Études de communication
langages, information, médiations

21 | 1998
Médiations culturelles : dispositifs et pratiques

Dispositif télévisuel et médiations : une étude de documentaires et reportages consacrés aux gens ordinaires

Michèle Gellereau

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/edc/2371
DOI : 10.4000/edc.2371
ISSN : 2101-0366

Éditeur
Université de Lille

Édition imprimée
Date de publication : 1 septembre 1998
Pagination : 97-108
ISBN : 2-0767703-0-8
ISSN : 1270-6841

Référence électronique
Michèle Gellereau, « Dispositif télévisuel et médiations : une étude de documentaires et reportages consacrés aux gens ordinaires », *Études de communication* [En ligne], 21 | 1998, mis en ligne le 25 mai 2011, consulté le 10 décembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/edc/2371 ; DOI : https://doi.org/10.4000/edc.2371

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

© Tous droits réservés

Dispositif télévisuel et médiations : une étude de documentaires et reportages consacrés aux gens ordinaires

Michèle Gellereau

1 C'est en m'intéressant à des créations audiovisuelles se situant au carrefour des médias et de l'art que je travaille ici la notion de médiation culturelle. J'essaierai de montrer comment un même projet de refus des stéréotypes attachés aux images médiatiques de personnes dites « en difficulté » ou « exclues » conduit des auteurs de documentaires ou de reportages audiovisuels à créer un dispositif de médiations qui vise à rendre la complexité de la réalité. Mon propos ne sera pas de rechercher comment ces films peuvent avoir un effet de médiation sociale, travail qui relèverait d'études de réception dans le champ de la sociologie des médias. J'analyserai plutôt quelles sont les potentialités de médiation offertes par un dispositif d'énonciation. J'explorerai donc dans le dispositif relationnel, dans le travail du langage audiovisuel, les modes de construction d'un univers symbolique de représentation entre les personnes filmées, le réalisateur-médiateur et le public.

2 Avant d'aborder les documents audiovisuels, je préciserai dans quel cadre je situe la notion de médiation.

La médiation dans l'espace public médiatisé

3 Les documents filmés ou rendus publics par la télévision sont des documents culturels projetés dans l'espace public, lieu symbolique où se constituent les représentations sociales et l'opinion publique. Ils permettent à des gens qui ne se rencontrent pas ou ne se comprennent pas, de se connaître et partant, influent sur la capacité de l'espace public à être un lieu de débat, de contradictions, de discussion entre les différents acteurs sociaux.

4 Dans *Penser la communication*, Dominique Wolton me paraît poser de manière tout à faire productive la question de la médiation en rapport avec l'espace public. Selon lui l'espace public est aujourd'hui menacé par la '*rationalisation et réduction du nombre de discours et de références*'. Il serait donc important de '*préserver les distances entre les expériences, les vocabulaires, les symboles*' (Wolton, 1997, p. 166). Cela implique un besoin de médiation. Cette perpective m'intéresse pour situer la notion de médiation dans une idée de distance et de séparation. J'avancerai donc l'idée que la médiation n'est ni réunion ni intercession, laquelle suppose une vérité donnée et une hiérarchie, elle est avant tout reconnaissance des différences, reconnaissance qu'il y a des oppositions entre les représentations et les symboles des uns et des autres ; elle est aussi bien sûr, sur la base de cette reconnaissance, travail de relation, de compréhension entre des sujets, expression de l'épaisseur et des contradictions de la réalité. Dans le rapport au monde réel, l'idée de médiation nie celle de la transparence, de l'évidence, l'illusion d'une compréhension immédiate et rappelle que la connaissance se construit dans une mise en commun du monde. Dans les relations entre groupes et personnes, la médiation permet à deux sujets, deux mondes, deux communautés de se comprendre, de développer des relations mais sans fusionner.

