



HAL
open science

La proximité éditoriale en question, la représentation du journalisme en acte : expérience et réflexion d'une émission brésilienne

Mônica Pinheiro Villar de Queiroz

► To cite this version:

Mônica Pinheiro Villar de Queiroz. La proximité éditoriale en question, la représentation du journalisme en acte : expérience et réflexion d'une émission brésilienne. Sciences de l'information et de la communication. 2015. dumas-02519015

HAL Id: dumas-02519015

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02519015v1>

Submitted on 25 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Master 2 Recherche

Mention : Information et communication

Spécialité : Recherche et développement

La proximité éditoriale en question, la représentation du journalisme en acte

Expérience et réflexion d'une émission brésilienne

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Adeline Wrona

Nom, prénom : PINHEIRO VILLAR DE QUEIROZ Mônica

Promotion : 2014-2015

Soutenu le : 09/09/2015

Mention du mémoire : Très bien

REMERCIEMENTS

Du fond de mon cœur, je tiens à remercier l'ensemble des personnes qui m'ont aidée à accomplir cette étude et à mener à terme ce Master 2.

À Adeline Wrona à qui je porte une grande admiration et un profond respect. La sérénité et la pertinence de ses conseils ont été d'une importance fondamentale dans mon cheminement intellectuel et ma réflexion professionnelle.

À Christel Bonne qui a toujours compris mes doutes et interrogations, faisant preuve d'une grande disponibilité à mon égard.

À mes amis et compagnons de longue date, Ana, Caco, Janaina, qui m'ont apporté un soutien entier et indéfectible dès le début de mon projet universitaire français.

Aux nouveaux amis qui m'ont permis de mieux saisir les nuances et complexités de cette autre culture, un peu la mienne dorénavant : Claire, Elise, Maxime.

À mon frère Fernando et à mes sœurs, Eveline et Patrícia, mes soutiens du premier jour.

À ma mère Elzuita, le modèle de toute ma vie.

À mes très chers enfants : Gabriel dont les encouragements constants m'ont rendue plus confiante ; Pablo pour l'inlassable dévouement et l'incroyable patience face à mes états d'âme et à mes difficultés ; Elisa, pour sa présence et sa grande compréhension.

À mon amour, Cleber, qui m'a fait véritablement comprendre le sens du mot partage.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION	6
I – Une figure centrale : le jeune reporter, un Candide à l'écran	22
A. Le questionnement : une pratique inhérente à la fonction dialogique du reportage.....	22
B. Le reporter sur le terrain: pour entendre la polyphonie d'un reportage	34
C. Le microphone : un signe vecteur de l'attention pour l'interview	53
II – Le reportage : la prééminence du terrain – le corps à corps avec le réel ...	62
A. Le réel de l'axe Y-Y dans le reportage de terrain : la mise en scène du journalisme en acte	62
B. Les genres journalistiques : hybridation, transgression et <i>praxis</i>	70
C. La proximité corporelle du journaliste en quête d'histoires	75
III – Les multiples représentations : la pratique réflexive aux coulisses du reportage.....	84
A. L'intertextualité et la métatextualité constituent un enjeu de réflexion déontologique.....	84
B. Le <i>méta-reportage</i> : de la mise en abîme à la légitimation de l' <i>éthos</i>	90
C. La représentation : le <i>faire croire</i> et le <i>savoir croire</i>	95
CONCLUSION	103
BIBLIOGRAPHIE	108
ANNEXES	113
MOTS CLÉS	132
RÉSUMÉ	133
ABSTRACT.....	134

TABLE DES FIGURES

Figure 1 : Une mobilité véritablement intercontinentale.....	29
Figure 2 : Émission A.....	30
Figure 3 : Émission B.....	31
Figure 4 : Émission C.....	32
Figure 5 : Émission D.....	33
Figure 6 : Durée de reportage – émission A.....	39
Figure 7 : La prière du paysan.....	39
Figure 8 : Durée de l'interview (questions) – émission A.....	40
Figure 9 : Durée de l'interview (réponses) – émission A.....	40
Figure 10 : Questions – émission A.....	40
Figure 11 : Réponses – émission A.....	40
Figure 12 : La reporter pleure.....	42
Figure 13 : Durée de reportage – émission B.....	42
Figure 14 : Durée de l'interview (questions) – émission B.....	43
Figure 15 : Durée de l'interview (réponses) – émission B.....	43
Figure 16 : Questions – émission B.....	43
Figure 17 : L'image du microphone – émission B.....	44
Figure 18 : Durée de reportage – émission C.....	45
Figure 19 : Durée de l'interview (questions) – émission C.....	45
Figure 20 : Durée de l'interview (réponses) – émission C.....	46
Figure 21 : L'image du microphone – émission C.....	46
Figure 22 : Questions – émission C.....	46
Figure 23 : La mise en scène de l'interviewée.....	47
Figure 24 : L'enfant drogué.....	48
Figure 25 : Durée de reportage – émission D.....	48
Figure 26 : Durée de l'interview (questions) – émission D.....	49
Figure 27 : Durée de l'interview (réponses) – émission D.....	49
Figure 28 : L'image du microphone – émission D.....	50
Figure 29 : Durée des interviews – réponses.....	50
Figure 30 : L'image du microphone porté par le reporter.....	51
Figure 31 : Le temps des questions.....	52
Figure 32 : Le temps des questions et réponses.....	52
Figure 33 : Le micro en scène.....	53
Figure 34 : Le microphone sur le générique et à la main du reporter.....	55
Figure 35 : Objet d'étude : le microphone dans l'émission <i>Profissão Repórter</i>	56
Figure 36 : La durée du temps du microphone.....	60
Figure 37 : Durée des questions et réponses.....	61
Figure 38 : Reproduction du tableau du mémoire de Melina Ayres.....	66
Figure 39 : Tableau avec les chiffres de deux journaux brésiliens.....	66
Figure 40 : Reproduction du tableau de genres de Ringoot-Rochard.....	72
Figure 41 : Le reportage comme produit de l'enquête et de l'interview sur place.....	76
Figure 42 : Durée de narration en direct (interview incluse) dans l'émission A.....	79

Figure 43 : Durée de narration en direct (interview incluse) dans l'émission B	79
Figure 44 : Durée de narration en direct (interview incluse) dans l'émission C	79
Figure 45 : Durée de narration en direct (interview incluse) dans l'émission D	79
Figure 46 : Durée du temps du texte enregistré en direct par rapport au temps total.	80
Figure 47 : Durée du temps en direct, <i>off</i> et autres	81
Figure 48 : La caméra EX3 utilisée par les jeunes reporters	82
Figure 49 : Les jeunes journalistes en reportage d'immersion	82
Figure 50 : Une décision de coulisses qui est révélée au téléspectateur.	88
Figure 51 : Les jeunes reporters dans la station de montage parlent au grand reporter	91
Figure 52 : Les images subjectives	98
Figure 53 : La théâtralité créée par le micro-cravate	100
Figure 54 : La table de minutage des émissions du corpus (Émissions A et B)	114
Figure 55 : La table de minutage des émissions du corpus (Émissions C et D)	115
Figure 56 : La durée des reportages	116
Figure 57 : L'image du micro porté par le reporter	116
Figure 58 : La durée du temps du texte enregistré en direct	116
Figure 59 : La durée du temps du texte enregistré à la télé	116
Figure 60 : La durée des interviews - Questions	116
Figure 61 : La durée des interviews – Réponses	117
Figure 62 : Le temps des émissions	117
Figure 63 : L'usage du micro	117
Figure 64 : Questions	117
Figure 65 : Réponses	117
Figure 66 : La durée du temps en direct (par rapport à la durée totale)	118
Figure 67 : La durée du temps à la télé (par rapport à la durée totale)	118
Figure 68 : L'émission est finaliste au Emmy Awards – Édition 2012	131

INTRODUCTION

Trois ans après la création du premier journal anglais, au XVIème siècle, le dramaturge anglais Ben Jonson, contemporain de William Shakespeare, rédige une comédie intitulée « *The staple of news* ». L'histoire de Pecunia et de Pennyboy Junior évoque des questions d'héritage, de dépenses somptueuses, d'amour mais aussi de journalisme. Monsieur Trombone est propriétaire du *Staple of news*, une agence de presse. Mais Trombone et son associé sont en fait des « hommes de paille » et les nouvelles qu'ils propagent ne sont que mensonges et intrigues. Au cours du récit, un personnage explique ce qui est vendu dans cet étrange marché :

*Ce sont des nouvelles qui sortent tous les samedis, écrites par des gens qui ne sortent pas de la maison.*¹

Malgré les presque 400 années qui se sont écoulées depuis la première édition, en 1622, et l'importance des transformations par lesquelles est passée la presse internationale, ce genre de critique faite au journalisme est toujours d'une grande actualité. Et ceci principalement dans le domaine du journalisme en ligne, où la pratique du reportage à distance, par téléphone ou par Internet, est courante. Certes, un journalisme produisant de l'information en s'appuyant uniquement sur des sources à distance existe, c'est ce qu'on appelle le « journalisme de plume ». D'autres types de journalisme s'en rapprochent, comme par exemple ceux cités par Roselyne Ringoot et Yvon Rochard, qui établissent un clivage que l'on pourrait presque qualifier de « simpliste », entre un « journalisme assis » (confiné à la rédaction) et un « journalisme debout » (de contact)².

Laissant de côté la question de la catégorisation, il va de soi que le journalisme est toujours la cible de réflexions et de critiques très vigoureuses. Et pourtant, dès son origine, le journalisme a vécu des moments d'une importance

¹ Ben JONSON. *The staple of news*. - Édité par Anthony Parr, p.152. Manchester : Manchester University Press, 1988, p. 152 in *Note to the readers*.

² Roselyne RINGOOT, Yvon ROCHARD. « Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques » in *Mots. Les langages du politique* (En ligne) 2005, p. 77.

indéniable, tant dans le suivi et la couverture des grands événements qui ont fait l'histoire du monde, qu'en les engendrant eux-mêmes. La Révolution Française en constitue l'un des exemples les plus flagrants. Géraldine Muhlmann a mené une analyse du rôle démocratique du journalisme, en s'appuyant sur une recherche particulièrement fouillée des grands noms qui ont œuvré en ce sens, philosophes, sociologues et écrivains. Dans son analyse, elle considère qu'au moment de la Révolution Française, le journalisme devient une « instance-clef de la démocratie », et est consacrée comme telle. Le mouvement révolutionnaire a provoqué un développement spectaculaire de la presse et a permis de révéler de nouveaux protagonistes de politique en cours. « La presse révolutionnaire n'a cessé de se penser comme partie prenante de ce bouleversement qu'elle décrivait. Rarement le journalisme a autant parlé de son rôle tout en l'exerçant »³, affirme-t-elle.

En Amérique du Sud et plus précisément au Brésil, le régime dictatorial a duré 21 ans et a eu des répercussions immenses dans la création culturelle, y compris dans la production journalistique. Le coup d'État militaire de 1964 a été suivi d'une censure très stricte concernant l'ensemble des contenus culturels. Les journalistes ont dû accepter de cohabiter avec les censeurs, au sein même des rédactions, et de leur soumettre leurs textes chaque fin de journée, et ceci avant publication. Les articles étaient soit tronqués, soit purement et simplement interdits. Les journalistes ont alors élaboré des stratégies pour contourner la censure, déguiser l'information ou camoufler des données. Il fallait écrire autrement ou créer des subterfuges. S'opposer aux contraintes imposées par le gouvernement pouvait signifier la torture et la mort dans les geôles du régime militaire. Durant cette période, entre 1964 et 1983, au moins 22 journalistes ont été tués et plus de 200 torturés ou persécutés par le régime. Tânia Pellegrini, professeur de littérature brésilienne à l'Université Fédérale de São Carlos, met en avant une certaine réaction observée face à la pression politique : « Si l'on prend la censure comme point de départ, on peut dire que, d'un point de vue linéaire, c'est pendant les années 1970, autrement dit les “années de plomb” qu'elle a été le plus pesante, jusqu'à déterminer une sorte d'esthétique du reflet. Elle a réussi, en coupant et interdisant

³ Géraldine MUHLMANN. *Du journalisme en démocratie*. Paris : Editions Payot & Rivages, 2004, p. 277.

d'innombrables œuvres littéraires, pièces de théâtre, films, chansons, séries télévisées et articles de journaux, imposant ses propres normes de création. Toutes les productions qui ont réussi à voir le jour l'ont fait sous une forme destinée à tromper la censure, en une espèce de code secret que seuls les initiés pourraient déchiffrer. »⁴ Faisant preuve d'humour et de créativité devant ce qui paraissait être incontournable, les éditeurs du journal « *O Estado de São Paulo* »⁵, par exemple, remplaçaient les espaces vides des textes supprimés par de recettes culinaires ou des poèmes, quelle que soit la page, dans un sujet politique ou dans les faits divers criminels. Au courant de cette stratégie, certains lecteurs avisés pouvaient au moins avoir une idée des coupures faites par les censeurs par rapport au nombre des recettes du jour. Tania Pellegrini en fait le constat : « il fallait tromper la censure pour éviter d'en être complice. »⁶

De la concession des chaînes à la création d'un modèle du téléjournalisme

Malgré ces actes de censure d'une incroyable et impitoyable force à l'encontre de l'expression artistique et intellectuelle, le gouvernement militaire propageait un discours mettant en exergue la création d'une nouvelle politique nationale culturelle. Le paradoxe n'est qu'apparent. D'un côté, le régime pratiquait l'oppression contre les manifestations culturelles ; d'un autre côté, il stimulait et soutenait la création d'une production selon lui « moderne », intellectuelle et culturelle, à travers des nouvelles technologies d'impression et d'édition de livres et la multiplication des concessions de chaînes de radio et de télévision, permettant ainsi le développement considérable d'un réseau de médias, et contribuant à renforcer une certaine « intégration nationale ». Autrement dit, en modernisant le parc industriel de publications et en réduisant les distances de communication dans un pays-continent, l'Etat créait des voies pour la diffusion d'un contenu idéologique qui lui était favorable.

⁴ PELLEGRINI, Tânia. « Repenser la culture : culture et dictature, cinquante ans après », Texte proféré au colloque international « 1964 : la dictature brésilienne et son legs » coordonné par l'EHESS (École de Hautes Études en Sciences Sociales), Paris, juin 2014.

⁵ Le journal *O Estado de São Paulo* a été créé en 1875. Le quotidien appuyait le régime militaire au début, mais brièvement. Par la suite, pour sa résistance au régime, il reçoit le prix « La plume d'or de la liberté », de la Fédération Internationale des Editeurs de Journaux. Le tirage actuel est d'environ 250 000 exemplaires par jour.

