des programmeurs a été rapidement de faire coïncider les grilles aux styles de vie des publics visés et même de façon beaucoup plus imbriquée au "métabolisme des téléspectateurs" (Dagnaud, 1991). François Jost et Gérard Leblanc observent que "très vite, la télévision s'est efforcée de mimer notre quotidienneté en embrayant ses programmes sur nos rythmes physiologiques, psychologiques et sociaux" (Jost et Leblanc, 1994, pp. 41-42). Pour répondre à cet objectif, "une programmation sérialisée" s'est développée dans les années 80 (Lochard et Soulages, 1998). Cette forme de programmation a conduit progressivement à ce que la temporalité du flux ait un rôle croissant (Semprini, 1997).

Complétant ces réflexions et les "recettes" concernant la programmation, les études permanentes sur l'audience, celles plus qualitatives sur les habitudes de consommation des téléspectateurs, leurs emplois du temps ou encore celles annuelles sur l'offre et la demande de programmes de télévision en termes de temps consacrés aux différents genres télévisuels (Chaniac, 1994) permettent aux programmeurs d'avoir une connaissance poussée des rythmes de vie du public. De plus, de nouvelles pratiques de programmation liées aux chaînes dites "thématiques" ou à la multidiffusion des programmes ont suscité de nouvelles réflexions. En suivant les thèses de Bernard Stiegler, Danielle Leboeuf et Corinne Mégy envisagent ainsi un éclatement du système de flux linéaire de la diffusion (un programme donné à une heure donnée) ou *horodiffusion* avec la généralisation du numérique (Dossiers de l'audiovisuel, 1997).

De quelques temporalités de la réception et des usages de la télévision

Plusieurs approches sociologiques sont venues compléter utilement les études sur les temps de la programmation en basculant du côté de la réception et en s'intéressant aux usages sociaux effectifs de la télévision et aux temporalités en jeu (Pronovost, 1996, Bertrand et alii, 1995). L'accent a été mis sur les pratiques médiatiques c'est-à-dire les comportements, les relations et autres représentations liés aux usages de la télévision au sein du domicile ou dans la sphère familiale. Mais l'intérêt porté sur la télévision reçue et les façons de la regarder n'a jamais laissé de côté la prise en compte de la télévision offerte. De la programmation dépendent fortement les pratiques analysées lesquelles la font évoluer à leur tour.

Nous évoquerons surtout les éclairages très riches apportés par Gisèle Bertrand, Gérard Derèze et Pierre-Alain Mercier quant aux modes d'articulation entre les temporalités télévisuelles, essentiellement dans leurs dimensions réceptives, et celles de la vie quotidienne. "Il apparaît que la télévision interfère avec les temps domestiques à trois niveaux qui peuvent se retrouver mêlés : le court terme, temps de la consommation du programme, le moyen terme, celui de sa gestion, le long terme, temps des repères familiaux, sociaux et historiques" (Bertrand et alii, 1995, 149). Au niveau du court terme individuel, la question posée est celle de savoir : "comment la temporalité de la

télévision s'inscrit-elle concrètement dans la vie quotidienne des ménages ?". Pour ces chercheurs, plusieurs modalités d'articulation entre les deux ordres de temporalité peuvent être distinguées : la figure de *l'alternative*, c'est-à-dire le renoncement pur et simple à une autre activité ; *la concurrence*, *la substitution*, *l'association* ou encore *l'agglomération*. Tandis que les trois premières figures traduisent l'impossibilité de combiner les deux ordres de temporalité, les deux dernières aboutissent à l'apparition dans la vie quotidienne de "temps mixtes" pour *l'association* et de "temps intégrés" pour *l'agglomération*.