5 A la télévision, le dispositif d'énonciation filmique joue un rôle fondamental dans cette mise en relation. En effet, le propre des productions culturelles est de créer des symboles dont l'inscription se réalise dans un mode narratif et un dispositif technique. Pour que le discours télévisuel ne dégénère pas en discours standardisé, où s'impose une norme idéologique d'égalitarisme des points de vue et de réduction des représentations à quelques formes stéréotypées, il est important que l'univers symbolique se construise dans des formes qui favorisent le lien social. Bernard Lamizet précise que

> *la médiation se définit comme l'instance qui assure la cohésion des représentations diffusées dans l'espace public par la constitution d'un modèle commun à tous ceux qui appartiennent à l'espace de sociabilité* (Lamizet, 1994, p. 164).

6 L'art du réalisateur-médiateur est de choisir ou de créer une forme de langage audiovisuel qui permette la rencontre de deux mondes, celui des personnes filmées et celui du public, et qui permettent aux partenaires de construire ensemble cette mise en forme de représentations communes.

7 Dans un grand nombre d'émissions de télévision (émissions d'information, talkshows, reportages), la parole des « gens ordinaires » est intégrée dans des dispositifs de communication qui sont tellement retravaillés en fonction des exigences médiatiques[1], que les personnes qui les ont prononcées deviennent souvent ce que G. Lochard appelle '*un objet de la représentation télévisuelle*' (Lochard, 1995, p. 163). Le soi-disant télé-réalisme des reality shows qui transforment en drames palpitants la souffrance des gens s'oppose, quoique leurs réalisateurs en disent, à l'idée même de médiation puisqu'ils créent des héros-objets télévisuels standardisés. Mais s'il faut bien reconnaître qu'une certaine forme de médiatisation fondée sur le spectaculaire s'oppose à l'idée de médiation, est-ce pour autant que l'on peut opposer systématiquement médiatisation à médiation ? D'autres formes de grammaire télévisuelle existent qui permettent à la médiation de s'exercer, même si elles ne sont pas majoritaires.

8 Ainsi, s'il me semble juste de souligner comme Jean Caune qu'il y a risque que l'objet médiatisé ne s'adapte

> *aux tropismes et aux exigences de la communication, c'est-à-dire à l'illusion d'une séduction immédiate et éphémère* (Caune, 1993, p. 99),

9 j'essaierai de montrer ici qu'un processus de médiatisation peut être aussi un processus de médiation. Le mode d'énonciation télévisuel participe de ce processus de médiation, si tant est qu'on n'écrase pas les différences dans un produit télévisuel simplificateur ou dans une grammaire télévisuelle construite à partir des séries B américaines. Par ailleurs, dans les documentaires ou reportages que je prendrai en exemple, il ne s'agit pas simplement d'aider des personnes à « s'exprimer » ou de construire une relation avec le téléspectateur mais, dans une démarche d'intercompréhension, de recréer un univers symbolique dans lequel le spectateur peut comprendre que ce qu'il prenait peut-être pour la réalité « brute » est une **construction** culturelle dont il est un des acteurs. Ces symboles sociaux s'y construisent dans un couple image/discours fondé sur des dispositifs techniques et culturels. Dans cette optique, je reprendrai les termes de Jean Caune et situerai la médiation comme « production de sens ». En se référant aux perspectives médiologiques de Régis Debray, Jean Caune précise en effet que la médiation existe quand se conjuguent

> *un support d'expression, une situation d'énonciation, un transport et une transformation du signifié, et enfin, des effets de médiation* (Caune, 1996, p. 34).

10 La médiation peut être cernée ici comme construction de sens par des sujets, dans une mise en relation.

11 Partant de ces réflexions, je me suis donc intéressée à différentes productions qui traitent non de sujets « brûlants », ni de « questions de société », étiquettes qui inscrivent le sujet dans une référence aux médias, mais plutôt de démarches ou de portraits de personnes souvent représentées de manière globalisante et simpliste. Réduites aux « désignations d'immigrés, jeunes des banlieues, chômeurs, handicapés, des gens ordinaires » ont rarement la parole à la télévision. Exhibés plus qu'écoutés, ils deviennent ainsi les symboles de problèmes de société, d'une non conformité au modèle social dominant. Pourtant des réalisations dont l'objectif affiché est de lutter contre une image stéréotypée de ces personnes existent à la télévision. Traitant de leur expérience sociale sans les enfermer dans des catégories, certains documentaires et reportages cherchent à réparer cette exclusion symbolique en leur donnant la parole dans un cadre négocié avec eux.