⁶ PELLEGRINI, Tânia., *op.cit.*

En résumé, le système de concessions a énormément stimulé l'échange de « bons procédés » entre propriétaires de chaînes de radio et télévision et administration publique. Avant le Coup d'État, le journalisme télévisuel tentait de créer un modèle différent de la version alors en vogue des journaux radiophoniques transposés à l'écran. Une tentative de faire autrement s'était déjà déroulée dès 1962, sur la chaîne de télévision Excelsior. Les journalistes qui venaient de la presse écrite y avaient créé « Le Journal de l'avant-garde ». L'originalité du journal a même été reconnue internationalement. Il lui a été décerné le prix espagnol « Ondes » ; il est également cité aux Etats-Unis comme un exemple de modernité par le professeur Marshal McLuhan aux élèves⁷. Et pourtant, ses créateurs n'ont pas résisté au Coup d'Etat de 1964. Les journalistes eux-mêmes ont dû se résoudre à arrêter le journal pour ne pas céder face à la censure et au régime de répression. Autre exemple, entre la tension politique et le progrès technologique, TV Globo a créé en 1969 son premier journal de 20 heures, le « Journal National ». L'émission est largement reconnue pour ses qualités techniques, l'importance de sa couverture nationale, et l'excellence esthétique. En revanche, la structure du journal étant figée, elle n'admet aucune improvisation. La dynamique de plusieurs reportages, plus rapides, suggère une certaine superficialité dans le traitement des sujets. Au niveau du contenu, on pouvait y percevoir la voix subliminale de l'autoritarisme.

Ainsi, les années de plomb ont laissé des marques indélébiles dans l'histoire du pays. L'événement le plus ignoble a été la mort du journaliste Wladimir Herzog, directeur de la seule chaîne publique au Brésil, TV Cultura, financée non par l'État mais par la province de São Paulo. Son journal priorisait les déclarations populaires et les questions communautaires. Herzog a été tué en 1974, dans les cellules de torture du DOI-CODI, l'outil de répression à São Paulo. La présence d'un régime d'oppression a obligé les journalistes à se taire. Dans les interviews collectives, surtout celles d'ordre politique, on ne posait pas de questions. La couverture journalistique se faisait dans l'ombre de la volonté d'un Etat éminemment répressif.

⁷ Guilherme Jorge REZENDE. *O telejornalismo no Brasil*. São Paulo : Summus Editorial, 2000, p. 107.

Penser au rôle du journalisme télévisuel au Brésil de nos jours nécessite sans aucun doute cette prise de recul historique, pour comprendre certaines nuances du cadre actuel. Il faut cependant considérer d'autres contraintes qui constituent le fondement d'autres critiques plus généralisées et qui sont observables dans le monde entier. Pierre Bourdieu en énumère plusieurs dans son œuvre. C'est une lecture classique pour tout étudiant en journalisme. Le texte est lui-même transcrit à partir d'un cours dispensé au Collège de France intitulé « *Sur la télévision* ». D'une part, le discours de Bourdieu met en avant des critiques qui concernent en effet tous les journalistes. Le sociologue utilise la métaphore des « lunettes » pour se référer à la quête de l'information par ces professionnels : « Les journalistes ont des *lunettes* particulières à partir desquelles ils voient certaines choses et pas d'autres ; (...) ils s'intéressent à l'exceptionnel, à ce qui est exceptionnel pour eux ». Pour arriver à l'« exceptionnel », dit-il, les journalistes finissent par uniformiser l'information : « (...) la part la plus déterminante de l'information, c'est-à-dire cette information sur l'information qui permet de décider ce qui est important, ce qui mérite d'être transmis (ou publié), vient en grande partie des autres informateurs. Et cela conduit à une sorte de nivellement, d'homogénéisation des hiérarchies d'importance. »⁸ D'autre part, Bourdieu traite de questions tout à fait propres à la production télévisuelle, comme la *dictature* de la « mentalité audimat », qui entraîne à penser davantage en termes de succès commercial, les sujets de reportage étant comparés à des *best-sellers*, du fait de l'urgence et de la pression du temps, thème qui aura un rôle capital plus loin dans le développement de notre étude.

Bourdieu évoque l'ancienne rhétorique pour établir le lien négatif entre l'urgence et la pensée :

C'est un vieux topique du discours philosophique : c'est l'opposition que fait Platon entre le philosophe qui a du temps et les gens qui sont sur l'*agora*, la place publique, et qui sont pris par l'urgence. Il dit, à peu près, que, dans l'urgence, on ne peut pas penser. C'est franchement aristocratique. C'est le point de vue du privilégié qui a du temps, et qui ne s'interroge pas trop sur son privilège. (...) ce qui est sûr, c'est qu'il y a un lien entre la pensée et la vitesse.⁹

⁸ Pierre BOURDIEU. *Sur la télévision*. Paris : Éditions Raisons D'Agir, 2008, p. 27.

⁹ Pierre BOURDIEU. *Op.cit.*, p. 30.

Le sociologue considère que cette manière de penser à une vitesse accélérée, dans le temps que la télévision réserve à qui la façonne, revient à condamner ce média à ne disposer que de *fast-thinkers*, « des penseurs qui pensent plus vite que leur ombre... »¹⁰.

Pour illustrer ce moment-clef de notre réflexion, nous nous proposons maintenant d'exposer le *scénario* d'une journée d'une équipe brésilienne de télévision. C'est une scène classique, habituelle. Et c'est en cela qu'elle peut nous aider à comprendre la question du *temps* dans son étendue par rapport à la production journalistique télévisuelle.

Une journée d'une équipe de journalisme télévisuel : le scénario

Les différentes scènes se passent à São Paulo¹¹, pendant l'hiver, la température oscillant habituellement entre 5 et 20 degrés dans une même journée. L'air est sec et pollué.

7h00 – L'équipe, formée par la journaliste-reporter Ananda, le *caméra-man* Douglas et le technicien Adonias, quitte les bureaux de la rédaction pour effectuer un reportage sur un incendie qui s'est déclenché la veille dans une grande *favela* de la zone nord de la ville. Ils mettront un peu plus d'une heure pour y arriver.

Avant de sortir, Ananda a pu visionner les reportages du premier journal du matin, les informations sur Internet, les journaux, et elle a reçu les instructions du rédacteur en chef. L'équipe doit faire un reportage sur le lendemain de l'incendie, sur place : l'objectif est de montrer ceux qui y reviennent pour tenter de récupérer

¹⁰ Pierre BOURDIEU. *Sur la télévision*. Paris : Éditions Raisons D'Agir, 2008, p.30.

¹¹ São Paulo est la plus grande ville de l'Amérique du Sud. Occupe 152 300 ha = 1 523 km² de terrain. C'est la ville la plus peuplée de l'hémisphère sud, avec ses 12 millions d'habitants. En considérant la conurbation de villes, la population métropolitaine atteint les 20 millions. C'est la 8^{ème} plus grande agglomération urbaine au monde, le 10^{ème} PIB mondial, responsable de 28% de la production scientifique nationale.

Source : IBGE, Instituto brasileiro de geografia e estatística (l'Institut brésilien de géographie et statistique).

Photo panoramique de la ville sur :

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e1/Panorama_de_Sao_Paulo_vista_do_Nucleo_Pedra_Grande.jpg/1300px-Panorama_de_Sao_Paulo_vista_do_Nucleo_Pedra_Grande.jpg

Source : Wikipédia

des biens ; montrer aussi en substance le drame des familles qui ignorent où elles vont habiter désormais, le travail des pompiers, essayer de découvrir les causes de l'incident. Par ailleurs, les recommandations pour ce reportage sont les mêmes qu'habituellement : une durée d'1 minute 30 secondes ; l'envoi des images par communication terrestre et non satellitaire (un coursier attendra sur place), le texte *off* envoyé par Internet, tout cela devant parvenir à la rédaction avant 11h00. Le reportage devra ouvrir l'émission de midi. L'équipe restera sur place pour faire le *direct*.

8h30 – Ananda et les autres arrivent une demi-heure en retard à cause des embouteillages sur le périphérique. Les accidents et les gros embouteillages sont le lot quotidien d'une mégalopole telle que São Paulo où circulent quotidiennement 7 millions de véhicules. Le reportage prévu risque toujours d'être modifié pour la couverture d'un autre fait divers urbain.

Sur place, le chaos. Une trentaine de personnes marchent déjà sur les débris pour y retrouver qui des documents, qui des photos, qui des traces de la vie d'avant. Le *caméra-man* enregistre tout. Ananda doit interviewer les gens pour enregistrer leur souffrance. Elle n'a qu'une heure pour réaliser le travail sur place. Le coursier arrivera vers 10h00. Elle doit lui rendre les enregistrements, contenant les images et les interviews. Elle sait déjà, ne doute pas de ce qu'elle cherche : la même femme qu'elle a déjà vue dans d'autres reportages, sur Internet, en pleurs face aux flammes de l'incendie. C'était une scène particulièrement remarquable, la reprendre ferait bonne figure (et nous verrons par la suite que plusieurs éditions de la mi-journée auront pensé la même chose).

La victime en question avait pu retrouver par hasard le sac avec ses papiers personnels et ceux de ses cinq enfants. Elle était cependant désespérée. Elle refusait d'aller habiter dans les abris que la Municipalité offrait aux « sans-toit »¹², trop éloignés de l'école habituelle de ses enfants. Son seul rêve était que ses enfants

¹² Les « sans-toit » font partie d'un mouvement qui regroupe des millions d'habitants. La ville de São Paulo contient plus de 1500 favelas et la population qui y habite est d'environ 2 millions de personnes. Par ailleurs, la Fipe, Fundação Instituto de pesquisas econômicas da USP (Fondation de l'Institut des recherches économiques de l'USP) estime que 13 millions de personnes vivent dans les rues, sans aucun abri, à São Paulo.

étudient pour ne pas qu'ils subissent la même vie de souffrance qu'elle. Elle même ne savait pas lire et écrire.¹³ Et pourtant, elle se disait toujours et répétait devant la caméra : « Je suis sûre que tout sera différent pour mes enfants. Je reprendrai ma place ici et c'est ici que je bâtirai ma petite maison ».

9h30 – Ananda avait déjà élaboré une première trame du texte de reportage avant même son départ de la rédaction. Ce que la femme venait de déclarer s'accordait parfaitement à l'écrit. Il ne reste qu'à faire de petites remarques. Elle enregistre donc sur place son allocution (preuve qu'elle *était là*), indiquant notamment que les habitants de la favela ne veulent pas partir et qu'ils ont l'intention d'y reconstruire leurs maisons en carton dès que les pompiers auront fini leur travail.

10h00 – Malgré les embouteillages, tout se déroule comme convenu et Ananda va pouvoir respecter le délai établi. Elle confie les enregistrements au coursier qui doit parcourir les 15 kilomètres les séparant des locaux de la chaîne, et ceci le plus rapidement possible, se jouant des embouteillages en sinuant entre les files de milliers de voitures.¹⁴ Ananda envoie le texte par Internet pour que le rédac-chef puisse donner son accord. Elle doit maintenant se préparer pour la prochaine étape : le *direct*. Le représentant des pompiers a accepté d'accorder une interview pour le *direct*, à propos de l'origine de l'incendie et pour prévenir des risques potentiels de reconstruction des baraquements sur le lieu.

10h45 – Le coursier parvient à la rédaction. Le montage prendra 40 minutes.

11h30 – Le reportage est prêt. L'éditeur responsable du journal l'approuve. L'autre doit régler avec Ananda, par téléphone, les détails du *direct*. Tout s'est bien déroulé. Le *stress* de dernière minute, corollaire des éditions quotidiennes, est évité. Pour le *direct*, toujours les mêmes consignes : une durée totale d'1 minute 30 secondes, pas une seconde de plus. Ananda doit poser trois questions en une seule fois : « Quelles sont les causes de l'incendie, le travail des pompiers est-il déjà fini et quel est le

¹³ L'IBGE, Instituto brasileiro de geografia e estatística (l'Institut brésilien de géographie et statistique) a enregistré en 2012 le chiffre de 14 millions de personnes analphabètes dans le pays.

¹⁴ Le Detran, Departamento de trânsito (le département en charge du trafic routier), estime à un million le nombre de motos dans la ville de São Paulo ; en 2014, plus de 1500 personnes sont décédées dans un accident de la circulation impliquant des motos.

risque pour les familles de reconstruire des baraquements sur place ? » Le pompier doit répondre précisément, sans s'étendre. Pas de soucis, en tant que porte-parole, il est déjà habitué à ce genre d'interview.

12h00 – Le journal commence et tout se passe très bien dans les trois minutes destinées à l'ensemble du reportage sur l'incendie. Pour Ananda, c'est du travail bien effectué. L'équipe va retourner à la rédaction. Peut-être devra-t-elle écrire un texte plus court pour le journal du soir. La journée de travail qui a commencé à 6h finira vers 14h. Le porte-parole des pompiers, lui, part, très pressé. Il sera l'interviewé de la chaîne concurrente dans 20 minutes.

Le scénario semble un peu excessif et pourtant il est réel et courant à la télévision brésilienne. La scène peut changer : au lieu de l'incendie, ce sera une manifestation pour la baisse des tarifs des transports publics, une conférence de presse pour annoncer les chiffres du chômage ou encore un crime remarquable. Le format sera toujours le même : 1 minute et 30 secondes de reportage plus le même temps pour le direct qui doit *actualiser* les informations. Par ailleurs, la couverture doit prendre en compte le temps du déplacement dans la métropole ; l'interview qui se répète dans l'ensemble des chaînes et le temps mesuré en secondes pour les questions et les réponses des interviews seront effectivement toujours identiques.

Cette formule « toute faite » qui transparait dans l'évocation de ce scénario rend plus simple le travail en général stressant de finalisation des journaux télévisés quotidiens qui se multiplient durant la journée. A TV Globo par exemple, ce sont neuf éditions quotidiennes, du lundi au vendredi : quatre régionales et cinq en réseau national, la première commençant à 5h et la dernière s'achevant vers 1h du matin. Le temps des journaux varie entre 30 minutes et 1 heure. Quelle que soit la durée du journal, les reportages seront courts, d'une durée similaire, pour que l'on puisse obtenir la couverture la plus exhaustive possible des événements de la journée, preuve de l'efficacité et de la capacité technique de la chaîne. On démontre qu'on peut être présent partout, quasi *omniprésent*.

Le texte journalistique télévisuel, en tant qu'énoncé, pluriel et polyphonique, doit être cependant le plus court possible, sans compromettre la compréhension du

discours. Les phrases sont stratégiquement courtes pour qu'elles soient facilement coupées ; l'interviewé n'intervient qu'une ou deux fois dans le reportage ; on économise les effets sonores, y compris les bruits d'ambiance si importants pour composer la représentation du *réel* dans reportage. Toutes ces mesures sont utiles ; il est donc évident que les premiers éléments qui seront coupés dans le studio de montage sont les questions posées par le reporter. Le reporter a bien cela en tête : il ne perd donc pas trop de son temps – qui est court - pour interviewer. Parfois même, chose courante, le reporter *se met d'accord* avec l'interviewé sur ce qu'il *a besoin d'obtenir* comme réponse, pour compléter le texte qu'il aura construit avant de sortir. Et ce n'est pas exceptionnel que les journalistes ne sortent même pas de la rédaction pour l'interview. On s'accorde sur les questions et réponses préalablement lors d'un entretien téléphonique, et le *caméra-man* sort seul, sur place, pour enregistrer ce qui a été convenu, en utilisant le micro-cravate. Pour les reportages dans le domaine économique ou de la santé, où il s'agit de parler à des « spécialistes », cette pratique est courante. C'est d'une certaine manière, comme le décrivait Ben Jonson 400 ans auparavant : « des nouvelles écrites par des gens qui ne sortent pas de la maison. »

Il va de soi que la réalité d'aujourd'hui n'est plus celle de l'époque du roi Charles Ier. Les dispositifs de diffusion de l'information sont différents et beaucoup plus variés, à tel point que Ben Jonson ne les aurait jamais envisagés. On peut tout savoir sans sortir de chez soi. Mais quand le journaliste décide de faire le reportage sans se déplacer, il s'abstient de jouer son rôle sans doute le plus important, poser des questions, dialoguer. Le journaliste est un être curieux (ou doit l'être). Il veut savoir, il veut connaître. La *noèse* d'un journaliste est l'interview. C'est à partir de la conversation entre le reporter et ses sources, entre le reporter et les gens qu'il rencontre ailleurs, en *flânant* dans les rues, que les histoires surgiront, de plus en plus intéressantes. En outre, le bon résultat d'une interview dépend d'une interaction entre enquêteur et enquêté, comme le souligne Edgard Morin¹⁵. La

¹⁵ Edgar MORIN. « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision ». in *Communications* n° 7, 1966, p. 63.

proximité physique entre eux favorise la *compréhension*, c'est à dire l'hétérogénéité des gens en échange à travers le dialogue, que rapporte Mikhail Bakhtine¹⁶.