Par ailleurs, ces chercheurs ont avancé l'idée que la télévision et le magnétoscope "paraissent s'inscrire dans la structuration de la vie familiale par le biais de ce qu'on pourrait appeler une *fonction programmatique*". A une idée de programme, expliquent-ils, semble répondre celle d'une véritable programmation de la vie familiale. "A la notion de *plage* (de programmes), produit de la logique de découpage du média, semble répondre une idée d'*heures dédiées* (à la consommation de la télévision)". A côté de cette première fonction, magnétoscope et télévision semblent en remplir une seconde, "une véritable *fonction horlogère* : par le repère que constitue *le moment pivot* du JT ; par l'introduction dans l'espace domestique de la rigidité du temps de l'horloge qui régit la programmation du magnétoscope (...)" (Bertrand et alii, 1995, 145).

Complétant ces fonctions remplies par la télévision, Gérard Derèze propose deux axes interprétatifs de la construction des temps domestico-médiatiques : la texture et l'occupation (Derèze, 1994). Pour lui, ses informateurs, des personnes de plus de 55 ans professionnellement inactives, vivent "une *monochronie ouverte*, c'est-à-dire un rapport au temps délimité, réglé mais non strictement clôturé (...)" (Bertrand et alii, 1995, 155). C'est cette monochronie ouverte, pleine et rythmée, qu'il appelle *la texture du temps*. Entre une temporalité de l'ennui (ne rien avoir à faire) et une temporalité de l'agitation (avoir trop à faire) (Wallemacq, 1991), il propose d'ajouter un troisième mode d'institution symbolique du temps, l'occupation. En effet, les pratiques télévisuelles se donnent "à comprendre sous la double logique de l'intérêt (comprenant le plaisir et la détente) et de la conscience qu'il n'est pas question «de se laisser manger par la télévision»" (Bertrand et alii, 1995, 158). Ainsi, les pratiques télévisuelles sont revendiquées comme partie prenante de la structuration et de l'organisation temporelle.

Du côté italien

Cinq notions ont été particulièrement étudiées par les chercheurs italiens :

- le direct ;
- la néotélévision : le palimpseste¹ entre offre et consommation ;
- texte, rythme, flux, fragment ;
- du palimpseste à la consommation ;
- d'autres éléments liés au thème de la temporalité.

Archéologie italienne du temps télévisuel : études sur les émissions en direct

Les racines les plus profondes des études italiennes sur le temps et les médias remontent aux années 60 lorsque Umberto Eco et Gianfranco Bettetini orientent la recherche sémiotique sur l'audiovisuel du domaine du cinéma à celui de la télévision. Le premier, qui réfléchit –par différence– sur la possibilité d'une esthétique télévisuelle, reconnaissait dans le "tournage en direct des événements" (Eco, 1962, 187) la potentialité expressive spécifique du moyen et la mettait en relation avec les traits expressifs de *l'œuvre ouverte* typique des poétiques contemporaines. Le second, qui élabore une des premières théories de la mise en scène télévisuelle et qui souligne la nature non reproductive mais discursive et représentative de son langage, proposait de déplacer notre attention de la seule notion de *contemporanéité* entre événement, tournage et émission aux notions –unies– de " *continuité* spatio-temporelle qui distingue la réalisation iconique " du direct et de *contemporanéité* entre écoute télévisuelle et " déroulement de l'action, objet de la recherche menée par les caméras de télévision " (Bettetini, 1965, 156-157).

La fécondité de cette approche initiale se retrouve dans l'ensemble des études italiennes sur les médias et le temps télévisuel et contribue à en définir certaines caractéristiques spécifiques. La première est leur place qui se situe à la frontière entre sémiotique et sociologie avec des débordements fréquents de la part des

¹ En Italie, le palimpseste désigne la grille des programmes.

scientifiques provenant des deux disciplines¹ ; la seconde caractéristique est leur convergence relative sur le terrain pragmatique, dans la conscience progressive que les catégories temporelles élaborées par la sémiotique de l'audiovisuel structuraliste (l'ordre, la durée et la fréquence) "ne semblent pas extensibles comme elles le sont à l'étude de la temporalité de la télévision, si ce n'est au prix de pressions et d'omissions. La structure chronologique des palimpsestes, la temporalité de la programmation, le rapport entre temps du palimpseste, temps de la programmation et temporalité sociale déplacent l'axe de la réflexion vers des problématiques différentes : répétition, suspension du flux narratif, rapports de ritualité télévisuelle et de ritualité sociale, entre temps vécu et temps représenté" (Casetti, di Chio, 1994, 184).