12 Parmi les films qui adoptent ce point de vue, je prendrai des exemples dans le magazine hebdomadaire *Saga Cités* proposé par FR3 depuis janvier 1995 sur les cités et les banlieues, et dans différents documentaires, entre autres ceux des cinéastes Guy Baudon (*Le principe de Bertil* sur l'autisme, 1995), de D. Karlin et R. Lainé sur les implications de la crise de l'emploi (France 2 « Les raisins de la colère » 1997). Chaque créateur a bien sûr un langage personnel, un style original. Les documents ont donc des différences profondes, mais ils me semblent relever du même projet de refus des stéréotypes, décrit ci-dessus et de processus de médiations relativement proches, que j'analyserai maintenant. Mon travail s'est fondé sur une analyse du discours audiovisuel et des entretiens avec certains réalisateurs (N. Dollé et G. Baudon) à propos de leur démarche et du dispositif relationnel mis en place.

Un dispositif de rencontre

13 La médiation procède ici d'un dispositif relationnel de tournage et d'énonciation télévisuelle dans lequel la position des personnes est importante. En effet, la médiation entre le monde des personnes filmées et le téléspectateur se construit dans une pratique

où les personnes se reconnaissent comme sujets sociaux. J'entends « sujets sociaux » ici en opposition à « objets de reportage », car chacun est considéré comme porteur d'une histoire et d'un projet qui représente une vision construite du monde, indépendamment du temps du reportage. Le dispositif de compréhension des phénomènes et de recueil de la parole permet un travail de **rencontre** d'univers différents.

14 Ce dispositif de compréhension et d'interprétation de la parole des personnes filmées passe par la reconnaissance et le traitement de sa complexité : par un travail d'écoute mutuelle, une négociation de la représentation de soi, une mise en évidence des pratiques relationnelles fondées sur la considération de l'autre, un travail d'énonciation filmique qui rende compte de l'épaisseur de cette relation. Comme l'expose Didier Demazière à propos d'un recueil de textes et de photos sur des chômeurs

> « les rencontrer, écouter les récits de leurs expériences, les solliciter pour qu'ils retracent leurs histoires, sont autant de démarches qui obligent à admettre que la réalité est plus complexe et moins uniforme » (Demazière, Helleboid, Mondolini, 1994, p. 6) [2].

15 Par ailleurs, dans chacun de ces documents, le principe n'est pas de faire un film « sur... », mais de convier le spectateur à une rencontre avec d'autres.

16 Ce travail de rencontre et de dialogue prend corps dans un processus de captation de la parole que l'on perçoit dans l'énonciation filmique.

17 Les thèmes étudiés ne se présentent pas sous l'angle d' « événements » ou de « témoignages » sur un problème de société intégrés dans un récit médiatique. Ils ne présentent pas non plus des tranches de vies sous l'œil d'une caméra prétendûment objective. La caméra est associée à la démarche d'un journaliste ou d'un réalisateur qui évite de partir en reportage avec des idées toutes faites d'images à prendre. Comme le précise Nathalie Dollé à propos de *Saga Cités* :

> « la banlieue, c'est une histoire humaine, compliquée. Nous ne pouvons pas la laisser se réduire à des voitures qui brûlent, des seringues dans les cages d'escalier, les bavures policières ou au jeune qui « s'en est sorti » par un titre de champion olympique de judo » (Dollé, 1996, p. 84) [3].

18 Le film est donc le fruit d'un long travail d'étude et d'enquête sur place avant ou pendant le tournage. D'après les entretiens avec les réalisateurs, il semble que le mode d'accès au réel soit fondé sur une connaissance des personnes et du milieu avant tournage, parfois longue (plusieurs semaines ou plusieurs mois), ce qui est très rare à la télévision, sur une écoute approfondie et sur une tentative de recueillir des paroles et des actions concrètes non mises en scène préalablement. Les enquêtes sont parfois précédées d'une étude du dossier.

