

Le choix à l'ère de la transition multichaine :
technologies, formes narratives et réception

Choice in the Age of Multi-channel Transition:
Technologies, Narrative Forms and Reception

Panorama

Overview

Marta Boni

Sous la direction de/edited by
Marta Boni

Éditorialisation/content curation
Simone Beaudry-Pilotte

Traduction/translation
Timothy Barnard

Référence bibliographique/bibliographic reference
Boni, Marta (dir.). *Le choix à l'ère de la transition multichaine : technologies, formes narratives et réception / Choice in the Age of Multi-channel Transition: Technologies, Narrative Forms and Reception*. Montréal : CinéMédias, 2024, collection «Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma», sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic. <https://doi.org/10.62212/1866/33947>

Dépôt légal/legal deposit
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2024
ISBN 978-2-925376-19-4 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
This project draws on research supported by the
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts
© CinéMédias, 2024. Certains droits réservés/some rights reserved.
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



Image d'accroche/header image

Publicité pour l'utilisation de la télécommande Flash-Matic de Zenith, 1955. [Voir la fiche](#).

Advertisement for the Zenith Flash-Matic remote control, 1955.
[See database entry](#).

Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database

Une base de données documentaire recensant tous les contenus de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.

A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia* is in [open access](#). References to the database are also provided for each image included in this book.

Version web/web version

Cet ouvrage a été initialement publié en 2022 sous la forme d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2022 as a [thematic parcours](#) of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

Panorama

par Marta Boni

Au tournant des années 1980 et 1990, dans le contexte nord-américain, on assiste à une multiplication des chaînes de télévision, à l'arrivée de nouvelles technologies d'enregistrement et de diffusion, ainsi qu'à une segmentation progressive des publics. Dans la presse, la critique et, plus tard, la production savante, de nouvelles formes de discours émergent, qui considèrent les programmes télévisuels de plus en plus comme des œuvres, ce qui opère des rapprochements avec le cinéma. Il s'agit d'un processus de transformations de l'industrie s'échelonnant sur plusieurs années et qu'on peut appeler « transition multichaîne^[1] ». C'est un grand changement par rapport à une télévision qui, jusque-là, était conçue comme une expérience de *broadcasting*, c'est-à-dire de diffusion de contenus d'un point vers plusieurs autres points, avec des émetteurs hiérarchisés, organisés en réseaux et chaînes affiliées au niveau local. Les programmes étaient alors pensés pour plaire au plus grand nombre, dans un souci de réaliser des économies d'échelle. Quant aux publics, ils avaient la sensation de faire partie d'une communauté imaginée comme homogène, phénomène que Benedict Anderson qualifie de crucial dans le développement des sociétés modernes^[2]. Dans le modèle de la télévision linéaire, les émissions sont pensées pour être intégrées à une grille de programmation plutôt rigide correspondant à l'identité de chaque réseau et structurée selon le calendrier civil, promouvant les effets de rendez-vous avec un programme de la part des publics et, ainsi, le sentiment de faire partie d'un « corps de spectateurs ». L'ère de la transition multichaîne met en question le rôle prépondérant du « flux » qui avait caractérisé la télévision jusqu'à ce moment-là. En effet, en 1974, Raymond Williams avait défini la télévision comme une suite ininterrompue de programmes, coulant comme un flot ou un flux, à concevoir dans un cadre culturel et industriel dominé par le principe du *broadcasting*, ou par des systèmes de pouvoir centralisés et une réception à l'échelle d'un territoire national^[3]. Selon Missika et Wolton,

Tout coule dans un flot ininterrompu d'images sans hiérarchies d'intensité. Le pape s'agenouille et baise la terre, et maman lamente bébé avec Pampers; Reagan reçoit une balle dans la poitrine et John Wayne sort son revolver; la speakerine vous sourit, deux hommes marchent sur la Lune, Dalida chante, Scapin bondit sur scène, des acteurs d'Hollywood bien nourris entrent dans la chambre à gaz^[4].