Il s'agit d'une intuition déjà présente dans l'étude principale sur la télévision en direct qui à vingt ans d'intervalles avec ces premières contributions reprenait la réflexion en termes de *situation communicative*, considérée "non seulement dans son organisation textuelle autrement dit dans ses modalités et stratégies de production, mais également pour ses modalités de réception, envisagées comme partie constitutive et essentielle du phénomène *du direct*" (Prat, Rizza, Violi, Wolf, 1984, 51). Selon cette approche, l'organisation du palimpseste et la disposition du programme dans ce dernier mettent en jeu des compétences particulières du spectateur (extratextuelles aussi) et définissent un "contrat fiduciaire spécifique de nature pragmatique" qui crée "la plus grande confiance télévisuelle", avec des conséquences de nature cognitive et passionnelle (Prat, Rizza, Violi, Wolf, 1984, 66).

La néotélévision : le palimpseste entre offre et consommation

Le développement particulier que le système de la télévision italienne a connu, entre la fin des années 70 et le début de la décennie qui a suivi, et l'avènement de la néotélévision² et des nouvelles stratégies commerciales de la "manière de faire de la télévision" qui

¹ Exemplaires, à cet égard, les noms de Gianfranco Bettetini, Mauro Wolf, Francesco Casetti, Nora Rizza, et Andrea Semprini.

² Le débat sur la néotélévision part traditionnellement de la définition du phénomène donnée par Umberto Eco (Eco, 1983) ; un apport "transalpin" intéressant sur le thème : Casetti, Odin, 1990.

se sont répercutées tout particulièrement sur la dimension temporelle, ont fini par imprimer une forte accélération aux études sur le temps de la télévision et de ses textualités. Rien d'étonnant donc qu'à partir justement de la première moitié des années 80, nous ayons assisté au développement de nombreux apports concernant la dimension temporelle du texte et du palimpseste télévisé.

C'est essentiellement à Nora Rizza que nous devons l'étude de la nature temporelle du palimpseste. C'est justement à partir des logiques de programmation, qu'elle nous rappelle à quel point le temps constitue la matière première tant du "faire de la télévision" –pratique que l'on peut définir comme un "travailler *le* temps et *sur* le temps" (Rizza, 1986, 20), que de sa consommation : "du point de vue de la production, *faire de la télévision* signifie essentiellement occuper un temps et distribuer selon une certaine succession une série de programmes d'une certaine durée, dont chacun a sa durée interne" (Rizza, 1986, 19).

Le palimpseste se révèle donc être le principe organisateur de la séquence de textes destinée à leur communication et donc à la réalisation de leur projet sémio-pragmatique. Nora Rizza le précise fort bien, "le palimpseste [est] le signe d'un projet de communication qui veut entrer, avec le flux de ce qu'elle transmet, dans la vie des gens tandis que cette vie s'écoule ; (...) il est chargé de traduire en *agir stratégique l'agir communicationnel* des programmes dont elle se compose. Si le but des programmes est d'instaurer une relation avec les spectateurs, le but du palimpseste est de définir et d'exploiter les conditions optimales pour que la relation se réalise" (Rizza, 1989, 10 - 11). Pour mieux exercer cette fonction stratégique, le palimpseste doit se développer comme une *mimésis* du temps social dont dépend la disponibilité à la consommation des spectateurs. Il en découle une temporalité *de synthèse* sur laquelle sont imprimées les régularités des routines quotidiennes ou hebdomadaires : un temps-charnière entre offre et consommation qui porte la marque de pratiques de jouissance parfois diversifiées. Francesco Casetti le précise fort bien, "la télévision ne fait que *reproduire* constamment l'univers quotidien. Elle ne se limite pas à servir de "fenêtre ouverte" sur la réalité, à travers laquelle on peut capter le profil des choses. C'est également un "miroir" des formes de socialité (et de sociabilité) diffuses dans le monde de vie. En d'autres termes, elle reproduit non seulement notre *visible* mais également notre *vécu*. En ce sens, la télévision se propose

par rapport à notre temps comme un gigantesque *dispositif ethnographique*” (Casetti, 1988, 24).