19 Les réalisateurs s'intégrent ainsi à une réflexion collective sur des questions sociales ou humaines, à partir de pratiques vécues, il s'agit selon les termes de N. Dollé, d'« une responsabilité sociale assumée ». Le journaliste reconnait que le monde qu'il observe n'est pas un monde brut que l'on peut capter ; c'est un monde complexe de représentations qui ont leur logiques propres, parfois opposées aux logiques des médias et qui exigent une écoute attentive. Il y aurait donc une relation négociée permettant aux personnes filmées de ne pas être destituées de leur parole, de se reconnaître dans le film et de le considérer comme un processus de communication avec d'autres. Pour N. Dollé et G. Baudon cette médiation est conçue comme une démarche et permet d'instaurer un contrat de confiance : on vient et on écoute avant de filmer ; on est de l'extérieur ; on cherche à savoir pourquoi les gens acceptent de parler ; on explique comment on fait un reportage ;

« c'est nous qui nous déplaçons vers les gens ; on ne les fait pas venir à la télévision »[4] ; l 'histoire des gens continue après le passage de la TV, on revient souvent montrer le film, parfois les protagonistes le projettent à d'autres.

La relation dans l'énonciation

20 L'énonciation filmique porte la marque de ces relations forgées pendant le tournage et même si le traitement est différent dans chaque film, on y retrouve à chaque fois les traces du dialogue entre les personnes filmées et les réalisateurs. On laisse entrevoir le médiateur, dans sa dimension humaine et non dans un affichage de matériel technique comme c'est le cas dans certains journaux télévisés. L'interview, par exemple, n'est pas lissée comme un discours continu, les questions ne sont pas effacées. Dans *Saga Cités* on entend souvent le journaliste tutoyer la personne qu'il interviewe. Dans le film de D. Karlin et P. Laîné, la caméra est très fortement personnalisée. Certains passages des *Raisins de la colère* ne nous apparaissent pas vraiment comme une interview qui, même dans un cadre symétrique, '*relève néanmoins d'une complémentarité des rôles*' et où le journaliste '*décide, en principe, des thèmes et de la manière de conduire l'entretien*' (Vion, 1992, p. 132). Ces moments s'apparentraient plutôt à une conversation entre celui qui filme et celui qui est filmé, '*lieu de convivialité relative*' (Vion, 1992, p. 135) où les statuts institutionnels sont neutralisés. Présentée comme une interaction entre deux personnes, la mise en scène de la rencontre laisse apparaître de temps à autres l'émotion ou les réflexions du réalisateur. Le cheminement de ce dernier est signalé par certaines phrases, autant que celui de l'interviewé

> « j'ai l'impression que vous avez avec moi une conversation que vous avez déjà eu avec lui... ».

21 Dans les différents documents, on suit des personnes et leur évolution, dans des séquences longues qui ne coupent pas la parole. Au montage, la dynamique de la rencontre filmée est préservée, les paroles ne sont pas tronquées ou sorties de leur contexte, mais intégrées dans l'historique de la rencontre. L'influence de la caméra n'est pas cachée et les difficultés de tournage sont parfois montrées ; ainsi ce jeune autiste (*Le principe de Bertil*) qui semble chercher notre regard, puis le fuir en se détournant de la caméra, dévoile son rapport ambigu avec l'équipe de tournage.

22 Assumant la subjectivité de ses cadrages, la caméra traduit donc ici un phénomène empathique de partage de l'émotion, d'écoute de l'autre où l'on cherche à le comprendre sans pour autant s'y confondre. Cette démarche montre l'intégration du réalisateur dans une équipe de travail constituée avec les gens qui acceptent de parler d'eux et joue un rôle important dans le contact entre les personnes filmées et le spectateur. Car, si comme le dit Christian Metz,

> *s'identifiant à lui comme regard, le spectateur ne peut faire autrement que de s'identifier aussi à la caméra, qui a regardé avant lui ce qu'il regarde à présent* (Metz, 1977, p. 70),

23 le récepteur construit le sens de ce qu'il voit au travers de cette empathie du regard-caméra.