Dans notre scénario, la superficialité de l'approche des journalistes est flagrante. Et pourtant, de la scène réelle se dégage toute une richesse d'histoires humaines à découvrir et à raconter. Et c'est tout un débat social qui peut s'ouvrir, sur les situations qui se répètent et qui ne se sont jamais résolues parce qu'on ne les voit plus. Pour les journalistes de la télévision, c'est un problème de manque de temps. La contrainte vaut pour toutes les équipes de reportage télévisuel ; l'homogénéisation des reportages est évidente. Si nous considérons le rôle et le pouvoir encore particulièrement forts de la télévision au Brésil, où 97% des personnes regardent le petit écran (65% la regardent jusqu'à trois heures par jour)¹⁷, mener une réflexion sur l'information circulante nous paraît essentielle. Le regard superficiel du journaliste influencera plus fortement le regard des autres, autant ceux qui ne sont pas sensibilisés à ce problème, que ceux qui devraient l'être, de par leur métier : gouvernement, journalistes eux-mêmes. C'est un cercle vicieux.

Un sujet d'une telle importance a toujours fait l'objet d'une vive réflexion, de débats animés, ainsi que de recherches profondes dans plusieurs domaines des Sciences Humaines et Sociales. Les journalistes eux-mêmes sont amenés à penser davantage leur métier. Dans cette perspective, l'émission journalistique hebdomadaire brésilienne *Profissão Repórter*, créée en 2006, a déclenché un discours particulier où la déontologie du journalisme est mise en question surtout à travers l'exposition des coulisses de reportages. Les discours auxquels l'émission a recours tout au long des trente minutes de production télévisuelle créent un tissage d'ordre techno-communicationnel et polyphonique qui nous semble extrêmement riche et suffisamment légitime pour s'inscrire dans une étude du domaine des Sciences de l'Information et de la Communication.

¹⁶ Tzvetan TODOROV. *Mikhael Bakhtine - le principe dialogique*. Paris : Éditions de Seuil, 1981, pp. 9, 39.

¹⁷ Source : « Pesquisa brasileira de mídia 2014 – os hábitos de consumo de mídias pela população brasileira » (Recherche brésilienne de médias 2014 – les habitudes de consommation de médias par la population brésilienne), menée par la Secom, Secrétariat de la communication sociale du gouvernement fédéral, à partir de 18 000 interviews réalisées dans 848 villes.

La formule de trois reportages autour d'un seul et même sujet, élaborée par *Profissão Repórter*, suggère déjà une sorte d'évaluation sur le façonnement de la *praxis* journalistique : trois angles, trois points de vue différents. Autrement dit, c'est une étendue de la production du reportage. Dans le montage, les histoires rapportées se croisent, pas tout à fait dans un ordre chronologique, mais selon une logique différente, un élément commun : un mot, un acte, une expérience. Par ailleurs, les reportages sont réalisés par un grand reporter et par de jeunes journalistes tout juste diplômés de l'Université. Cette *dialectique* ne repose pas simplement sur les concepts de l'*expérience* et de la *naïveté*. L'émission rassemble dans un même contenu la pratique d'un journaliste qui maîtrise les arcanes du métier et la mise en action par les jeunes des nouvelles connaissances d'un monde en pleine évolution technique. Cet échange d'idées est enregistré et exposé dans les scènes des coulisses des reportages.

Problématique et hypothèses

De cette réflexion, se construit progressivement l'idée que l'émission prétend assumer les caractéristiques d'un journalisme idéal, en vue de « sauver » un métier qui serait en crise. Et pourtant, il nous semble que l'*expérience* de *Profissão Repórter* est valable et enrichissante en tant qu'objet d'étude parce qu'elle est exactement et tout simplement un lieu d'expérimentation d'une réflexion médiatique sur la manière (où les manières) de construire le reportage. Nous profitons donc de cet empirisme pour approfondir la réflexion à travers la recherche dans le domaine des SIC. La problématique qui ressort de cette intention est la suivante :

Dans quelle mesure l'émission Profissão Repórter reconstruit-elle un modèle de représentation du journalisme où l'interview, dans un rapport de proximité éditoriale, tient un rôle central?

Les hypothèses qui découlent de ce questionnement ainsi posé s'imbriquent dans l'idée principale que le journalisme est pensé, comme le dit Géraldine Mulhmann, comme une « une médiation fondamentale entre l'individu et la

communauté».¹⁸ Cela relèverait donc d'une approche *praxéologique* de la communication. La première hypothèse met en avant la fonction du journaliste en tant que reporter : celui pour qui le reportage ne se fait qu'auprès de l'événement. Le postulat est inséré dans le titre même de l'émission : Profession Reporter (nous utiliserons le titre original en portugais, *Profissão Repórter*). Le substantif *reporter* met déjà en avant l'action des journalistes et fait sens si l'on se reporte à l'étymologie du verbe : « remporter », « ramener à son origine », « reporter les yeux sur/faire revenir son attention sur », « se reporter/revenir (dans un lieu où l'on était ou à un moment antérieur) », « reporter *témoin*/porter à son tour témoignage de », « se reporter/se déplacer »¹⁹. Tant pour le grand journaliste que pour les jeunes, pour être *reporter*, il est impératif que le recueil des données se déroule ailleurs, au plus près des faits. Pour les jeunes reporters, cela signifie partir vers un monde qui les étonne encore, d'où une analogie, qui sera féconde pour notre réflexion, avec *Candide*, le personnage éponyme du conte de Voltaire. *Candide* rapporte la vie au XVIIIème siècle, une époque de découvertes, de voyages et d'explorations. La mobilité est donc un point commun entre le personnage de Voltaire et ceux de *Profissão Repórter*. Dans la *postface* de « *Candide et autres contes* », Roland Barthes souligne une certaine particularité journalistique du philosophe : « Le premier bonheur de Voltaire fut sans doute celui de son temps. Il faut entendre : ce temps fut très dur, et Voltaire en a dit partout les horreurs. »²⁰ Cette particularité est bien représentée par la figure du personnage de *Candide*, un jeune curieux. C'est à travers la curiosité et la naïveté de ce jeune que Voltaire conçoit un rapport d'une époque, usant d'une rhétorique de dérision et d'ironie. *Candide* questionne tout et dans un système que l'on pourrait dire *dissertatif* : à chaque nouvelle scène, presque toujours, il pose d'emblée trois questions. Le constat nous renvoie immédiatement à la formule des trois reportages qui est devenue la marque de fabrique de *Profissão Repórter*. Au début, en 2006, l'émission atteignait parfois quatre, ou même cinq reportages. Mais, au fil du temps, les professionnels ont compris que le tissage de trois reportages serait l'idéal.

¹⁸ Géraldine MUHLMANN. *Du journalisme en démocratie*. Paris : Editions Payot & Rivages, 2004, p. 22.

¹⁹ Source : CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.
<http://www.cnrtl.fr/etymologie/reporter>

²⁰ Roland BARTHES. « Le dernier des écrivains heureux ». - Postface de *Candide et autres contes*, de Voltaire. Paris : Éditions Gallimard, 1992, p. 380.

À *l'écran*, le jeune reporter porte un objet particulier : le micro. Pour l'émission en question, qui s'appuie sur l'interview en tant qu'instrument de recueil des données et d'histoires à raconter, la gestuelle du journaliste et de son micro a une signification particulière et suggère par conséquent, selon une analyse sémiotique, que le microphone est un *signe-vecteur* de l'attention sur l'interview, indiquant une véritable « intention communicative » du point de vue d'Annette Beguin-Verbrugge.²¹ La première hypothèse consiste donc à montrer comment l'émission comprend la profession du reporter, considérant la proximité du journaliste avec l'action comme un acte impératif pour l'efficacité de l'interview. Le microphone constitue le support matériel pour cette action.

En complément de la première, la seconde hypothèse conceptualise le reportage comme une prééminence *du terrain*. En portant le micro toujours à la main, *sur le chemin de fer*²², les journalistes de *Profissão Repórter* s'inscrivent dans cette différenciation clivante de « journalisme *debout* », jusqu'à l'idée d'un journalisme qui se fait *en marche*, qui *accompagne* l'action. La proximité physique entre les reporters et l'événement qu'ils veulent rapporter est un critère de composition éditoriale de l'émission. Les fondements conceptuels des trois genres journalistiques décrits par Roselyne Ringoot et Yvon Rochard participent de la compréhension du déroulement de la mise en scène du journalisme témoin. L'acte *corporalisant* d'être toujours auprès de l'action, sur place, crée l'illusion référentielle dont parle Roland Barthes, pour ainsi indiquer l'effet du *réel* : nous sommes là, « nous sommes du *réel* »²³. Dans cette perspective de proximité, reporter et interviewé expérimentent une interaction dialogique de *compréhension*. C'est aussi à partir du terrain que le grand journaliste présente l'émission, par opposition à la majorité des présentateurs, qui restent en plateau. Il regarde la caméra et son regard rencontre celui du téléspectateur. L'axe Y – Y mis en avant par Eliseo Veron représente la volonté d'une crédibilité plus grande par le biais de la proximité de l'action : « *Il est là* (sur le terrain), *je le vois* (dans le réel), *il me parle* (il me rapporte le réel) ». C'est alors autour de la notion de proximité du

²¹ Annette BEGUIN-VERBRUGGE. *Images en texte, images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 38.

²² Référence à la phrase dite par le grand journaliste français Albert Londres : « (...) un reporter ne connaît qu'une seule ligne : celle du chemin de fer » in *Albert Londres, œuvres complètes*, présentées par Pierre ASSOULINE. Paris : Arléa, 2007, p. VIII.

²³ Roland BARTHES, « L'effet de réel » in *Communications* n° 11, 1968, p. 88.

reporter et du sujet du reportage que nous esquissons notre seconde hypothèse, à savoir en quoi la prééminence du terrain et le corps à corps du reporter avec l'action produisent-ils un renforcement de l'effet du réel sur le reportage journalistique télévisuel.

Notre troisième hypothèse se situe finalement *dans les coulisses* du reportage, derrière la scène, hors du champ perceptif qui est visualisé d'habitude par le téléspectateur. La représentation du *backstage* d'une rédaction propose une réflexion sur l'intentionnalité des actions et décisions prises quotidiennement et met en valeur l'identité de l'émission. Nous proposons donc de comprendre, à travers la déconstruction de la genèse du reportage, comment les multiples représentations façonnées par *Profissão Repórter* engendrent une démystification et une réflexion sur la praxis journalistique.

Cette démarche d'analyse de l'émission en question n'est pas la première en son genre, *Profissão Repórter* ayant déjà fait l'objet de recherches au Brésil, du fait de sa contribution à un nouveau langage journalistique, et des thématiques traitées, d'ordre social, sur le quotidien des gens, leur travail, leur comportement. Le chemin qui nous a menés à relever le défi d'une étude approfondie tire son origine de deux sources. D'un côté, il nous semblait stimulant de travailler sur un sujet que nous connaissons bien, à force d'une proximité physique et affective, puisque c'est là notre poste de travail depuis des années. D'un autre côté, le pari était justement d'arriver à un détachement suffisant pour analyser l'émission de manière objective. Le choix d'étudier en France a constitué une décision fondamentale répondant justement à cette difficulté. D'autres pensées et regards nous ont aidés à déconstruire l'émission *Profissão Repórter* pour la déchiffrer par des codes pluridisciplinaires, notamment émanant du domaine des SIC.

Le point de départ méthodologique a été le découpage final des émissions du *corpus*, choisi à partir d'un critère de mobilité géographique. Une analyse quantitative du temps consacré aux supports et actions qui composent l'émission nous ont indiqué les rubriques principales enclenchant la recherche : l'*interview* en tant que nature ou principe du reportage, y compris les questions et réponses ; le *micro* en tant que support de l'action d'interviewer et enfin la mobilité des acteurs,

les reporters, en déterminant un *type de journalisme* prédominant. Ces données ont été isolées puis complétées par d'autres éléments aboutissant à l'identification d'une problématique.

La mise en avant d'un postulat nous a permis d'orienter notre recherche bibliographique, étape méthodologique fondamentale de notre recherche. Les théories ont nourri tout au long de la recherche la réflexion pratique, amenant à des analogies très enrichissantes et à des confrontations d'idées à travers la comparaison avec d'autres contenus télévisuels journalistiques. L'analyse sémiologique du dispositif micro et de son gestuel d'usage a été pertinente pour comprendre la fonction signifiante de cet instrument. Finalement, nous n'avons pas pu échapper à une méthode pour ainsi dire *journalistique*, qui constitue notre pratique depuis 32 ans. La recherche nous a semblé très proche du travail de reportage : la lecture est un dialogue riche avec les auteurs ; la confrontation d'idées et l'analyse des données sont des techniques que nous menons dans un *reportage*. La similarité est principalement méthodologique. La recherche universitaire constitue un travail beaucoup plus dissertatif et approfondi.

I. Une figure centrale : le jeune reporter, un Candide à l'écran

A. Le questionnement : une pratique inhérente à la fonction dialogique du reportage

Le XVIIIème siècle n'est pas seulement une grande époque de voyages, celle où le capitalisme moderne, alors de prépondérance anglaise, organise définitivement son marché mondial, de la Chine à l'Amérique du Sud ; c'est surtout le siècle où le voyage accède à la littérature et emporte une philosophie.²⁴

Roland Barthes

Dans l'œuvre classique de Voltaire, *Candide*, le protagoniste part de chez lui pour connaître un autre monde, brut, différent de celui qu'il habitait. Son regard est celui d'un garçon intelligent, bien élevé, un peu naïf mais toujours attentif aux réflexions de son tuteur, le philosophe Pangloss. Dans ce nouveau monde où il est censé vivre, Candide devient un témoin, assistant à des événements parfois historiques, parfois fictifs. Les faits étonnent Candide, et l'étonnement lui-même provoque curiosité et questionnement en lui. À la recherche de sa belle Cunégonde et du « meilleur des mondes », il voyage partout. Candide arrive à Lisbonne le 1^{er} novembre 1755, le jour du grand tremblement de terre qui tua 30 000 personnes, puis il débarque en Amérique du Sud pour découvrir l'Eldorado, et y rencontre un monde inattendu. Dans chaque nouveau lieu, face à ces nouvelles scènes, Candide, surpris et curieux, « bombarde » ses interlocuteurs de questions, pour essayer de comprendre ce à quoi il est en train d'assister. Candide a l'esprit d'un jeune reporter. Sa jeunesse lui fait poser des questions sans qu'il soit honteux de sa propre naïveté. Le personnage agit comme un journaliste face à un événement : il veut savoir ce qui s'est passé, il cherche l'information.