Or, Rizza avait déjà observé que “si la structuration du temps télévisuel doit tenir compte de l’organisation du temps social, le mécanisme opposé se produit avec une intensité sans cesse croissante. *Autrement dit, le temps social apparaît de plus en plus fortement modulé et transformé par la diffusion du temps télévisuel*” (Rizza 1986, 21 ; l’italique vient de nous). De même, Ortoleva constate que si avec le développement de la télédiffusion commerciale, la télévision a réduit son attitude normative explicite vis-à-vis des temps sociaux (ou son attitude de garant des temps *corrects* de la vie familiale) pour s’adapter plutôt aux temps de vie socialement communs, cela ne limite pas son influence. “Au contraire, cette télévision, plus que jamais omniprésente dans le passé, peut –aujourd’hui– conditionner directement nombre de comportements, non seulement infantiles, grâce notamment à l’osmose progressive entre temps de l’écoute et temps de la consommation ” (Ortoleva, 1995, pp. 58–59).

Au-delà de la mimésis du temps social, la temporalité de la communication télévisuelle semble effectivement à même d’opérer une *suppression* et une *réécriture* des modèles et des références temporelles. Francesco Casetti (1988) parle à ce propos de *grammaticalisation* du quotidien : la télévision restitue au public une forme de quotidien fait de *moments exemplaires* et doté d’une valeur normative. “De cette manière [le mode de vie] modèle le monde télévisuel et est à son tour modelé par lui” (Casetti, 1988, 25). Ainsi, la télévision finit-elle par agir comme un sous-système socio-culturel d’intégration temporelle qui contribue à l’édification et à la subsistance de la vie quotidienne (Aroldi, 1999).

Texte, rythme, flux, fragment

Parallèlement aux études sur le palimpseste, et toujours à partir des années 80, nous assistons au développement de différentes approches temporelles de la textualité télévisuelle. La filiation de ces apports avec le cinéma est évidente notamment dans le caractère central de la *fiction*, pour laquelle les recherches ont été faites en prenant comme caractéristique originale le phénomène de la répétition et de la *sérialité narrative*. Ce dernier constitue –et ce n’est pas un hasard– un des macrophénomènes de la nouvelle programmation

commerciale faite à base de téléfilms, de soap-opéras et de telenovelas. C'est dans ce sillage que se situent, par exemple, les études d'Omar Calabrese (1983 et 1987) et de Francesco Casetti, (1984a ; 1984b) qui mettent en tension la dimension cyclique d'une certaine sérialité, dans ses manifestations infratextuelles et intertextuelles d'ordre, de durée et de fréquence, avec la vectorialité et la linéarité de la fiction à *long terme*, ce qui est le cas des soap. Buonanno (2002) a ainsi récemment réfléchi sur les différentes articulations temporelles des différents genres narratifs.

C'est également dans une perspective textualiste que Daniele Barbieri analyse, à travers une approche originale, le *rythme* des programmes télévisés dans l'intention de révéler leurs mécanismes d'implication émotive. Dans cette optique, le rythme "est un aspect fondamental des mécanismes de tension (...) Les analyses rythmico-tensives des émissions sont des descriptions fonctionnelles dont les raisons d'intérêt du spectateur doivent se dégager" (Barbieri, 1996, 8).