D'une télévision qui vise à parler au plus grand nombre on passe, dès la naissance des chaînes câblées au début des années 1980, à une multiplicité de chaînes, donc à la nécessité, pour les publics, de sélectionner le contenu voulu et, pour les chaînes, de se construire une identité spécifique, selon des stratégies de communication précises. Du *broadcast*, on passe au *narrowcast*. De plus en plus de niches culturelles émergeront au cours des années 1990, lorsque les abonnements aux chaînes câblées deviennent significatifs dans le panorama nord-américain (en 1996, 65 % des foyers sont abonnés au câble) et lorsque ces chaînes commencent

à proposer une programmation originale (des programmes scénarisés, comme les séries, ainsi que la télé réalité et d'autres programmes non scénarisés).

Dans ce nouveau cadre, la place du choix des téléspectateurs est centrale, pour les chaînes comme pour la production. Cela est lié en partie à l'apparition de technologies permettant un plus grand contrôle de la part des publics et à l'émergence de formes télévisuelles spécifiques, de plus en plus complexes.

L'enregistrement sur cassette et l'utilisation de la télécommande paraissent, dans les discours des spectateurs et dans la presse de l'époque, comme essentiels pour comprendre les nouvelles manières de penser la télévision en dehors du « flux » traditionnel. Ces technologies contribuent en effet à la reconfiguration des relations entre les médias, et notamment aux distinctions entre médiums discrets (comme le cinéma) et médiums du flux (comme la télévision, qui se trouve à devenir non seulement productrice de contenus, mais aussi simplement *écran de présentation*)^[5]. Les habitudes des publics changent lorsque des expériences de moins en moins linéaires émergent, comme la sélection, l'enregistrement, la gestion de la temporalité du visionnement, l'abonnement. Il est important de mentionner que l'apparition de la vidéo et de pratiques de consommation de films sur cassette influencera à son tour la production cinématographique (peut-être, dans un premier temps, davantage même que la production télévisuelle).

Dans *Timeshift: On Video Culture*, paru en 1991, Sean Cubitt explorait le potentiel subversif des technologies domestiques d'enregistrement vidéo : « Le magnétoscope domestique est à son tour une sorte d'appareil de production, puisqu'on peut s'en servir pour capturer des moments à l'intérieur du flux incessant de la télévision, pour compiler, pour faire des montages rapides^[6]. » On passe donc ici d'une culture de la consommation à une culture de la production, grâce à des appareils qui encouragent une maîtrise du flux télévisuel.

Les publics seraient de plus en plus *compétents*, capables de gérer leur expérience de l'audiovisuel, de s'orienter dans le monde fictionnel, de reconnaître les figures de style et les techniques, ainsi que d'avoir le potentiel d'agir en subvertissant le dispositif qui les voudrait des consommateurs passifs :

Je suis devenu compétent. [...] Ces manières complexes de raconter avec la vidéo – s'orienter dans l'espace et dans le temps, savoir qui croire et qui ne pas croire – demandent un travail similairement complexe de la part des publics, dont la compétence dans la pratique du médium, acquise peut-être à travers les médias plus anciens mais perfectionnée avec la vidéo, est activée comme une interaction avec le texte vidéo jusqu'à la production (et à la critique) de sa signification. [...] le rôle des publics consiste en beaucoup plus que payer pour le cycle de production, distribution et consommation^[7].

La vidéo rompt avec la continuité et la synchronie du flux, en donnant aux spectateurs le sentiment de faire partie d'une communauté; elle permet aussi des récits plus complexes parce qu'elle rend possible une consommation non linéaire. En même temps, il s'agit d'une multiplication de possibilités, de sites de discours, ainsi que de gestes de la part des publics qui peuvent à leur

tour devenir des producteurs de contenus, s'éloignant de l'idée du *broadcasting*, contribuant enfin à l'émergence d'un espace potentiellement plus démocratique.

La télécommande, le magnétoscope et le DVD ensuite permettent aux spectateurs de faire des arrêts sur image ou d'enregistrer les émissions afin de les voir et revoir à souhait, sans dépendre d'une grille horaire. Ces technologies favorisent une plus grande attention aux détails figurant dans les programmes qui, de leur côté, élaborent des récits de plus en plus articulés, ne se limitant plus à l'épisode comme unité narrative, mais s'étalant sur de multiples saisons.