Etymologiquement, le terme « reporter » provient du verbe « rapporter ». On entend par reporter, « celui qui fait un rapport, un récit (...) celui qui recueille des

²⁴ Roland BARTHES. « Le dernier des écrivains heureux ». - Postface de l'œuvre *Candide et autres contes*. Voltaire, Paris : Éditions Gallimard, 1992, p. 383.

informations pour les publier dans un journal, journaliste »²⁵. Quel que soit le média : journal, radio, télévision, magazine, web presse, le reporter est celui qui, avant tout, pose des questions. Pour faire son rapport – texte, article, vidéo reportage –, le journaliste doit parler aux personnes qui ont fait ou font partie de l’histoire qu’il va raconter : le spécialiste, la victime, l’accusé, le porte-parole, les personnes croisées. Cette *conversation*, nous pouvons l’appeler « interview », « enquête », « entretien », « débat en *off* », « questionnaire » ou tout simplement *dialogue*. C’est là que le journaliste peut manifester sa *curiosité* pour déconstruire l’histoire et la reconstruire selon ses mots pour la proposer au public.

Si nous continuons à nous pencher sur le mot « reporter », le sens prend de l’ampleur grâce aux synonymes : rapporter, remettre, porter quelqu’un au lieu où il se trouvait auparavant. Toutes ces acceptions enrichissent la notion de reporter, l’opérateur du sujet de cette étude et sa fonction de « conteur ». Il est en effet censé rapporter ce qu’il a vu, répéter ce qu’il a entendu sur place, rapprocher le lecteur ou le spectateur d’un fait, d’un événement, d’une histoire. Pour faire ce rapport, pour réunir les détails de ce qu’il doit rapporter, il faut investiguer, il faut confronter les informations, il faut s’assurer de la certitude des faits. Il faut finalement poser des questions.

Journaliste et professeur à l’Université de São Paulo (USP), Cremilda Medina a consacré l’une de ses œuvres au sujet même de l’interview. Le titre de son ouvrage, « *L’interview : un dialogue possible* » suggère déjà l’aspect dialogique signifiant de l’interview.

L’interview, dans ses différentes applications, est une technique d’interaction sociale, d’interpénétration informative (ou informationnelle), qui fait briser les isolations des groupes, individuels et sociaux. Elle sert aussi à pluraliser les voix et à distribuer démocratiquement l’information.²⁶

En évoquant la théorie du dialogue de Mikhaïl Bakhtine, l’écrivain Tzvetan Todorov souligne, dans une dimension intertextuelle, ce caractère si important et parfois ignoré du discours :

²⁵ Source : CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

<http://www.cnrtl.fr/etymologie/reporter/>

²⁶ Cremilda MEDINA. *Entrevista : o diálogo possível*. São Paulo : Ática, 2008, p. 8.

Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours, et Bakhtine se trouve ainsi amené à esquisser une nouvelle interprétation de la culture : la culture est composée des discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer.²⁷

Or, dans le processus de reportage, les voix se potentialisent. Il faut considérer ce « chœur complexe des autres voix déjà présentes », soit à l'interviewer, soit à l'interviewé. La sensibilité du reporter va être plus affectée au fur et à mesure du déroulement de l'interview. Et pourtant, dans la mesure où cela devient un rapport interpersonnel, nous pouvons questionner la validité de l'interview. Dans le numéro 7 de la revue *Communications*, Edgar Morin fait émerger la problématique suivante :

Le problème essentiel est celui de la validité de l'interview, c'est-à-dire son adéquation par rapport à la réalité que l'on a essayé de connaître. Le minimum opérationnel de validité est la fidélité, qui se vérifie à la concordance des résultats obtenus par différents enquêteurs. L'interview se fonde évidemment sur la source la plus douteuse et la plus riche de toutes, la parole. Elle risque en permanence la dissimulation ou la fabulation.²⁸

Nous remarquons bien l'importance de l'interview en tant que conversation, dialogue. Nous demandons et nous écoutons. Le questionnement sera encore plus efficace si nous prêtons attention à ce que nous sommes en train d'entendre. Répliquer, au moment précis, peut parfois éclairer des nuances, des intentions cachées. Bakhtine renforce cette pensée en parlant de la *compréhension* :

Toute compréhension véritable est active et représente déjà l'embryon d'une réponse. Seule la compréhension active peut se saisir du thème (du sens de l'énoncé). Ce n'est qu'à l'aide du devenir qu'on peut se saisir du devenir. (...). Toute compréhension est dialogique. La compréhension s'oppose à l'énoncé comme une réplique s'oppose à l'autre, au sein d'un dialogue. La compréhension cherche un contre-discours pour le discours du locuteur.²⁹

²⁷ Tzvetan TODOROV. *Mikhael Bakhtine - le principe dialogique*. Paris : Éditions de Seuil, 1981, p. 8.

²⁸ Edgar MORIN. « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision » in *Communications*, n° 7, *Radio-télévision, réflexions et recherches*, 1966, p. 62.

²⁹ Tzvetan TODOROV, *Op.cit.*, p 39.

Edgard Morin, ajoute à ce sujet:

Dans certains cas heureux, l'interview devient dialogue. Ce dialogue est plus qu'une conversation mondaine. C'est une recherche en commun. L'intervieweur et l'interviewé collaborent à dégager une vérité qui concerne soit la personne de l'interviewé soit un problème.³⁰

A l'instar du personnage de Candide, les jeunes reporters de *Profissão Reporter* sont aussi dans un moment de rupture, un rite de passage. En général, ils viennent de sortir de l'université pour rentrer dans un autre monde, celui du marché du travail. C'est le moment de gagner une certaine indépendance financière et de s'affranchir de la tutelle des parents. Mais c'est aussi le moment pour eux de prouver leurs compétences, de se confronter aux amis qui peuvent devenir concurrents, pour obtenir des postes de plus en plus disputés. Jeunes, ils ont la réactivité impulsive de Candide. Professionnels, ils doivent savoir enquêter pour exercer leur métier. Ces deux situations requièrent de la *curiosité*, qui est l'essence même de l'esprit d'un reporter.

L'analogie entre Candide de Voltaire et les jeunes reporters de *Profissão Repórter* est évidente. Dans les deux cas, l'innocence, la naïveté et la curiosité agissent comme un moteur propulseur d'une évolution dans le reportage. À travers le personnage éponyme de son conte, Voltaire fait un rapport d'une époque, en reproduisant les mœurs, les faits, les maladies, les grands événements et la cruauté des inégalités sociales du XVIIIème siècle. S'appuyant sur la naïveté et l'optimisme de Candide, Voltaire conçoit une rhétorique de dérision et d'ironie. Et pourtant, c'est la curiosité du jeune personnage qui impose une sorte de rythme ternaire, représenté par les trois questions posées presque toujours en bloc, l'une après l'autre. Le *questionnement* est la formule qu'il utilise pour atteindre la sagesse. Candide ne se préoccupe pas de sa propre méconnaissance. Le questionnement provoque d'une certaine façon un exercice dissertatif pour ce jeune qui veut tout savoir, qui veut comprendre le monde.

³⁰ Edgar MORIN. « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision » in *Communications n° 7 - Radio-télévision, réflexions et recherches*, 1966. p 69.

Le format du *Profissão Repórter* a toujours été celui d'une argumentation sur un même sujet dans plusieurs reportages croisés non chronologiquement dans le montage final. L'émission propose un thème développé sous plusieurs angles et points de vue différents, pouvant aller jusqu'à cinq reportages dans une même édition de 25 minutes. Quelques années après le démarrage de l'émission, en 2006, les journalistes se sont rendus compte que cette multitude de textes, lieux, espaces et images était parfois confuse, et ne parvenait pas toujours à atteindre le résultat souhaité. L'émission a alors évolué pour parvenir au format actuel de trois reportages. Cette formule ternaire permettait de mieux comprendre l'idée développée par chaque reportage après leur recoupage au sein de l'édition. C'est donc de cette manière que l'émission se présente jusqu'à aujourd'hui – exception faite des éditions spéciales.

L'analogie entre les deux personnages auxquels nous faisons référence dans ce chapitre s'établit aussi clairement au niveau géographique, scènes, paysages et environnement. Tantôt Candide, tantôt les jeunes reporters, voyagent dans le monde entier. Le jeune personnage du conte de Voltaire se déplace sur de très longues distances, traverse les océans, de l'Europe à l'Amérique du Sud. Brésiliens, les jeunes journalistes de *Profissão Repórter* habitent et parcourent un pays aux dimensions continentales, de 8 514 876 km², avec une énorme diversité de paysages, une topographie et un climat variant d'une région à l'autre. Le XVIII^{ème} siècle en Europe a été marqué par des grandes transformations, mais aussi par de fortes inégalités sociales. Le Brésil est un pays où, selon les données du PNAD 2012, 15,7% de ses 203 millions d'habitants vivent en-dessous du seuil de pauvreté³¹, malgré le fait que le Brésil occupe la 7^{ème} place dans l'économie mondiale (Banque Mondiale, EUA, 2014). Ces différences sociales, régionales, culturelles, climatiques, confèrent au Brésil une identité extrêmement plurielle et contrastée.

Ces jeunes voyageurs vont tous connaître, de manière presque intime, le quotidien de la population, ses différences, malaises et contradictions. Dans le conte

³¹ PNAD/IBGE, 2012. Ce sondage, la *Pesquisa nacional por amostra de domicílios*, (Recherche Nationale par échantillonnage de domiciles), est réalisé régulièrement par l'équipe de l'Institut brésilien de géographie et statistique, l'IBGE, et se focalise sur le profil des foyers et des familles brésiliennes.

de Voltaire, les actions sont parfois invraisemblables, presque « rocambolesques » dirions-nous. Malgré tout, Candide s'interroge réellement sur les différents sujets de réflexion qui parcourent son siècle, comme l'esclavage, les actes abusifs pratiqués par l'Eglise, la philosophie (la dialectique du bien et du mal, de l'optimisme et du pessimisme). Il rencontre le Nègre du Surinam, les Jésuites au Paraguay, il témoigne du cataclysme au Portugal. L'enjeu du *Profissão Repórter* repose sur des thématiques actuelles, sociétales, en rapportant la réalité des moins favorisés, pas uniquement par le biais de manifestations mais en reproduisant un peu de leur vie habituelle, dans leur contexte quotidien.

Georges Perec exprime, lui aussi, le souci d'un regard qui surmonte « l'extra-ordinaire » et qui rejoint en cela celui de l'écrivain dans son compte et de *Profissão Repórter* à travers ses reportages:

Dans notre précipitation à mesurer l'historique, le significatif, le révélateur, ne laissons pas de côté l'essentiel : le véritablement intolérable, le vraiment inadmissible, le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. Les « malaises sociaux » ne sont pas « préoccupants » en période de grève, ils sont intolérables vingt-quatre heures sur vingt-quatre, trois cent soixante-cinq jours par an.³²

La violence domestique contre les femmes et les enfants, la drogue, la prostitution, les intempéries, l'insécurité occasionnée par les criminels, mais aussi par des policiers corrompus, le quotidien des gens qui habitent dans les banlieues, les *favelas*, ainsi que dans les contrées les plus reculées, sont autant de sujets abordés dans l'émission, avec un regard profond.

Guidés par la figure fictive de Candide, dans les pas duquel s'inscrivent ces jeunes voyageurs-reporters de *Profissão Repórter*, nous sommes amenés à nous interroger sur un champ de recherche précis. Être sur le terrain est la condition *sine qua non* de la réalisation d'enquêtes et de reportages journalistiques. La présence des reporters dans l'action, sur place, sur le terrain, pour voir et enregistrer la manière dont tout se passe *en vrai* est une caractéristique professionnelle du journaliste *flâneur* dont nous parlerons dans des prochaines hypothèses en référence au discours de *Profissão Repórter*. La justification de la construction d'un tel corpus

³² Georges PEREC.- *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989, p 10.

se conçoit notamment selon l'approche de Sylvie Mellet qui situe le corpus comme un lieu d'observation et d'expérimentation, mais aussi de représentativité.

Il s'agit d'un recueil, formé d'un ensemble de données sélectionnées et rassemblées pour intéresser une même discipline. (...) Il s'agit alors de constituer des échantillons représentatifs d'une réalité plus large (...) se donner les bases empiriques nécessaires pour répondre à un questionnement théorique ou étayer une hypothèse structurale. (...) Dans tous les cas, il s'agit de constituer ce que S. Auroux appelle un « observatoire ».³³

Plusieurs possibilités se présentent alors pour la formation d'un échantillonnage de recherche. L'ensemble des émissions pourrait être considéré, par exemple, par la thématique, puisque *Profissão Repórter* propose des sujets récurrents au fil des années ; par la temporalité, nous arrêtant alors sur des émissions d'une époque déterminée ; ou même par la représentativité selon le classement de l'Ibope³⁴, l'audimat brésilien. Anna Jaubert met cependant en avant la nécessité de « considérer les faits » :

Dans la masse inépuisable des productions langagières, les regroupements, la délimitation des corpus d'études, certes prédisposés par des « grilles idéologiques », ne deviennent vraiment pertinents qu'en fonction d'une visée de la recherche. L'objet est conditionné par un objectif, inutile de faire semblant d'ignorer ce qu'on cherche.³⁵

Mus par cette quête de pertinence et ce souci de garder en tête l'objectif de la recherche, nous délimitons donc un champ géographique : le déplacement des reporters dans le monde. Nous pouvons diviser le Brésil en cinq régions, chacune d'entre elles ayant ses propres caractéristiques démographiques, culturelles, ses coutumes, ses problèmes. En quatre émissions, les reporters auront connu les cinq grandes régions du Brésil, mais aussi le Surinam, en Amérique du Sud, et Barcelone, en Europe. Dans ces déplacements, les reporters témoignent, en douze reportages, des intempéries climatiques dans diverses régions du pays, des conséquences dramatiques des réseaux internationaux de prostitution dont sont victimes des milliers de brésiliennes et des effets du *crack*, une drogue mortelle, sur

³³ Sylvie MELLET.- « Corpus et recherches linguistiques » in *Corpus* (en ligne), 1 | 2002, p 3.

URL : <https://corpus.revues.org/7>.

³⁴ IBOPE, *Instituto brasileiro de opinião e pesquisa* (Institut brésilien d'opinion et recherche), c'est l'organe responsable pour mesurer l'audience, équivalent à l'Audimat Français.

³⁵ Anna JAUBERT.- « Corpus et champs disciplinaires. Le rôle de point de vue » in *Corpus* (En ligne), 1 | 2002, p. 4/12. URL : <http://corpus.revues.org/13>.

les enfants des centres-villes. Sur la carte (Figure 1), nous pouvons observer la dimension du terrain parcouru par les jeunes reporters sur deux continents, comprenant ainsi mieux la représentativité de ce parcours en tant que champ d'observation de la recherche.

Figure 1 : Une mobilité véritablement intercontinentale



Source : Raquel Serrano (*designer* graphique)

Dans le programme intitulé « Les inondations et la sécheresse »³⁶ (Figure 2), deux des trois reportages se déroulent dans des régions assez reculées du Brésil, dans la région Nord (**reporter 2**) et Nord-est (**reporter 1**). À Brasília, la région centrale du Pays, et à São Paulo, au sud-ouest, le reporter (**reporter 3**) cherche la parole des scientifiques pour expliquer ces phénomènes.