Au cours des années 90, les nouvelles formes de communication adoptées par la télévision, une télévision non seulement généraliste mais aussi thématique, à caractère essentiellement informatif ou musical, ainsi que les pressions exercées par les nouveaux médias poussent à une révision de la notion classique de *flux*. Cette notion semble soumise à une double tension aboutissant, d'une part, à la dilatation d'une approche *textuelle* du palimpseste, de l'autre, à sa condensation autour du fragment et autour des formes textuelles courtes. Sur le premier aspect, celui de l'*attestation*, le palimpseste est analysé comme étant un *flux continu* (Williams, 1974) qui s'étend bien au-delà des anciennes marges de programmes et finit ainsi par les surdéterminer comme autant de portions fongibles d'un seul *macro-texte* ou –comme l'avait déjà défini Guido Barlozzetti (1986), un *supertexte*– qui constitue le *discours* prononcé chaque jour et constamment par la diffusion télévisuelle. À ce propos, Andrea Semprini observe que, du point de vue esthétique, il existe une cohérence profonde entre l'"affaiblissement général du caractère discret de l'œuvre" artistique thématisé par les avant-gardes, tout d'abord par la réflexion théorique sur la notion de texte et puis, par la disparition des frontières textuelles traditionnelles entre un programme et l'autre (génériques de début et de fin, titres de début et de fin, intervalles, annonces) qui caractérise l'évolution du langage télévisuel vers l'"érosion progressive des limites et de l'identité textuelles" (Semprini, 1994, 53-54). Ceci aurait agit, dans cette perspective,

pratiquement comme un catalyseur accélérant un processus esthétique général. Le flux se constitue d'une manière suprasegmentale et se textualise, ajoutant ainsi aux dimensions pragmatique et syntactique une dimension sémantique. Il finit effectivement par produire du sens dans son ensemble ce qui est démontré par l'avènement des télévisions thématiques et se révèle comme une véritable "métaphore forte du tableau socioculturel des sociétés post-industrielles contemporaines" (Semprini, 1994, 62).

À propos du fragment, dont la pertinence esthétique avait déjà été soulignée par Calabrese (1987) comme chiffre stylistique de l'époque *néobaroque* ou de l'abondance télévisuelle, il reste à signaler au moins –dans une perspective plus récente– les travaux de Simonelli sur les génériques de la télévision (Simonelli, 1994), ceux de Sibilla sur le vidéo-clip musical (Sibilla, 1999), ceux de Pezzini sur les formes textuelles courtes et notamment les spots de publicité, les extraits de films, les clips et autres bandes-annonces (Pezzini, 2002).

Du palimpseste à la consommation

L'arrivée des *études d'audience* (Morley, 1986; Lull, 1990) dans le débat italien et dans la recherche, qui a eu lieu dans le courant des années 90, a contribué à une redéfinition ultérieure de la question. L'intérêt pour les pratiques réelles de consommation traduit effectivement la réflexion sémiopragmatique sur le palimpseste comme une *stratégie de prédisposition* temporelle en une *observation participante* du processus de négociation à travers lequel le temps du public actualise l'offre, interagissant avec ses temporalités textuelles et du palimpseste. Dans cette observation, les lieux vont des communautés et des institutions entières où l'on expérimente une disponibilité excessive de temps quotidien –hospices ou instituts pour les mineurs où la télévision joue un rôle souvent structurant– (Comand, Ottaviano, 1995; Comand, D'Abbicco, Ottaviano, 1996) au contexte naturel de l'audience généraliste : la sphère domestique de la famille (Casetti, Fanchi, 1994 ; Casetti, 1995). Dans cette dernière perspective, l'intérêt est centré sur le rapport intégratif entre temporalité de la famille et temporalité télévisuelle, autrement dit sur les "*modes selon lesquels la temporalité télévisuelle devient tangente avec la temporalité familiale et, le cas échéant, la modèle*" (Casetti, Fanchi, 1994, 140; l'italique est des auteurs). Casetti et Fanchi se concentrent sur le niveau des