Maintenir la confrontation des points de vue

24 Ainsi, les situations filmées et le film lui-même sont montrés comme des processus d'approche. Il ne s'agit pas de montrer des images figées, mais d'intervenir dans un débat social dont on retrace souvent l'historique et les contradictions, la diversité des points de vue grâce au montage. Les débats, les interviews se déroulent dans le cadre familier à l'interviewé et permettent de mettre le spectateur en contact avec la parole de celui-ci dans son cadre d'activité, et dans ses étapes de développement. Ainsi dans *Les raisins de la colère*, Karlin et Laîné ne réduisent pas un chômeur à la recherche d'emploi ou l'inactivité : on le voit et on l'entend aussi dans sa vie familiale, sociale, associative, éventuellement dans des travaux d'intérim. Dans *Le principe de Bertil* les adultes psychotiques mènent des activités de production et de vie courante. Les personnes ne sont donc plus une image désincarnée d'un prototype de l'immigré, du chômeur ou de l'autiste. Elles ne sont pas limitées à un rôle d'emblème d'une question de société.

25 Au début de cet article, j'ai situé la notion de médiation dans une reconnaissance préalable de la diversité des représentations. Cette reconnaissance influence le cadre dans lequel les reportages vont être produits.

26 On y perçoit notamment une séparation fondamentale dans l'univers télévisuel, celle du monde réel[5] et du monde fictionnel. A la différence de certains reportages construits à partir du modèle des contes de fées ou des thrillers, les productions que j'ai citées se fondent sur la diversité des récits des personnes elles-mêmes. C'est un point qui apparaît dans les entretiens avec les réalisateurs et dans les films. S'il y a montage pour reconstruire un sujet, celui ci ne procède pas d'une reconstitution fictionnelle ; c'est le réel qui est filmé, on ne fait pas rejouer la scène par les protagonistes, on entre dans l'univers des personnes que l'on montre dans un processus, on ne déstructure pas cet univers pour le fictionnaliser ; l'absence quasi systématique de musique, la rareté (ou l'absence totale pour *Le principe de Bertil*) des commentaires en voix off laissent apparaître des procès discursifs qui ne sont pas intégrés dans un récit globalisant. Très souvent les montages sont organisés dans des successions de plans fixes et d'interviews au sein de séquences qui ne coupent l'activité que selon son rythme propre. Il ne s'agit pas d'un monde « brut »puisque la perception des représentations se construit sur des récits déjà existants proposés par les acteurs eux-mêmes. Mais il s'agit d'un monde qui rend la complexité du réel sans intégrer les discours à un spectacle médiatique. Ce mode d'énonciation joue un rôle dans la médiation car il permet au spectateur, dans les creux, les interstices des énoncés, de se projeter dans le récit, de se forger des éléments de dialogue. Les acteurs du film s'adressent à lui comme à un autre acteur social.

27 La séparation entre monde réel et monde du spectacle se joue beaucoup dans le choix des personnes, réalisé selon la connaissance du milieu et non l'aura médiatique qu'on leur suppose. Ce choix des personnes est sans doute un des problèmes majeurs de ces documents, car il est toujours subjectif, comme l'explique Nathalie Dollé :

> « Il se peut donc que des personnalités avec lesquelles nous ne soyons pas du tout en phase, qui nous heurtent d'une façon ou d'une autre ou qui véhiculent des idées que nous combattons n'aient pas leur place dans nos reportages. Nous choisissons sans cesse mais nos critères sont personnels, assumés, explicables. Ni critère de simplicité, ni de proximité ».