³⁶ « Les inondations et la sécheresse », *Profissão Repórter*, émission 139, 8 mai 2012.

Figure 2 : Émission A



Source : Raquel Serrano (*designer graphique*)

Entre ces deux points extrêmes du pays, la distance est d'environ 4 000 kms³⁷. Dans la même saison, deux régions peuvent vivre des situations complètement inverses. Au nord, la pluie détruit les plantations et les cheptels ; au nord-est, la sécheresse empêche les cultures de se développer et les troupeaux de trouver à boire. Cette émission met donc bien en avant les énormes différences observables dans ce « pays-continent ». Les jeunes reporters restent sur place environ une dizaine de jours, s'immergeant ainsi dans la population et analysant mieux leurs problématiques.

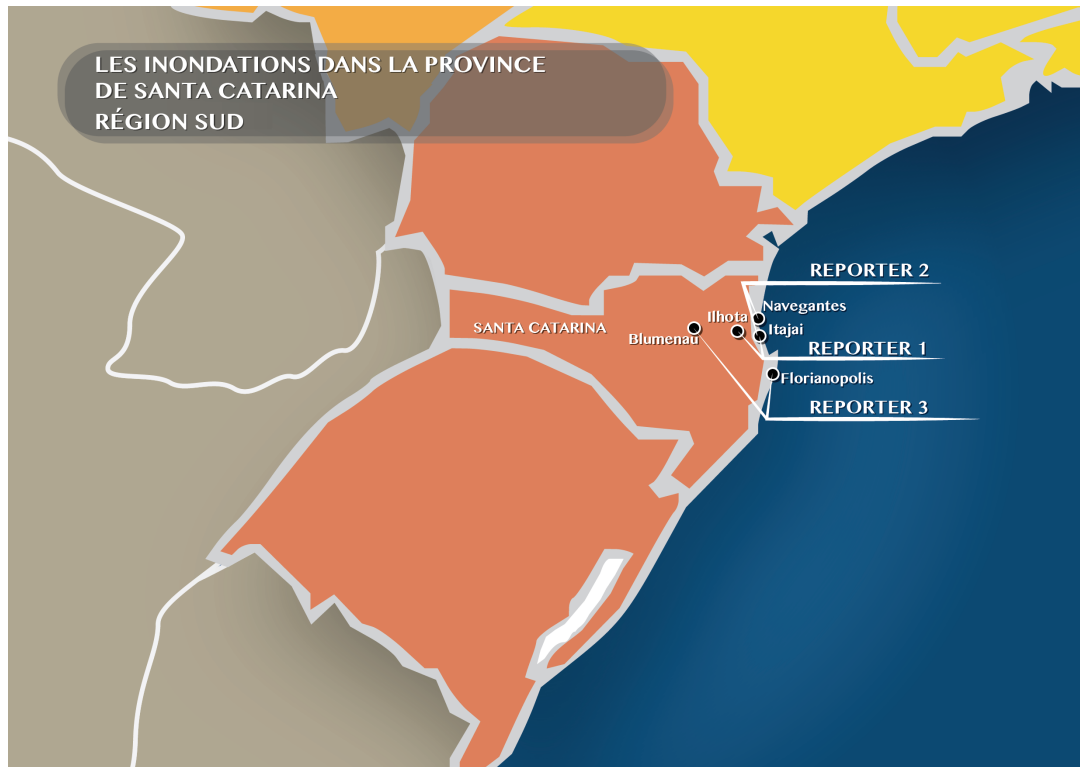
Les tempêtes et les inondations sont également une réalité montrée à l'écran dans une autre émission, suite aux tragédies qui ont eu lieu à Santa Catarina (région Sud). Ainsi, dans l'émission intitulée « Les inondations à Santa Catarina »³⁸ (Figure 3) les reporters sont partis par avion, par voiture et même par hélicoptère pour

³⁷ La distance entre les deux points extrêmes entre l'est et l'ouest est de 4.319 km, et entre le nord et le sud, 4.394 km. Source : *Globo Rural et le terroir Global*, 2009, mémoire soutenu à l'Université Paris II –Panthéon-Assas (IFP) par Vico IASI.

³⁸ « Les inondations à Santa Catarina », *Profissão Repórter*, émission 29, 2 décembre 2008.

parvenir dans les villes rendues inaccessibles à cause des glissements de terrains. Après les tempêtes, le bilan était très important : 135 personnes décédées, 5700 personnes sans abri, principalement dans les villes d'Ilhota (**reporter 1**), Blumenau (**reporter 2**) et Itajaí (**reporter 3**). Nous pouvons voir la position des trois reporters sur la carte ci-dessous :

Figure 3 : Émission B



Source : Raquel Serrano (*designer graphique*)

La troisième émission de notre corpus d'étude amène les reporters à discuter d'une question importante, « la prostitution internationale »³⁹ (Figure 4). Un rapport sur le trafic humain international du Département d'État Américain (2008) place le Brésil dans les premiers rangs du classement des pays ayant le plus grand nombre des femmes se prostituant à l'étranger. Dans le cadre des trois reportages, les journalistes sont amenés à rencontrer des brésiliennes qui partent du nord du pays pour se prostituer au Surinam (**reporter 1**), dans le contexte de l'exploration aurifère ; une femme à Barcelone révèle le quotidien de son métier en Espagne (**reporter 2**) ; le troisième journaliste est allé dans le centre du Brésil (**reporter 3**),

³⁹ « La prostitution internationale », *Profissão Repórter*, émission 164, 30 octobre 2012.

dans la province de Goiás, d'où sont originaires de nombreuses femmes qui partent se prostituer en Europe par le biais de réseaux internationaux. Alors que le reporter se trouve dans le Goiás, une information inattendue tombe, celle du meurtre d'une brésilienne au Portugal. Elle était prostituée. La journaliste enquête et parvient à interviewer sa famille, constatant les conditions de vie très précaires dans lesquelles elle se trouve. Une famille très pauvre, très simple, qui ne croit pas que leur fille était prostituée. Selon eux, elle occupait un autre emploi, qui lui permettait de leur envoyer de l'argent.

Figure 4 : Émission C



Source : Raquel Serrano (designer graphique)

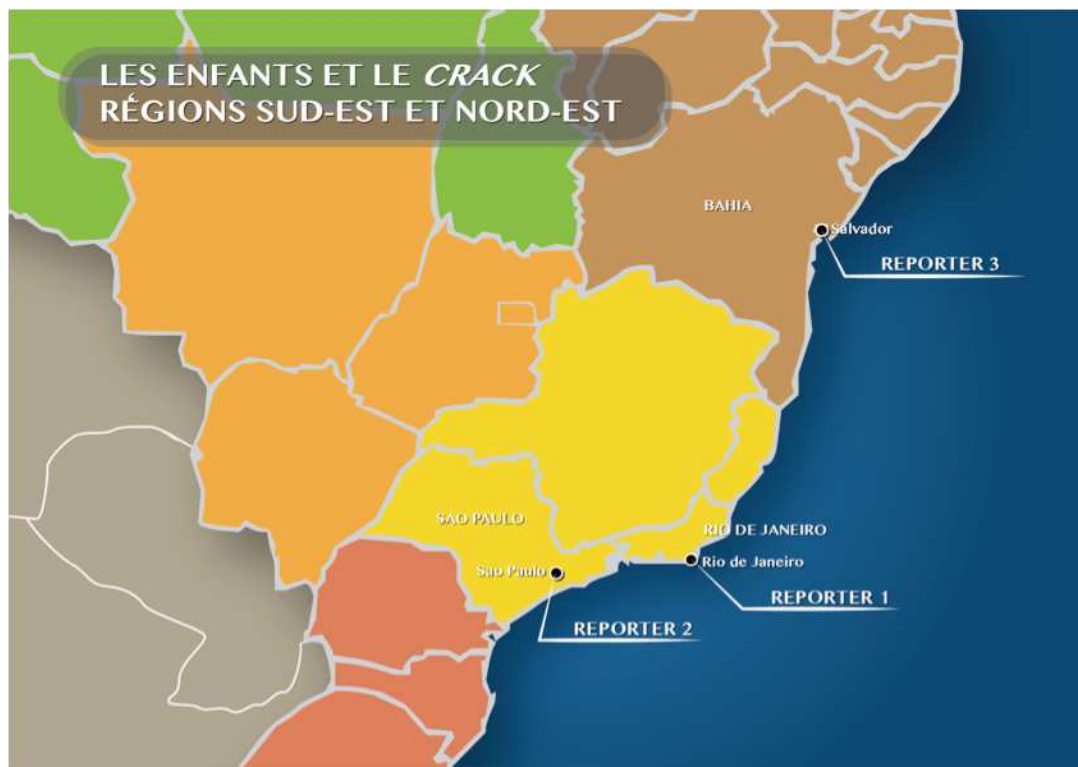
La dernière émission étudiée a permis à la rédaction d'atteindre la finale du prix *International Emmy Awards 2012*⁴⁰, dans la catégorie « *Current Affairs* » sous le titre « *Children and drugs : a childhood overtaken by addiction* ». « Les enfants et le crack »⁴¹ (Figure 5) raconte la tragédie actuelle dans les grandes villes du

⁴⁰ EMMY AWARDS décerne les prix de l'International Academy of Television Arts & Sciences des Etats-Unis aux émissions télévisées dans les domaines du journalisme et du divertissement.

⁴¹ « Les Enfants et le crack », *Profissão Repórter*, émission 112, 19 juillet 2011.

pays : les enfants saisis par la dépendance d'une drogue chimique puissante, le *crack*. Cette triste réalité existe toujours malgré les efforts encore insuffisants pour sauver ces enfants. Les scènes se déroulent à São Paulo (**reporter 2**) où l'équipe de reportage accompagne des familles de classe moyenne qui essaient de traiter leurs enfants dans des hôpitaux spécialisés au coût parfois prohibitif ; à Rio de Janeiro (**reporter 1**), les autorités recueillent les enfants des rues et les internent de force ; à Salvador, Bahia (**reporter 3**), est mis en avant le travail des ONG avec les enfants des rues. Une des scènes à laquelle assiste le reporter, à Rio de Janeiro, nous marque tous : celle d'un enfant en crise, car en manque de drogue, tenu par six hommes.

Figure 5 : Émission D



Source : Raquel Serrano (*designer* graphique)

Ces premières analyses nous permettent de mieux appréhender et préciser le contexte de travail et l'environnement dans lesquels évoluent les journalistes, toujours sur scène en quelque sorte. Comme le personnage de Voltaire, quand il raconte ce qu'il voit et les personnes qu'il rencontre, le journaliste fait parler les individus à l'endroit même où ils ont vécu les événements en question. Quelle serait

donc l'interaction entre l'intervieweur et l'interviewé, si nous tentons d'imaginer ce dialogue ? Comment se construisent en temps réel ces connexions entre deux individus, et réduites dans le montage à un temps beaucoup plus court ? Après le montage, avec tous les recours et dispositifs de transformation d'une émission télévisée, quels sont les signes de représentation d'un reportage qui veut se rapprocher le plus possible du « réel » ?

En tant qu'« observatoire », selon Mellet, le corpus des émissions choisies pour notre sujet d'études se transforme alors en un lieu d'« expérimentation » et consiste en ce que le sujet connaissant construise un montage qui lui permette :

- De déterminer comme il le souhaite la production du phénomène.
- D'isoler les effets des différents paramètres constituant le phénomène »⁴².

Une analyse quantitative des phénomènes qui se produisent (et se reproduisent) dans ces émissions sera donc l'option méthodologique choisie. Cela constituera le support de la décomposition du discours de *Profissão Repórter*, pour identifier la mise en relation du journaliste avec son quotidien professionnel, dans le cadre d'une émission de télévision brésilienne, sous les angles proposés dans les hypothèses de notre recherche.

B. Le reporter sur le terrain: pour entendre la polyphonie d'un reportage

Le critère n'est pas l'exactitude de la connaissance mais la profondeur de la pénétration. L'objet des sciences humaines, c'est l'être expressif et parlant.⁴³

Tzvetan Todorov

L'« expérimentation » que nous proposons permettra d'établir une analyse détaillée du cadre des quatre émissions, en relevant la durée des éléments discursifs qui nous semblent importants dans l'étude de reportage de journalisme télévisé. Le

⁴² Sylvie MELLET. « Corpus et recherches linguistiques » in *Corpus* (en ligne), 1 | 2002, p 3.

⁴³ Tzvetan TODOROV. *Mikhael Bakhtine - le principe dialogique*. Paris : Éditions de Seuil, 1981, p. 41.

tissage polyphonique des émissions en télévision nous apporte d'emblée une gamme de recours de montage qui modifient énormément ce que le reporter a enregistré sur le terrain, contenu qui ne peut pas être présenté en temps réel. Nous parvenons ainsi au constat suivant : il existe un clivage dans certaines actions discursives pour essayer de comprendre ce qu'elles peuvent représenter dans ce contexte construit avec l'intention de rapporter un événement, d'informer.

Patrick Charaudeau observe au sujet de l'analyse de discours que « si l'on veut examiner le statut de différentes disciplines dans le champ des sciences humaines et sociales, et des relations qu'elles entretiennent entre elles, il convient de s'interroger sur ce qu'est un objet d'analyse et les méthodes employées pour la construire et en rendre compte. Ainsi en est-il de l'Information, de la communication et du langage »⁴⁴. Il ne s'agit donc pas de faire un traité sur le « vrai et le faux », sur l'« information manipulée », ou de répondre aux critiques habituellement adressées à la télévision. Ce genre de débat a déjà fait l'objet de nombreux articles, études et livres. Notre propos est de mener une étude dans le domaine des SIC, en considérant la communication comme « support de transmission d'une information »⁴⁵, comme le dit Charaudeau. Nous prenons l'émission *Profissão Repórter*, en suivant la suggestion de Todorov, comme « un objet de connaissance » et dans la perspective linguistique qu'il emprunte lui-même à Bakhtine : « L'objet réel est l'homme social parlant et s'exprimant par d'autres moyens. »⁴⁶

Si l'on évoque les thèmes de la construction, du tissage, l'émission *Profissão Repórter* est encore plus particulière. Les trois reportages ne sont pas montés de façon régulière, l'un après l'autre. En général, chaque reportage est divisé en trois parties réunies selon une logique thématique, qui lie des sujets se faisant écho. C'est ce qu'on appelle dans le jargon journalistique brésilien un « crochet », c'est-à-dire, un mot, une action, une expression qui renvoie à un autre mot, action ou expression d'un autre reportage. On utilise cette idée de « crochet »

⁴⁴ Patrick CHARAUDEAU. « Analyse du discours et communication. L'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ? » in *Semen* (En ligne). 23/2007, p 1.

⁴⁵ Patrick CHARAUDEAU. *Op cit.*, p. 3.

⁴⁶ Tzvetan TODOROV. *Mikhael Bakhtine - le principe dialogique*. Paris : Éditions de Seuil, 1981, p. 42.

pour donner du sens à l'ordre des titres d'un journal télévisé par exemple : un objet (qui peut être un mot, une action, une expression, un sujet) fait écho à un autre. Dans le cas de *Profissão Repórter*, chaque changement d'un reportage à l'autre se fait avec un effet sonore qui marque la transition. Ce mouvement créé dans l'intention d'insuffler une certaine modernité en matière de format, reprend l'action de changer de chaîne avec la télécommande, comme si le téléspectateur allait d'un journal à l'autre.