transitions familiales où l'intégration symbolique manifeste la problématique la plus grande. Le temps de la famille est un temps incontestablement complexe et stratifié, à certains égards à la fois cyclique et linéaire, mais c'est toujours un temps *qui devient*, sujet à des transformations irréversibles, orienté le long d'un parcours marqué de césures et de rites de passage. En revanche, le temps de la télévision est un temps qui *ne devient pas*, bloqué qu'il est dans le présent constant de sa répétitivité. Même en introduisant le changement continu, il n'est pas à même de tracer des *passages* existentiels ou expérimentaux. La ritualité de la consommation se manifeste de la sorte comme un rite de répétition: "*le temps de la télévision, où tout est présent, où il n'existe pas de scansions ou de phases, où il n'est donné aucune progression, mais où toute chose est disponible dès le début, assimile à soi le temps de vie de la famille (...)*. Le risque en somme est que la famille ne cède sa propre temporalité et sa propre histoire en faveur de la temporalité et de l'histoire produites et institutionnalisées par la télévision, sans que n'intervienne aucune forme de médiation de la part du noyau familial pour endiguer cette perte" (Casetti, Fanchi, 1994, 159).

De façon moins empirique mais sur la base de ces acquis et d'autres similaires, il a été possible, plus récemment, de raisonner sur certains phénomènes d'intégration entre la temporalité du palimpseste télévisuel et celle des routines quotidiennes du public en tant que processus d'inscription des logiques de la consommation matérielle, véhiculées par la publicité, dans celles qui régissent l'économie domestique du noyau familial (Aroldi, 2000) ; ou bien en tant que processus de *standardisation* réciproque qui permet de passer des comportements individuels et imprévisibles d'écoute télévisuelle aux modèles prévisionnels qui décrivent le comportement collectif des audiences (Aroldi, 2003).

Autres éléments liés au thème de la temporalité

En guise de conclusion, il est bon de signaler d'autres thèmes d'origine plus strictement sociologique et anthropologique, liés aux temporalités télévisuelles et qui caractérisent, d'une manière moins systématique, les médias italiens. C'est par exemple, le cas de l'oubli et de la mémoire collective soutenus par les structures temporelles (chronologiques ou cérémonielles, le cas échéant, à caractère festif)

des appareils de télévision, publics surtout (Bettetini, 1987, 1990; Cardini, 1997).

C'est surtout à la ritualité que se réfère Barlozzetti lorsqu'il réfléchit au massacre du 11 septembre à la lumière de la théorie des media events et propose de croiser la dimension horizontale de la grille quotidienne à la dimension verticale des événements pour avoir une temporalité diagonale inédite où rite et événement pur cohabitent dialectiquement, tous deux contenus "comme attente-possibilité que l'expérience de l'événement va dénouer sans les conclure". Après le 11 septembre, "le spectateur est toujours préparé à participer à une cérémonie ou à être choqué (...), sensible et conscient qu'à tout moment il peut plonger dans la béatitude ou sombrer dans l'horreur" (Barlozzetti, 2003, 267-268).

Ouverture

Établir une cartographie d'un champ de recherche nécessite de se familiariser avec des perspectives qui ne sont pas toujours celles dans lesquelles le chercheur navigue régulièrement, dont il est spécialiste. Si ce travail de synthèse est possible a posteriori, il nous semble préférable, en guise d'ouverture, de privilégier la notion qui est au cœur de nos thèmes de recherche. Nous nous concentrerons ainsi sur les temporalités de la réception et des usages télévisuels.

L'étude la plus féconde de ces temporalités (Bertrand et alii, 1995) avait analysée les différentes formes d'articulation des temporalités télévisuelles et de celles de la vie quotidienne. Nous proposons pour notre part de mieux comprendre les évolutions de ces temporalités en jeu, en mettant l'accent à la fois sur la nécessaire prise en compte de plusieurs facteurs d'ordre temporel (âge de la vie, génération, période) et l'appropriation de différentes innovations technologiques notamment celles liées au numérique (Domenget, en cours).