28 Celles qui parlent ne sont ni des personnalités sur le devant de la scène, ni des anonymes, mais des acteurs de la vie sociale, de leur entreprise. Elles parlent avec leurs accents, leurs difficultés d'élocution, sans censure. Dans plusieurs documents, les personnes se présentent elles-mêmes (c'est le cas des femmes-relais de l'émission *Femmes entre elles* du 11 mai 96 de *Saga-Cités*). Dans le regard sur ces personnes, il y a également refus du spectaculaire dans la violence ou la détresse ; on évite les gros plans et les effets de syntonie entre image et son dans les moments difficiles qui ne sont pas pour autant cachés. Dans *Le principe de Bertil*, par exemple, la caméra approche les jeunes autistes avec pudeur, sans voiler les moments de crise, mais sans voyeurisme. Il ne s'agit pas de faire « people », dans un discours démagogique, mais de retrouver la dignité des personnes. La reconnaissance des différences entre le monde filmé et l'univers télévisuel est alors fondamentale car elle évite de cadrer le réel à partir d'images qui « marchent » à la télé.

29 Dans ce rejet des effets médiatiques se manifeste le refus des images pré-fabriquées : on montre les différences entre les rôles sociaux sans les hiérachiser. Le psychiatre (*Le principe de Bertil*) ou le chercheur (*Saga Cités* du 23 novembre 96 sur l'immigration) interviewés ne jouent pas un rôle d'expert expliquant la parole des autres. Ils offrent un point de vue, en tant que spécialistes, et parfois on les suit (*Le Principe de Bertil*), dans leurs activités mais aussi dans les relations de collaboration qu'elles entretiennent avec les autres personnes filmées. D'autre part, le réalisateur-médiateur n'offre pas la réponse aux problèmes posés, il ne donne pas des leçons. Par la construction filmique qu'il propose, il interprète ce qu'il filme mais l'interprétation est aussi laissée au spectateur. Celui-ci peut confronter ses impressions aux images puisque le sens de celles-ci n'est pas verrouillée par un commentaire du journaliste ou d'un expert. Plusieurs documents filment des lieux, des situations de débats, des prises de positions différentes sans privilégier l'une ou l'autre ni créer de jeu de question-réponse dans le montage. La durée de l'émission est importante ici ; il est certain qu'il est difficile de présenter plusieurs points de vue dans un reportage d'1mn 30. Toutes les émissions citées construisent des séquences de 20 à 52 mn sur un sujet, ce qui crée une certaine lenteur non habituelle à la télévision, mais qui laisse peut-être le temps de réfléchir.

En guise de conclusion

30 Ainsi, en privilégiant la compréhension d'un monde extérieur plutôt que l'effet médiatique, en laissant apparaître la complexité, certains réalisateurs s'éloignent du point de vue unique et de la caricature. Ils se livrent à un travail de médiation entre ces gens qui apparaissent rarement à la télévision comme des acteurs sociaux et un public envisagé comme partenaire dans la création des sens du film. Cela ne va pas bien sûr sans difficultés et les auteurs des documents sont plus animés de doute que de certitude sur leur rôle dans la revitalisation du lien social. Néanmoins, ces médiateurs offrent une nouvelle forme symbolique qui n'est pas issue d'un schéma préconçu. Dans les documents filmiques analysés, la médiation produit un sens qui se construit dans une implication des sujets filmés, du réalisateur, du spectateur, dans un dispositif d'énonciation fondé sur l'écoute. Le sens n'est pas verouillé car le médiateur n'a pas *la* réponse aux questions posées. Ce dispositif est ici fondé sur une reconnaissance des distances entre les expériences, de l'importance de leur donner un cadre public où elles puissent se confronter. Ce cadre peut donc être un espace médiatique quand les réalisateurs prennent le parti d'une écriture audiovisuelle médiatrice. Certes ces espaces de médiation

sont peu nombreux à la télévision, mais ce type de production doit aussi être analysé. Et pour offrir un espace de médiation entre les journalistes, les documentaristes et le monde de l'université, je terminerai en paraphrasant un propos de Laure Adler sur le documentaire : quand nous stigmatisons la télévision, ne nous faisons pas,

> sans le savoir, les collaborateurs actifs de la disparition d'une certaine télévision qui célèbre l'intelligence, active l'esprit de réflexion et encourage nos réflexes de citoyenneté et notre aspiration à la démocratie. (Adler, 1997, p. 52) [6]

BIBLIOGRAPHIE

Adler, L., (1997), *Sentinelle du réel*, Dossier Télévision, Le Monde de l'Education, n° 251, septembre 1997.