La durée des émissions varie de 25 à 30 minutes au total, chaque émission étant divisée en deux parties. Au Brésil, habituellement, la télévision inclut des pauses publicitaires dans les programmes. La durée des trois reportages n'est pas exactement la même, selon l'importance des contenus, des interviews et du travail sur le terrain. Caco Barcellos, grand reporter, présente l'émission et les journalistes qui seront dans l'édition, ainsi que leurs sujets. Il peut aussi dialoguer avec eux quand des questions relatives au développement de reportage se posent. C'est-à-dire qu'il y a une insertion dans l'édition de scènes des coulisses d'une rédaction de journalisme, donnant ainsi à voir ce qui se passe en *backstage*, le débat entre journalistes sur le traitement et l'évolution d'un sujet. Ce sont des questions de contenu, d'éthique ou même d'orientation politique. L'idée est donc bien d'essayer de transporter cette ambiance d'une rédaction dans une émission télévisée, en confrontant les opinions et les questions des jeunes reporters à celles d'un reporter expérimenté. Malgré l'apparence d'une situation entre « professeur et élève », il n'est pas certain que l'opinion du « héros » va prévaloir sur celle des « hérauts » puisque Caco Barcellos lui-même expose ses doutes dans le processus. Nous évoquerons plus loin, lors de la troisième hypothèse, le sujet de la représentativité de l'exposition des coulisses de reportage et du contrepoint entre « le héros et les hérauts ».

Pour conclure sur la description du format, nécessaire à la compréhension des cadres que nous serons amenés à construire ensuite, il convient de préciser que l'émission a un *jingle* ou « générique »⁴⁷, lancé immédiatement après l'annonce des

⁴⁷ Séquence musicale qui identifie une émission, un journal. Source : Glossaire audiovisuel Radio France Internationale.

titres des reportages et de la phrase « fétiche »⁴⁸ qui relève les caractéristiques importantes inhérentes à l'émission: « Les *coulisses* du journalisme, les *défis de reportage*. Maintenant, dans *Profissão Repórter* »⁴⁹.

Pour l'analyse quantitative, nous nous proposons de mesurer la durée de plusieurs *items* constituant chacune des quatre émissions, items-phares dans la construction discursive de *Profissão Repórter*, à savoir :

- Durée des génériques
- Durée des titres
- Présentation des reporters
- Durée de l'émission
- Durée de chaque reportage
- Durée des images du microphone (porté par les reporters et aussi dans le générique)
- Durée du temps d'interview – QUESTIONS
- Durée du temps d'interview – REPONSES
- Durée du texte du reporter en « ON » (quand il parle en direct, sur place)
- Durée du texte du reporter en « OFF » (texte enregistré dans la rédaction, pour composer l'édition)

S'impose ici une observation sur la précision du temps. En télévision, le travail s'effectue en secondes et même divisions de secondes, les *frames* de secondes. En utilisant un ordinateur ordinaire, il est impossible de compter les secondes avec précision. Il faut avoir des équipements plus sophistiqués pour faire des mesures aussi précises que celles des tables d'édition. Le manque de précision cependant ne compromet guère les résultats de l'analyse. Simplement précisons ici (cf. annexes) que l'addition des durées mesurées excède la durée totale des émissions du fait de ces contraintes techniques.

⁴⁸ Phrase ou expression reconnue par son énonciation répétée. Source : Glossaire audiovisuel Radio France Internationale.

⁴⁹ Originellement, en portugais : « *Os bastidores da notícia, os desafios da reportagem. Agora, no Profissão Repórter.* »

Dans le but de simplifier le propos, nous nous mettons d'accord sur les appellations suivantes du corpus :

- « Les inondations et la sécheresse » sera dorénavant **l'émission A** ;
- « Les inondations de Santa Catarina » sera **l'émission B** ;
- « La prostitution internationale » sera **l'émission C** ;
- « Les enfants et le crack » sera finalement **l'émission D**.

Les reporters seront classés tout simplement comme **reporter 1, 2 et 3** dans chacune des émissions. Le journaliste Caco Barcellos est présent comme reporter dans deux des quatre émissions. Il est cependant présentateur des sujets et des reporters des quatre émissions. Malgré son rôle dans l'émission en tant que créateur, présentateur, et son importance dans la scène journalistique brésilienne, Caco Barcellos ne jouit d'aucun privilège dans *Profissão Reporter* : les reportages qu'il effectue ne sont pas davantage mis en avant. Au contraire, dès l'idée initiale d'un reportage terrain, il n'est pas possible de prévoir quel sera le reportage le plus important et qui méritera plus de temps. L'espace sera déterminé par l'action, son poids plus ou moins important selon le contexte de l'édition.

Dans **l'émission A**, les **reporters 1 et 2** s'envolent vers deux petites villes, dans l'extrême nord et nord-est du Brésil, au mois de mars. Au nord-est, c'est Raimundo Nonato le **reporter 1** : la sécheresse y fait mourir les bêtes et les cultures. Au nord, en revanche, l'excès de pluie provoque la tragédie, dans la ville où enquête le **reporter 2**, Boca do Acre, en Amazonie. Le **reporter 3**, Caco Barcellos, se rend quant à lui à Cachoeira Paulista, région sud-est, au *Centre national de surveillance et alerte des désastres naturels* pour connaître le travail d'analyse et de surveillance de ces phénomènes et à Brasília, la capitale, pour connaître les actions gouvernementales mises en place pour aider les victimes. Les **reporters 1 et 2** ont travaillé seuls, comme des vidéo-reporters, en portant eux-mêmes la caméra. Dans ce cas, ils doivent utiliser plutôt le micro-cravate pour enregistrer leur propre voix et remplacer un micro qui serait porté à la main. La voix des interviewés est enregistrée au micro (du type *boom*) de la caméra ou également au micro-cravate. Dans cette situation, les interviewés deviennent « personnages »

et le reportage un *espace de représentation*. Nous reparlerons des thèmes de la représentation et de la dramaturgie.

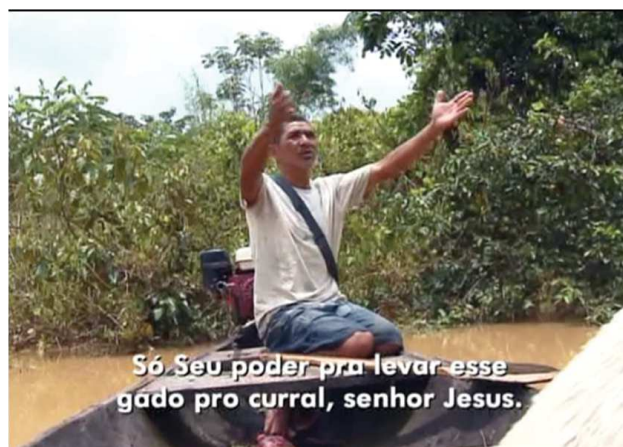
La force de cette émission sur les intempéries est sans doute ce que les **reporters 1 et 2** ont enregistré dans de petites villes. Ils y sont restés environ une dizaine de jours. Ce sont donc leurs reportages qui ont occupé du temps dans l'émission. La distribution de la durée des reportages est la suivante :

Figure 6 : Durée de reportage – émission A

Reporter	Durée de reportage	% par rapport au total
Reporter 1	9m14s	31,04%
Reporter 2	15m20s	51,54%
Reporter 3	2m52s	9,64%

Nous constatons donc que le travail des **reporters 1 et 2**, en enregistrant l'action sur le terrain, a été énormément valorisé dans l'édition. Le **reporter 2** a occupé plus de la moitié du temps de l'émission avec son reportage. Il a accompagné des paysans dans leurs embarcations, qui tentaient de ramener les bêtes en train de se noyer. Le reporter témoigne du moment où le paysan abandonne la rame pour pleurer et prier. Les yeux vers le ciel, il implore : « Mon Seigneur, je m'abandonne entre vos mains. Maintenant, vous êtes le seul à pouvoir m'aider ».

Figure 7 : La prière du paysan



Source : « Les inondations et la sécheresse », *Profissão Repórter*, émission 139, 8 mai 2012.

Considérons ainsi le temps consacré aux différentes interviews :

Figure 8 : Durée de l'interview (questions) – émission A

Reporter	Durée de l'interview (questions)	% par rapport au total
Reporter 1	26,5s	1,46%
Reporter 2	34s	1,9%
Reporter 3	22s	1,23%

Figure 9 : Durée de l'interview (réponses) – émission A

Reporter	Durée de l'interview (réponses)	% par rapport au total
Reporter 1	1m48s	6,05%
Reporter 2	3m51s	12,9%
Reporter 3	1m02s	3,45%

Si nous faisons le calcul moyen de la durée de chaque question et réponse, nous obtenons ces résultats supplémentaires :

Figure 10 : Questions – émission A

Reporter	Questions	Durée (moyenne)
Reporter 1	15 questions	1,8s par question
Reporter 2	24 questions	1,41s par question
Reporter 3	6 questions	3,5s par question

Figure 11 : Réponses – émission A

Reporter	Réponses	Durée (moyenne)
Reporter 1	16 réponses	6,7s par réponse
Reporter 2	35 réponses	7,4s par réponse
Reporter 3	6 réponses	10s par réponse

Nous constatons donc que ces données sont très similaires entre les trois reportages. Le **reporter 1** pose 15 questions et obtient 16 réponses ; le **reporter 3**

en pose 6 et obtient 6 réponses ; le **reporter 2** échappe un peu à la règle, obtenant 35 réponses sur ses 24 questions. Il faut considérer le temps du personnage au *proscenium*. On le laisse parler. En portant le micro-cravate, c'est lui même parfois qui se pose les questions et répond aux questions sur sa propre souffrance. Nous pouvons dire que le dialogue entre interviewers et interviewés existe. La durée de réponse est cependant toujours plus longue. Le **reporter 1** utilise 26 secondes pour demander et écoute pendant presque 2 minutes ; le **reporter 2** a 34 secondes pour les questions et presque 4 minutes pour les réponses et finalement le **reporter 3** fait ses questions en 22 secondes et les réponses occupent 1 minute du temps.

Dans l'**émission B**, les reporters témoignent des dommages provoqués par les fortes tempêtes sur la province de Santa Catarina en 2008. Les reporters sont arrivés le lendemain de la tragédie. Par hélicoptère, le **reporter 1**, Caco Barcellos, suit la force aérienne brésilienne, et atteint les communautés isolées du fait des chutes de terrain. Il rencontre une femme ayant perdu son mari et ses deux jeunes enfants. Elle reste seule avec son fils aîné. Sa maison a été ensevelie. L'hélicoptère décolle et atterrit plusieurs fois, pour parvenir aux différents endroits où des dizaines de familles sont dans l'attente de nourriture et d'aide pour les emmener aux postes de secours et hôpitaux.

La **reporter 2** rencontre dans l'avion pour Florianópolis un homme qui retournait chez lui après un voyage et qui savait que sa maison avait été inondée. Elle le suit. Presque toute sa famille réside maintenant dans un abri. La rue où il habitait était presque vide. En arrivant chez lui, il voit son fils sur le mur de la maison, en train de surveiller et d'éviter le vol de ce que la pluie n'avait pas détruit. Le père rentre dans la maison, l'eau atteint encore un mètre. Le chaos. Tout est inondé. Dans le centre-ville, le reporter constate que de nombreuses rues sont encore sous l'eau. Le supermarché est envahi et dévalisé par la foule. On prend tout ce qu'on peut porter. Même la nourriture pourrit par l'action de l'eau. La scène est terrible. La reporter demande au caméraman de stopper le tournage. Elle pleure. Le caméraman ne s'arrête pas. La réaction du reporter est insérée dans l'édition. Les « coulisses » du reportage montrent le drame de la scène dont elle doit témoigner.

Figure 12 : La reporter pleure



Source : « Les inondations à Santa Catarina », *Profissão Repórter*, émission 29, 2 décembre 2008.

Le **reporter 3** arrive à Florianópolis par avion et essaie de rejoindre par voiture Blumenau et Itajaí. Les routes sont bloquées. Il a fallu changer les itinéraires, trouver des déviations improvisées pour y arriver.

La durée des reportages dans cette émission est distribuée selon le cadre suivant :

Figure 13 : Durée de reportage – émission B

Reporter	Durée de reportage	% par rapport au total
Reporter 1	10m14s	38,28%
Reporter 2	8m07s	30,36%
Reporter 3	5m44s	21,45%

Pour les interviews, les chiffres sont particuliers. Observons les cadres de questions et réponses :

Figure 14 : Durée de l'interview (questions) – émission B

Reporter	Durée de l'interview (questions)	% par rapport au total
Reporter 1	0m20s	1,25%
Reporter 2	0m20s	1,25%
Reporter 3	0m15s	0,94%

Figure 15 : Durée de l'interview (réponses) – émission B

Reporter	Durée de l'interview (réponses)	% par rapport au total
Reporter 1	2m47	10,41%
Reporter 2	3m28	12,97%
Reporter 3	1m31s	5,67%

Nous pouvons noter d'emblée la très courte durée des questions. Comme si les reporters n'avaient presque pas posé de questions. Face à la tragédie, ils semblent étonnés tels Candide au milieu des décombres, le jour du tremblement de terre de Lisbonne. Ce sont les victimes qui ont le plus à raconter. L'édition a donc privilégié les témoignages de ceux qui ont vécu la catastrophe. Et pourtant, nous verrons dans le prochain cadre que les reporters ont posé quand même plusieurs questions.

Figure 16 : Questions – émission B

Reporter	Questions	Durée (média)
Reporter 1	19	1,05s par question
Reporter 2	15	1,33s par question
Reporter 3	8	1,8s par question

Le **reporter 1** pose 19 questions en 20 à 30 secondes (comme nous l'avons évoqué plus haut, la précision est presque impossible) ; le **reporter 2** pose 15 questions en 20 secondes et le reporter 3 en pose 8 en 15 secondes. Ce sont beaucoup de questions dans un espace de temps si court. Comment expliquer cela ? Il semble que les questions n'étaient pas du tout été élaborées. Il suffisait de

questionner : « où ? », « pourquoi ? », « quoi ? », « comment ? ». Les questions sont minimalistes. La tragédie est maximale.

La durée des réponses, en revanche, est beaucoup plus longue. Les gens sont perdus, paniqués, ne savent pas quoi faire, ne savent pas ce qui va leur arriver. Nous verrons dans le cadre suivant que la durée du temps des images des reporters portant le microphone est considérable. Dans cette émission, ils portent l'équipement à la main. Ils n'utilisent pas le micro-cravate. Ils donnent vraiment la parole aux sinistrés dans un contexte où tous veulent parler, parfois en même temps. C'est au reporter de pointer le microphone vers celui ou celle dans la scène. En additionnant les temps, nous constatons que l'image des reporters portant le microphone représente presque un tiers de l'émission. Le reportage est tout entièrement fait dans l'action, sur le « terrain ».