La maîtrise de l'objet télévisuel de la part des publics rend possibles de nouvelles formes de création que la réception critique définira parfois comme « cinématographiques », en lien avec le plus grand choix offert aux publics et avec la volonté, de la part des réseaux de télévision, de se distinguer dans un marché de plus en plus fragmenté et saturé. Les *networks* ainsi que les chaînes câblées font appel à de nouveaux talents, ou mettent en place des dispositifs d'embauche qui favorisent le développement de logiques auteuristes, que ce soit avec David Lynch, qui co-écrit (avec Mark Frost) et réalise *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), ou David Chase, qui, chez HBO, signe de généreux contrats pour la création des *Soprano* (1999-2007).

[1] Amanda D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized* (New York : New York University Press, 2007).

[2] Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres, New York : Verso, 1991).

[3] Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (New York : Schocken Books, 1975).

[4] Jean-Louis Missika et Dominique Wolton, *La folle du logis* (Paris : Gallimard, 1983), 166.

[5] Derek Kompare, « Publishing Flow: DVD Box Sets and the Reconceptation of Television », *Television & New Media* 7, n° 4 (1^{er} novembre 2006) : 336, <https://doi.org/10.1177/1527476404270609>.

[6] Notre traduction de : « The domestic video cassette recorder (VCR) is itself a kind of production device, as it can be used for seizing moments from TV's incessant flow, compiling, crash editing. » Sean Cubitt, *Timeshift: On Video Culture* (Londres : Routledge, 1991), 4.

[7] Notre traduction de : « I have become *competent*. [...] These complex modes of storytelling in video – spatial orientation, time orientation, knowing who to believe and who to disbelieve – demand equally complex work on the part of the viewers, whose competence in the practice of the medium, gleaned perhaps from older media but honed still further, [...] through video, is brought into active lay as an interaction with the video text in the production (and critique) of meaning. [...] the role of the audience is much more than simply paying for the cycle of production, distribution and consumption. » *Ibid.*, 5-6.

Overview

by Marta Boni

Translation: Timothy Barnard

The 1980s and 90s in Canada and the United States witnessed an increase in the number of television networks, the arrival of new recording and dissemination technologies, and the gradual segmenting of audiences. In criticism in the press and, later, scholarly writing, new forms of discourse emerged which increasingly saw television programs as artworks, causing them to be likened to cinema. This was a process by which the industry was transformed over a period of several years and which we might call the “multi-channel transformation.”^[1] This was a major shift from the television which, until that time, had been conceived as a broadcasting experience, meaning the dissemination of content from one point to several other points, with hierarchical transmitters organized into networks and affiliated stations at the local level. Programs of the day were conceived to please the greatest number of people out of a concern to realize economies of scale. As for audiences, they had the sensation of being part of a community imagined as homogeneous, a phenomenon Benedict Anderson has described as crucial to the development of modern society.^[2] In the linear television model, broadcasts were conceived as part of a quite rigid programming schedule which matched each network’s identity and was structured by the civil calendar, encouraging the sense among audiences of having an appointment with a program and thereby of being a part of a “corps of spectators.” The age of the multi-channel transition called into question the preponderant role of the “flow” which had characterized television until then. In 1974, in fact, Raymond Williams had defined television as an uninterrupted series of programs, flowing like a stream and to be conceived as part of a cultural and industrial framework dominated by the broadcasting principle or by systems of centralized power with reception on a national scale.^[3] According to Jean-Louis Missika and Dominique Wolton,

Everything flows in an uninterrupted stream of images with hierarchies of intensity. The pope goes down on his knees and kisses the ground, mothers change their baby’s diaper with Pampers, Reagan is shot in the chest and John Wayne pulls out his pistol, the newscaster smiles at you, two men walk on the moon, Dalida sings, Scapin bounds onto the stage, well-fed Hollywood actors enter the gas chamber.^[4]

Beginning with the birth of cable television channels in the early 1980s there was a shift from television which sought to speak to the greatest number of people to a multiplicity of channels and thus, for viewers, to the need to choose the content they desired, to create their own specific identity, according to precise communications strategies. Broadcast became narrowcast. An increasing number of cultural niches would emerge throughout the 1990s, when subscriptions to cable channels became significant in the North American landscape (in 1996, 65% of households subscribed to cable) and when these channels began to offer original programming (scripted programs, such as series, as well as reality shows and other unscripted programs).