Caune, J., (1993), *De l'influence de la communication sur la diffusion artistique*, Etudes de Communication n° 12, Université de Lille 3.

Caune, J., (1995), *Pour une politique de la médiation artistique*, MEI n° 3.

Caune, J., (1996), *Acteur-spectateur, une relation dans le blanc des mots*, Librairie Nizet.

Dollé, N., (1996), *Saga-Cités : une responsabilité sociale assumée*, Les Cahiers du journalisme n° 2, ESJ Lille.

Lamizet, B., (1992), *Les lieux de la communication*, Mardaga, Liège.

Lamizet, B., (1994), *Sciences de l'information et de la communication, sciences de la médiation*, 9ème congrès SFSIC, Toulouse.

Leblanc, G, (1997), *Scénarios du réel*, L'Harmattan, Paris.

Lochard, G., (1995), *La parole du téléspectateur dans le reportage télévisuel*, in La télévision et ses spectateurs, sous la direction de J. P Esquénazi, L'Harmattan.

Metz, C., (1977), *Le signifiant imaginaire*, UGE.

Vion, R, (1992), *La Communication verbale, Analyse des interactions*, Hachette, Paris.

Wolton, D., (1997), *Penser la communication*, Flammarion, Paris.

NOTES

1. Voir à ce sujet l'article de G. Lochard (1995).
2. La perspective adoptée par D. Demazière, M. Helleboid, J. Mondolini dans *Longue durée* (Syros, 1994), me semble être proche des documents que j'étudie. Il s'agit pour eux de dire une réalité complexe, celle du chomâge avec des langages variés, photographies, récits, dans des parcours pluriels négociés entre les auteurs et les personnes mises en scène.
3. Nathalie Dollé développe un argumentaire expliquant la démarche des réalisateurs de l'émission dans : *Saga-Cités : une responsabilité sociale assumée,* (Dollé, 1996).
4. Entretien, mars 1997.

5. Il ne s'agit pas ici de dire que des documents comme les reality shows ou de nombreux reportages ne traitent pas du réel, mais de s'interroger sur la conception du monde réel qui est montré. Quand on fait répéter maintes fois et jouer une scène prétendue quotidienne à quelqu'un, on scénarise le réel en fonction de schémas médiatiques préconçus. On peut se reporter sur ce sujet à l'ouvrage de Gérard Leblanc : *Scénarios du réel*, (Leblanc, 1997, p. 41).
6. Dans un bel article, intitulé *Sentinelle du réel*, Laure Adler cite d'autres documentaires diffusés ces dernières années à la télévision (Adler, 1997, p. 52).

RÉSUMÉS

Cet article analyse la notion de médiation au sein de l'espace public médiatisé dans des créations audiovisuelles diffusées à la télévision. Traitant de documentaires et reportages qui cherchent à comprendre ou à réhabiliter l'image de personnes dites « en difficulté » ou « exclues », l'auteur explore un mode de construction des représentations en se centrant sur le dispositif d'énonciation. La question de la médiation est posée en termes de rencontres entre des sujets : les personnes mises en scène, le réalisateur-médiateur et le public. Fondées sur un dispositif relationnel de reconnaissance des distances entre les expériences, mais aussi de rencontre et d'écoute, ces pratiques audiovisuelles refusent l'effet médiatique. Elles visent à rendre la complexité du monde et à faire du spectateur un des acteurs des constructions culturelles produites.

INDEX

Mots-clés : médiation, télévision, espace public, dispositif, énonciation
Keywords : mediation, television, public sphere, device, enunciation

AUTEUR

MICHÈLE GELLEREAU

Michèle Gellereau, Maître de Conférences en Sciences de l'Information et de la Communication enseigne la communication à l'université de Lille 3, dans les formations à la médiation culturelle, notamment à l'IUP Ingéniérie culturelle et touristique. Elle est membre de Gérico ; ses recherches portent sur les mises en scènes télévisuelles ainsi que sur la communication orale et relationnelle.