Figure 17 : L'image du microphone – émission B

Reporter	L'image du microphone	% par rapport au total
Reporter 1	2m59s	11,16%
Reporter 2	2m43s	10,16%
Reporter 3	2m05s	7,79%

L'**émission C** amène quant à elle les reporters à l'étranger. Pour parler des causes de la prostitution à l'étranger de femmes brésiliennes, les reporters sont partis enquêter au Surinam et à Barcelone. Les conséquences ne sont pas les mêmes pour les unes et les autres. À Barcelone, le **reporter 2** rencontre une femme qui vit très confortablement de son métier. A Goiás, ville du centre du Brésil d'où partent des centaines de femmes et des jeunes garçons chaque année pour parvenir des prostitués, le **reporter 3** apprend la mort d'une brésilienne au Portugal. Elle a été tuée par un homme, dont on ignore le rôle, client ou proxénète. Le **reporter 1** part ensuite au Surinam pour connaître des femmes qui quittent le nord du Brésil pour se prostituer dans les régions d'exploitation aurifère, près de Paramaribo. Le journaliste Caco Barcellos n'a qu'un rôle de présentateur lors de cette émission, dont le temps total est de 29m 08s.

Le cadre avec la durée de chaque reportage est le suivant :

Figure 18 : Durée de reportage – émission C

Reporter	Durée de reportage	%par rapport au total
Reporter 1	9m26s	32,38%
Reporter 2	11m02s	37,87%
Reporter 3	6m43s	23,05%

Le reportage le plus long est fait par un vidéo-reporter. Il est seul à Barcelone. Il enregistre les coulisses de production de reportage. A l'hôtel, il pose la caméra sur la table pour s'enregistrer lui-même en train de parler au téléphone avec des prostituées et leur proposer le reportage. Il passe au total 52 appels. La majorité des femmes refuse parce que leurs familles ignorent qu'elles vivent de ce métier, comme la famille de la jeune femme décédée au Portugal. Deux jeunes filles finissent par accepter de parler au reporter. L'une ne se laisse pas identifier. L'autre, en portant un micro-cravate, parle très aisément sur sa vie, sur les avantages et les difficultés en se prostituant en Europe.

La durée du temps de conversation entre les journalistes et ses interviewés est plus longue dans **l'émission C** en dépit de la singularité du sujet, tant par les questions que les réponses.

Figure 19 : Durée de l'interview (questions) – émission C

Reporter	Durée de l'interview (questions)	% par rapport au total
Reporter 1	1m40s	5,72%
Reporter 2	2m24s	8,24%
Reporter 3	3m42s	12,70%

Figure 20 : Durée de l'interview (réponses) – émission C

Reporter	Durée de l'interview (réponses)	% par rapport au total
Reporter 1	2m58s	10,18%
Reporter 2	3m38s	12,47%
Reporter 3	2m47s	9,55%

Le dialogue est marqué aussi par la durée de l'image du micro sur l'écran. Nous vérifions sur le tableau, en faisant l'addition des pourcentages, que l'image du micro est présente dans quasiment la moitié de la durée totale de cette émission de 29m 08s.

Figure 21 : L'image du microphone – émission C

Reporter	L'image du microphone	% par rapport au total
Reporter 1	2m35s	8,87%
Reporter 2	0m38s*	2,17%
Reporter 3	1m42s	5,84%

* Sans prendre en compte le temps d'utilisation du micro-cravate.

Nous vérifions encore l'équilibre entre les questions et les réponses dans les trois reportages, dans le tableau suivant :

Figure 22 : Questions – émission C

Reporter	Questions	Réponses
Reportage 1	26	32
Reportage 2	13	28*
Reportage 3	19	22

* L'interviewé étant avec le micro-cravate.

L'interviewée portant le micro-cravate, au bout de deux jours de reportage, est très à l'aise et parle sans arrêt. Elle n'attend ni la question ni la marque théâtrale du microphone pointé en sa direction. Elle parle comme elle le souhaite. Elle

devient un *protagoniste* et sa voix est intensifiée sur scène. Face à l'écran, elle se met en scène.

Figure 23 : La mise en scène de l'interviewée



Source : « La prostitution internationale », *Profissão Repórter*, émission 164, 30 octobre 2012.

L'émission D est consacrée à un sujet d'actualité qui touche directement les politiques au Brésil. Le *crack*, dérivé chimique de la cocaïne, consommé par les jeunes, les riches, les pauvres et même par les enfants, fait des ravages dans toute la population. Le coût de cette drogue n'est pas aussi élevé que d'autres drogues. Elle rentre dans le pays très aisément, par les frontières de l'Amazonie surtout, elle est donc facile à trouver et à acheter. Ses effets sont dévastateurs. Le Brésil est le plus grand marché de *crack* au monde et la consommation du pays correspond à 20% de la consommation mondiale de cocaïne. On estime que 1 million de personnes de 18 ans et plus consomment de la drogue au Brésil⁵⁰. La contamination par le virus HIV entre consommateurs de *crack* est 8 fois plus importante⁵¹. Nous verrons dans cette émission le drame des enfants attirés par la drogue et les tentatives des familles, des ONG et de l'Etat pour sauver ces enfants.

Le **reporter 1**, Caco Barcellos, part enquêter à Rio de Janeiro, accompagnant les agents de la santé qui recueillent les enfants drogués dans la ville

⁵⁰ Source : L'étude menée par l'Université de São Paulo, USP, 2012.

⁵¹Source : L'étude de la Fondation FIOCRUZ, attachée au SENDA (l'organisme national de politiques sur les drogues au Brésil).

pour les amener dans des centres de désintoxication. Ce reportage montre une scène très impressionnante, six hommes tentant de sécuriser un garçon de 10 ans qui se bat alors qu'il est en état de manque. La **reporter 2** est à São Paulo. Elle interviewe deux familles qui essaient de sortir leurs enfants de l'enfer de la drogue. Dans le premier cas, l'enfant est chez ses parents. Dans le deuxième cas, le jeune qui a commencé à consommer de la drogue dès l'âge de 9 ans est dans une clinique de désintoxication. Le **reporter 3** va à Salvador de Bahia pour suivre le travail des ONG dans les rues de la ville.

Figure 24 : L'enfant drogué



Source : « Les Enfants et le crack », *Profissão Repórter*, émission 112, 19 juillet 2011.

Le temps des trois reportages est ainsi distribué dans les 28 minutes de l'émission :

Figure 25 : Durée de reportage – émission D

Reporter	Durée de reportage	% par rapport au total
Reporter 1	12m31s	44,68%
Reporter 2	5m04s	18,08%
Reporter 3	6m03s	21,59%

La durée du premier reportage représente presque la moitié de l'émission. L'action le justifie. Le garçon maintenu par les agents a une histoire de vie

évidemment tragique, le reporter va parvenir à le suivre pendant plus d'un mois. Le garçon vivait avec sa grand-mère car sa mère était en prison. À cause de la drogue, il ne revenait presque pas chez lui, dormait dans la rue, physiquement très affaibli. Âgé de 15 ans, il avait cependant l'apparence d'un garçon de 10 ans. Le reporter revient plusieurs fois pour le suivre au cours de son traitement, et interviewe sa grand-mère pour en savoir plus sur l'itinéraire du garçon. Elle indique qu'elle ignorait tout de sa consommation. Caco Barcellos rencontre la mère, sortie de prison, et lui propose de voir le garçon. Un mois après le début de reportage, on sait que la mère ne rend plus visite à son fils. Cette histoire, si triste soit-elle, est cependant loin d'être une exception au Brésil, au contraire. 24 000 enfants vivent dans les rues⁵², 40% d'entre eux n'ont aucun contact avec leurs familles. La plupart, nous le savons, ont été victimes de violences familiales.

En analysant le tableau des questions et réponses, nous verrons que les reportages n'ont pas consacré beaucoup de temps aux interviews. L'explication repose dans le sujet même de l'émission. Les enfants en général ne parlent pas trop face aux caméras, particulièrement quand ils sont dans une situation aussi tragique.

Figure 26 : Durée de l'interview (questions) – émission D

Reporter	Durée de l'interview (questions)	% par rapport au total
Reporter 1	0m38s	2,26%
Reporter 2	0m21s	1,25%
Reporter 3	0m29s	1,78%

Figure 27 : Durée de l'interview (réponses) – émission D

Reporter	Durée de l'interview (réponses)	% par rapport au total
Reporter 1	1m05s	3,87%
Reporter 2	2m07s	7,56%
Reporter 3	2m08s	7,61%

⁵² Rapport du *Conanda* - Conselho Nacional de Direitos da criança e do adolescente (*Conseil National des Droits de l'enfant et de l'adolescent*), 2010.

Cette explication se justifie d'autant plus si l'on considère la durée du temps où le reporter est en scène avec le micro. Pendant presque 9 minutes, environ 30% du temps total de l'émission, le micro est à l'image. Le reporter est donc bien présent, il accompagne l'action en portant l'instrument pour donner la parole sans pourtant la donner. Cela dénote un certain respect devant ces enfants et leurs vies de souffrance.

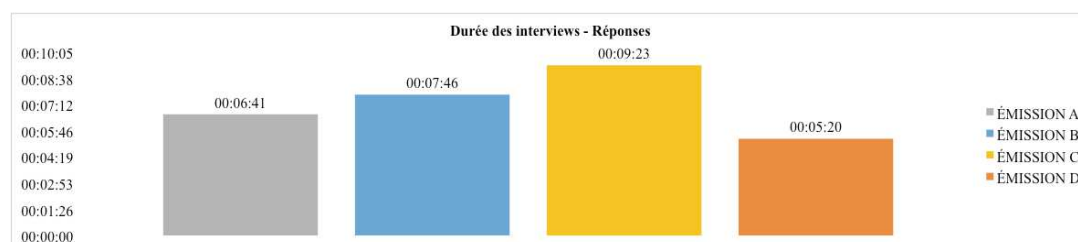
Figure 28 : L'image du microphone – émission D

Reporter	L'image du microphone	% par rapport au total
Reporter 1	4m08s	14,75%
Reporter 2	2m48s	9,99%
Reporter 3	1m36s	5,71%

Observons également que c'est une émission dans laquelle le micro-cravate n'est pas très utilisé. L'action de pointer le micro à l'interviewé dépend uniquement de la volonté du reporter.

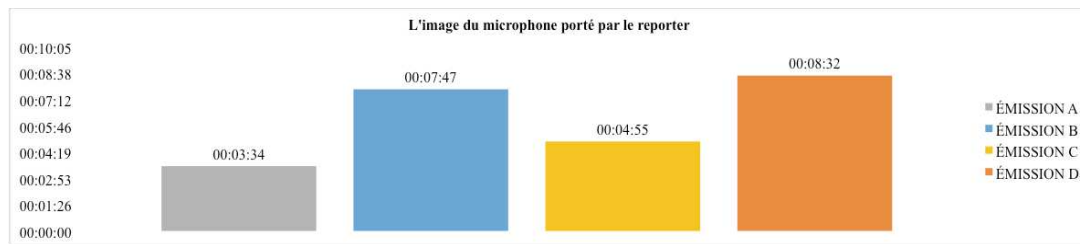
La comparaison suivante met en évidence ce que nous essayons d'expliquer. Nous verrons que cette émission est celle avec la plus courte durée du temps de réponses dans l'ensemble de notre corpus.

Figure 29 : Durée des interviews – réponses



Et pourtant, le reporter est sur le terrain : le micro est en scène, cela démontre la présence journalistique. Sur le Figure 30, nous verrons que le micro apparaît 8 minutes 30. Cela représente environ 30% de la durée totale de cette émission.

Figure 30 : L'image du microphone porté par le reporter



Or, le reporter est là pour rapporter, pour questionner et pour entendre, pour transmettre l’histoire à un public, le téléspectateur. Pourquoi donc ne pose-t-il pas de questions pour entendre parler les interviewés? C’est, sans aucun doute, la question la plus simple que l’on se poserait à ce moment. En effet, dans certaines situations, il ne faut pas intervenir pour dire des choses. L’implicite de l’action peut en dire beaucoup plus.

Techniquement, les contenus implicites peuvent être reformulés, comme l’explique Catherine Kerbat-Orecchioni : « (...) la reformulation explicite d’un contenu implicite précédent n’apparaît jamais comme superfétatoire, car sans apporter de véritable surplus d’information, elle permet à l’énoncé, en modifiant le statut du contenu en question, de gagner en clarté. »⁵³ Dans le cas qui nous occupe, l’action narrative réelle d’une enfance perdue est si évocatrice que le reporter n’a pas besoin d’intervenir. Expliciter la scène pourrait être dérangent. Kerbat-Orecchioni admet elle-même reconnaître au locuteur « un droit à l’énonciation implicite (...) dans la mesure où une inférence n’est jamais l’exact équivalent de sa traduction en termes explicites. »⁵⁴

Nous pouvons alors constater, à partir du minutage fait, que le montage dans *Profissão Repórter* ne privilégie pas, comme dans la plupart des émissions, les questions posées par les reporters. En prenant les pourcentages du temps des questions, nous verrons que, sauf pour l’édition sur la prostitution internationale, les chiffres sont faibles :

⁵³ Catherine KERBAT-ORECCHIONI. *L’Implicite*. Paris : 19 Armand Colin, 1986/1998, p. 55.

⁵⁴ Catherine KERBAT-ORECCHIONI. *Op.cit.*, p. 342.

Figure 31 : Le temps des questions

Pourcentage du temps des questions :			
Émission A	Émission B	Émission C	Émission D
4,59%	3,43%	26,66%	5,23%

L'explication pour une telle différence dans l'émission C provient du sujet traité. Dans les trois autres, où les chiffres sont proches, les reporters sont confrontés à des tragédies. Ils s'étonnent des événements, tandis que dans l'émission C, ils sont déjà préparés pour le reportage, et peuvent même élaborer les questions d'avance. La curiosité s'exprime sans qu'ils soient extrêmement choqués par ce qu'ils voient.

Le résultat le plus important, cependant, est constaté au regard d'autres données. En rajoutant les questions et réponses, nous obtenons les pourcentages suivants :

Figure 32 : Le temps des questions et réponses

Pourcentage du temps des questions + réponses :			
Émission A	Émission B	Émission C	Émission D
27,05 %	32,48%	58,87%	24,27%

On observe ci-dessus que questions et réponses occupent au moins 24% du temps des émissions. Nous pouvons affirmer pour autant qu'un dialogue se produit dans les coulisses de reportage et qu'il se reproduit considérablement dans l'édition. Pour conforter cette affirmation, nous pouvons aussi nous appuyer sur d'autres chiffres, ceux du temps de visualisation du micro en scène. Reprenons-les (tenant toujours en compte que dans les émissions A et C, les reporters utilisent plutôt le micro-cravate et que nous ne le considérons pas dans le minutage car n'étant pas visuellement perceptible par le téléspectateur) :

Figure 33 : Le micro en scène

Pourcentage du temps du micro en scène			
Émission A	Émission B	Émission C	Emission D
13%	32,32%	25,44%	36,11%

L'utilisation du micro présuppose la disposition du reporter pour l'interview. Il est là, prêt à provoquer la parole d'autrui, à l'écouter et à la reproduire. Or, le dialogue entre reporters et personnages des histoires rapportées est pour autant bien représenté dans l'émission, le dialogue présupposant la compréhension, comme Bakhtine nous l'apprend.