In this new framework, the role of the viewer's choice was central, for networks and producers alike. This was related in part to the appearance of technologies which made greater control by audiences possible and to the emergence of specific and increasingly complex forms of television.

Videocassette recording and the use of the remote control appear essential, in audience discourses and in the press of the day, to understanding the new ways of conceiving television outside the traditional "flow." In fact these technologies contributed to reconfiguring relations among various media, and in particular to distinctions between discrete media (such as cinema) and flow media (such as television, which found itself becoming not only a content producer but also simply a *viewing screen*).^[5] Audience habits changed when decreasingly linear experiences emerged, such as choosing, recording, managing the time of the viewing and subscription. It is important to note that the appearance of video and of consumption practices around the videocassette would, in turn, influence film production (perhaps more, at first, than it influenced television production).

In his book *Timeshift: On Video Culture*, published in 1991, Sean Cubitt explored the subversive potential of domestic video recording technology: "the domestic video cassette recorder (VCR) is itself a kind of production device, as it can be used for seizing moments from TV's incessant flow, compiling, crash editing."^[6] Here there is a shift from a consumer culture to a culture of production, thanks to devices which promote command of television's flow.

Audiences became increasingly *competent*, capable of managing their audiovisual experience, of finding their way in the fictional world, of recognizing techniques and stylistic devices, and of having the potential of acting to subvert the system which sought to make them passive consumers:

I have become competent. ... These complex modes of storytelling in video – spatial orientation, time orientation, knowing who to believe and who to disbelieve – demand equally complex work on the part of the viewers, whose competence in the practice of the medium, gleaned perhaps from older media but honed still further ... through video, is brought into active play as an interaction with the video text in the production (and critique) of meaning. ... The role of the audience is much more than simply paying for the cycle of production, distribution and consumption.^[7]

Video broke the continuity and synchronicity of the flow and gave viewers the feeling of being part of a community. It also made possible more complex narratives, because it enabled non-linear consumption. At the same time, there was a plethora of possibilities, of sites of discourses, and of gestures on the part of audiences, who could in turn become producers of content, distancing themselves from the idea of broadcasting and contributing, finally, to the emergence of a potentially democratic space.

The remote control, the videotape recorder and later the DVD enabled viewers to stop on an image or to record programs in order to watch them or watch them again whenever they wished without being reliant on a programming schedule. These technologies promoted greater attention to detail in the programs which, for their part, developed increasingly interconnected

stories, no longer limiting themselves to the episode as the narrative unit but spreading out, rather, over multiple seasons.

The audience taking command of the televised product made possible new forms of creation, which critics sometimes defined as “cinematic,” in the sense of the greater choice offered to audiences and of the desire, on the part of the television networks, to stand out in an increasingly fragmented and saturated market. The television networks and the cable channels alike called on new talent, or established hiring practices which promoted the development of more auteur-like approaches, whether with David Lynch, who co-authored (with Mark Frost) and directed *Twin Peaks* (ABC, 1990-91), or with David Chase, who at HBO was given generous contracts for creating the series *The Sopranos* (1999-2007).

[1] Amanda D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized* (New York: New York University Press, 2007).

[2] Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London, New York: Verso, 1991).

[3] Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (New York: Schocken Books, 1975).

[4] Jean-Louis Missika and Dominique Wolton, *La folle du logis* (Paris: Gallimard, 1983), 166.

[5] Derek Kompare, “Publishing Flow: DVD Box Sets and the Reconception of Television,” *Television & New Media* 7, no. 4 (1 November 2006): 336, <https://doi.org/10.1177/1527476404270609>.

[6] Sean Cubitt, *Timeshift: On Video Culture* (London: Routledge, 1991), 4.

[7] *Ibid.*, 5-6.