L'idée force guidant la première proposition est de considérer qu'il est indispensable de prendre en compte l'âge de la vie, la génération et la période dans lesquels se situent les usagers afin de mieux comprendre quelles temporalités médiatiques ils vivent. Ces facteurs sont à considérer dans leur imbrication. La relation aux temps est différente selon les âge de la vie (Lalive d'Épinay, 1996). Certains individus disposent, pour des raisons sociales, d'une marge de manœuvre plus importante que d'autres dans la gestion de leurs

temps. Ce sont notamment les étudiants et les personnes du 3^{ème} âge. Complétant ce premier critère, il est nécessaire de s'intéresser également à la génération à laquelle appartient l'utilisateur car les pratiques médiatiques semblent logiquement marquées par les premières expériences. Il s'agit alors de mieux comprendre l'environnement médiatique connu par les usagers, non pas à leur naissance mais au moment de leurs premières pratiques autonomes d'un média. La notion de culture médiatique peut alors être utile. Elle dépend de facteurs sociaux –niveaux de vie de la famille et plus fondamentalement représentations des médias– et de facteurs technologiques –possibilités techniques offertes par les outils disponibles. Le critère de la période ouvre sur la dimension de l'offre, en termes de programmes et de technologies, disponible à un moment donné. Il permet de souligner que les temporalités médiatiques sont fondamentalement évolutives –sur une dimension de long terme de plusieurs années– et dynamiques –sur une dimension de moyen terme, de quelques mois. La prise en compte de l'âge de la vie, de la génération et de la période devrait permettre de mieux comprendre les temporalités vécues par les usagers.

La seconde proposition consiste à s'intéresser particulièrement aux évolutions technologiques, notamment celles liées au numérique et aux changements dans l'offre des médias qu'ont connus les usagers. L'idée force est de considérer que ces évolutions accompagnent et favorisent les changements de pratiques, de relations aux médias et de temporalités en jeu. Elles n'imposent pas ces changements mais ceux-ci ne se réalisent pas sans de nouvelles possibilités technologiques. Hier, le magnétoscope avait donné lieu à des usages permettant une maîtrise (limitée) de la télévision et des différents temps en jeu (temps de la télévision, articulation avec d'autres temps) (Baboulin et alii, 1983). Quant à la télécommande, elle avait permis l'essor du zapping et le développement d'une nouvelle relation à la télévision, pour certains usagers, basée sur l'image de l'immersion dans le programme global offert (Bertrand et alii, 1988). Aujourd'hui, le contexte actuel du monde audiovisuel peut être caractérisé par l'image proposée par Lorenzo Vilches de la "migration digitale". Cette migration est marquée par une hybridation des fonctionnalités offertes par les différents outils numériques. Dans ce contexte, une innovation intéresse particulièrement la télévision élargie, enrichie, dite "interactive" : le magnétoscope numérique ou personal video recorder (PVR). Les fonctionnalités offertes par cet outil –l'enregistrement des

programmes puis leur consultation facilités par la présence d'un disque dur, une forme de "gestion" du direct en interrompant et en reprenant à sa guise le suivi d'un programme ou encore la possibilité de garder un œil en permanence sur le flux tout en consultant les services interactifs— nécessitent de réfléchir à nouveau quant aux articulations entre de nouvelles temporalités d'usage de la télévision et les autres temps en jeu (temps de la programmation, autres temps de la vie quotidienne...).

Conclusion

Les réflexions sur la télévision et la question du temps ont été abordées de multiples manières. En France, elles relèvent souvent d'une ouverture de problématique et de centres d'intérêt propres à chaque chercheur et plus rarement d'une prise en compte du temps comme objet de recherche. En Italie, plusieurs notions sont l'objet d'une véritable tradition de recherche comme celle du direct.

Notre parti pris a été de présenter une cartographie de ce champ en construction suivant plusieurs notions qui le structurent. L'étude de ces dernières est venue confirmée notre conviction du départ. Ce champ de recherche nécessite la prise en compte de plusieurs strates temporelles, même si le chercheur s'intéresse à une plus particulièrement.

La démarche proposée dans cet article visait à poser quelques jalons afin de poursuivre la construction de ce champ. Elle a souhaité mettre l'accent sur la diversité des approches et des points de vue traduisant son caractère interdisciplinaire. L'état des lieux ainsi proposé a été complété par une ouverture concernant l'étude des temporalités de la réception et des usages de la télévision. Elle en appelle de nombreuses autres.