C. Le microphone : un signe vecteur de l'attention pour l'interview

Le geste technique est créateur de formes, tirées du monde inerte et prêtes à l'animation. La flèche n'existe que dans le tir à l'arc ou dans toutes les images de mouvement qu'elle suggère, l'agora est autre chose qu'une surface vide dans la mesure où la société y trouve l'espace d'où se déroulent les rubans de son intégration universelle.⁵⁵

André Leroi-Gourhan

À la télévision, c'est au micro que revient la fonction primordiale de recevoir, enregistrer et reproduire la parole. Son invention en 1877 a été déterminante dans le développement des premiers systèmes téléphoniques et, par conséquent, dans le système des télécommunications. Techniquement, nous pouvons trouver un vaste champ sémantique auquel nous empruntons quelques définitions de l'objet microphone :

- « L'appareil qui transforme les ondes sonores en vibrations électriques, constitué généralement d'un système de membranes très sensibles dont les vibrations sont transmises à une armature métallique fixe reliée par un fil ou une antenne à un amplificateur. »⁵⁶

⁵⁵ André LEROI-GOURHAN. *Le geste et la parole II : la mémoire et les rythmes*. Paris : Albin Michel, 1965, p 138.

⁵⁶ Source : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Sur Internet, www.cnrtl.fr/definition/micro

- « Dispositif de conversion des ondes sonores acoustiques d'un milieu compressible en impulsions électriques, un capteur analogique. »⁵⁷
- « Transducteur électroacoustique, c'est à dire un appareil capable de convertir un signal acoustique en signal électrique. »⁵⁸

À l'origine, le mot est formé par les termes grecs *micro* (petit) et *fonion* (voix), ce que nous amène à la définition nous semblant la plus simple et la plus appropriée : « l'instrument qui augmente l'intensité du son et rend perceptibles les sons les plus petits. »⁵⁹

En journalisme, le microphone est un instrument technique qui reproduit les sons et les voix d'un reportage, tout en étant l'objet en scène qui représente la chaîne. Habituellement, les diverses chaînes de télévision utilisent le *flag*, une petite boîte intégrée au microphone, avec le logotype de la télévision pour marquer la présence de la chaîne : c'est la signature de la télé ou de la radio. Chez Globo, au Brésil, ainsi que pour la plupart des chaînes télévisées dans le monde, les microphones les plus utilisés par les journalistes sont classés selon leur façon d'être portés et d'enregistrer :

- Le *boom* – le microphone qu'on utilise en haut, au bout d'une barre, sur la scène, capable d'enregistrer les voix dans un espace ample. Ce type est beaucoup utilisé pour la dramaturgie (les feuilletons, les comédies, à l'intérieur et à l'extérieur des studios), mais aussi pour que les journalistes soient avec la barre, ou bien en version plus petite, couplée à la caméra. Il est capable d'enregistrer plusieurs voix et sons, permettant ainsi de mieux capter l'ambiance naturelle (on l'appelle aussi la *perche*) ;
- Le micro-cravate – c'est un micro qui est accroché aux vêtements au plus près du visage pour enregistrer plus clairement la voix de la

⁵⁷ Source : Dictionnaire de la langue française d'Émile Littré sur Internet.

<http://littre.fracademic.com/43644/microphone>

⁵⁸ Source : *Wikipédia*, l'encyclopédie libre. Page consultée le 12 mars 2015 à partir de <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Microphone&oldid=110751888>.

⁵⁹ Source : Dictionnaire de L'Académie française, 8^{ème} édition. Sur Internet : <http://fr.wiktionary.org/wiki/microphone>

personne qui l'utilise. Il capte cependant le son environnant, et n'est donc pas utilisé dans des situations très bruyantes, comme des manifestations, par exemple ;

- Le microphone à main – le plus utilisé par les journalistes : il est capable d'enregistrer plus clairement la voix qu'on veut entendre avec une bonne isolation des bruits environnants. Il est très sélectif.

Par sa façon d'être porté, par sa fonction sélective et aussi par sa représentation sémiologique, le micro à main est le plus utilisé par les reporters de *Profissão Repórter* : il en est même temps devenu un symbole. L'image du microphone est un référent, qui est très bien mis en valeur dans le *clip* du générique.

Figure 34 : Le microphone sur le générique et à la main du reporter



Source : « Les inondations et la sécheresse », *Profissão Repórter*, émission 139, 8

Pour essayer de comprendre l'importance de la représentation du microphone dans les émissions journalistiques, spécialement dans *Profissão Repórter*, nous entamons la recherche suggérée par Louis Marin, de façon à voir l'objet dans son ensemble, pas seulement dans ses « évidences immédiates ».

Tout le problème est alors de savoir quel est cet objet, par quelles opérations il a été construit, quelles sortes de relations il entretient avec les faits d'observation, les éléments d'expérience, les représentations individuelles et collectives dont il est la réduction et la transformation. (...) Qu'est-ce qu'un modèle comme représentation du donné ? Quelles sont les règles de construction d'un modèle ? Quels types de relations existent entre les différents modèles constitutifs de l'objet ?⁶⁰

⁶⁰ Louis MARIN. *De la représentation*. Paris : Seuil/Gallimard, 1994, p 12.

Si nous reprenons l'idée d'Annette Beguin-Verbrugge, nous nous proposons de découper l'image et l'action du microphone dans le contexte du *Profissão Repórter* pour avoir la perception de sa fonction déictique. Verbrugge indique le découpage comme la forme la plus primitive du traitement de l'information. « Pour percevoir un objet du monde – dit-elle – cela suppose qu'on l'isole et cela quelle que soit la sphère sensorielle concernée »⁶¹. Le découpage est aussi une action propre à l'univers opérationnel de la télévision, et constitue par conséquent un exercice méthodologique d'une inspiration réellement déontologique. Nous essaierons de faire la déconstruction du signe microphone, puis de l'observer dans le contexte de l'émission, dans son usage et dans les implications d'une gestualité propre de l'action de l'interview, ceci afin de trouver la place de l'instrument dans le discours, et son importance dans le tissage de *Profissão Repórter*.

Nous parviendrons ainsi à un tableau qui proposera une esquisse de ce découpage. La démarche se fait à partir d'un questionnement très simple et empirique à propos de notre objet d'étude : le microphone dans l'émission *Profissão Repórter*.

Figure 35 : Objet d'étude : le microphone dans l'émission *Profissão Repórter*

L'objet :	Microphone à main
Contexte situationnel :	Le reportage journalistique
Qui l'emploie :	Les reporters
À l'adresse de qui :	Les interviewés
Avec quelle finalité :	Convertir la voix en ondes sonores/ augmenter la voix/donner la parole
Par quel type de procédure :	L'interview (questionner et entendre)
Dans quel dispositif communicationnel :	L'émission <i>Profissão Repórter</i> sur TV Globo
Avec quelle destination :	Informers les téléspectateurs

Suivant la réflexion de Umberto Eco dans l'article *Sémiologie des messages visuels* » à propos des distinctions triadiques de Peirce, nous pourrions voir que

⁶¹ Annette BÉGUIN-VERBRUGGE. *Images en texte, images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p 69.

l'image du microphone sur l'écran est un *signe* en soi, *iconique* par rapport à l'objet : « un convertisseur de la voix en ondes sonores »⁶². Évoqué par Eco, Peirce définit les icônes comme « ces signes qui ont une certaine ressemblance native avec l'objet auquel ils se réfèrent »⁶³. « Un signe semblable à ce qu'il dénote (...) lui-même un *dénotatum* »⁶⁴, indique Eco. À la main du reporter, dans l'émission *Profissão Repórter*, sur TV *Globo*, il devient néanmoins un *indice*. Le microphone pointé par le reporter, soit vers l'interviewé, soit vers soi-même, dans un reportage, est l'indicatif d'une interview en train de se faire. Pour Peirce, un indice est « quelque chose qui dirige l'attention sur l'objet indiqué par une impulsion aveugle ». Le reporter en face ou à côté d'une autre personne, avec le microphone à la main, est sans aucun doute l'indice d'une action qui se produit, l'action de questionner, de dialoguer. Il y a dans la scène des « stimuli visuels »⁶⁵ éprouvés par le téléspectateur en « structure perçue », travaillés sur les « données d'expérience fournies par la sensation », comme l'explique Eco.

En évoquant la photographie, Roland Barthes développe l'idée du *paradoxe photographique* en interposant l'objet et l'image. Selon lui, la photographie transmet la scène elle-même, le réel littéral (« qui peut avoir quelque réduction mais pas une transformation »), comme si l'image du microphone était une « reproduction analogique de la réalité »⁶⁶. Ce qui ressemble à première vue à un « message sans code » a cependant des « messages développés d'une façon immédiate et évidente, outre le contenu analogique lui-même (scène, objet, paysage) », c'est à dire un « message supplémentaire ». « Il s'agit là d'un sens second, dont le signifiant est un certain "traitement" de l'image sous l'action du créateur et dont le signifié, soit esthétique, soit idéologique, renvoie à une certaine "culture" de la société qui reçoit le message. En somme, tous ces "arts" imitatifs comportent deux messages : un message *dénoté*, qui est l'*analogon* lui-même, et un message *connoté*, qui est la façon dont la société donne à lire, dans une certaine

⁶² Voir la définition sur la note 33.

⁶³ Umberto ECO.- « Sémiologie des messages visuels » in *Communications n° 15*, organisé par Christian Metz. Paris : Seuil, 1970, p. 13.

⁶⁴ Umberto ECO. *Op.cit.*, p.14.

⁶⁵ Umberto ECO. « Sémiologie des messages visuels » in *Communications n° 15*, organisé par Christian Metz. Paris : Seuil, 1970, p. 14.

⁶⁶ Roland BARTHES. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982, p. 12.

mesure, ce qu'elle pense »⁶⁷. Or, dans le cas de l'objet de notre étude, le microphone – l'objet neutre, objectif - est porté par le reporter et inséré dans une scène en mouvement. Il passe donc par plusieurs « traitements », dès l'action du reporter, sa gestuelle, jusqu'à celle de l'éditeur lors du montage ; est ainsi créé un message connoté qui, conclut Barthes, comporte « un plan d'expression et un plan de contenu, des signifiants et des signifiés » en obligeant donc à « un véritable déchiffrement »⁶⁸.

En lisant les réponses de la deuxième colonne du tableau (Figure 32), nous observons l'existence d'un contexte où l'objet microphone est très signifiant. Il n'a plus un statut purement dénotatif. Au contraire, dans le tissage de l'émission, il a un message très connotatif. Nous pouvons donc l'imputer à la « catégorie de signes rattachée aux indices », que Umberto Eco, auquel fait référence Beguin-Verbrugge, a nommé *vecteur d'attention*, « qui ne devient expressif qu'en liaison avec un objet ou un état de chose »⁶⁹.

Les vecteurs sont des signes dont la particularité est de cibler l'attention du lecteur, de séparer la cible du contexte et d'activer, sur le mode inférentiel, l'activité mentale à propos d'une relation.⁷⁰

L'auteur donne des exemples : « les flèches, les doigts pointés, les signes linguistiques comme le pronom, qui “pointe” l'attention vers un antécédent »⁷¹. Or, pour *Profissão Repórter*, nous comprenons donc que le microphone est *le signe vecteur d'attention* de l'interview. C'est vers l'interview que l'objet pointe et oriente, l'indiquant comme la force argumentative du reportage.

En comprenant le rôle signifiant du microphone, en identifiant l'interview en tant que cible du reporter et essence du reportage, nous revenons à la théorie de représentation de Louis Marin pour renforcer le sens que la complicité entre microphone/interview produit pour l'émission journalistique. Dans son étude sémiotique picturale du tableau de Poussin, il relève « cet entrelacement du lisible et

⁶⁷ Roland BARTHES. *Op.cit.*, p. 13.

⁶⁸ Roland BARTHES. *Op.cit.*, p.13.

⁶⁹ Annette BÉGUIN-VERBRUGGE. *Images en texte, images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 38

⁷⁰ Annette BÉGUIN-VERBRUGGE. *Op.cit.*, p. 39.

⁷¹ Annette BÉGUIN-VERBRUGGE. *Op.cit.*, p. 38.

du visible »⁷² comme producteur du sens pour « suivre ou accomplir le “tissage” ». De l’analyse de la production picturale à l’analyse du récit (sous la forme narrative et la forme de la communication), de la présentation à la représentation, Marin soutient la théorie de « la double opération fondamentale que réalise tout langage » :

La première phase de l’opération est, si l’on veut, le passage de la perception au langage (...), la perception est organisée comme langage et que le monde de l’expérience sensible est déjà signifiant. La seconde est le déploiement de la structure dialogique du langage (...) de la relation de signifiante et de la relation d’interprétation, la langue étant dans cette perspective de pouvoir, possédée par le récepteur, de comprendre la parole proférée par l’émetteur, et la parole étant le résultat de la transposition et l’expérience en langage en vue d’être compris (ou interprété).⁷³

Si nous considérons la gestuelle du reporter avec le microphone, nous constaterons que la répétition de l’acte de pointer le micro vers l’interviewé pour donner la parole, et vers soi-même (le reporter) pour questionner, ou tout simplement parler, caractérise un système rituel signifiant pour la représentation. En suivant le raisonnement d’Eliseo Veron dans son article « *L’analogique et le contigu* »⁷⁴, nous allons d’abord considérer le reporter comme A et l’interviewé comme B. La main portant le micro est, selon Veron, « un “commentaire” de la relation entre A et B » et l’interview est « présente comme possibilité au sein de l’interaction ». La main portant le microphone possède une capacité signifiante du fait qu’elle est un fragment, un extrait d’une séquence d’action plus longue, la séquence de l’interview (S). « Mais un fragment de séquence comportementale tend, par contiguïté, à symboliser le tout dont il fait partie », conclut Veron.

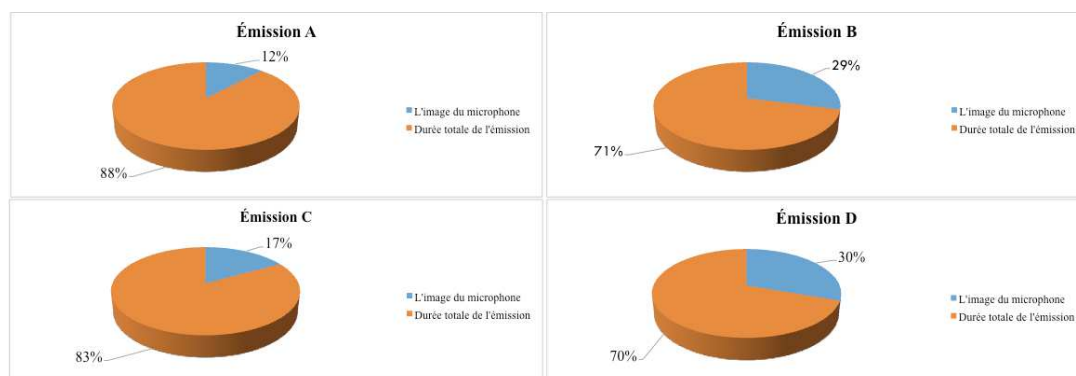
Reprenant les données de notre analyse quantitative de l’émission, nous arrivons aux diagrammes reproduits ci-dessous qui peuvent en dire davantage sur l’usage du microphone dans l’émission.

⁷²Louis MARIN. « La description de l’image : à propos d’un paysage de Poussin » in *Communications n° 15*, organisé par Christian Metz. Paris : Seuil, 1970, p. 187.

⁷³ Louis MARIN. *De la représentation*. Paris : Seuil/Gallimard, 1994, p. 125.

⁷⁴ Eliseo VERON. « L’analogique et le contigu » in *Communications 15*, organisé par Christian Metz. Paris : Seuil, 1970, p. 65.

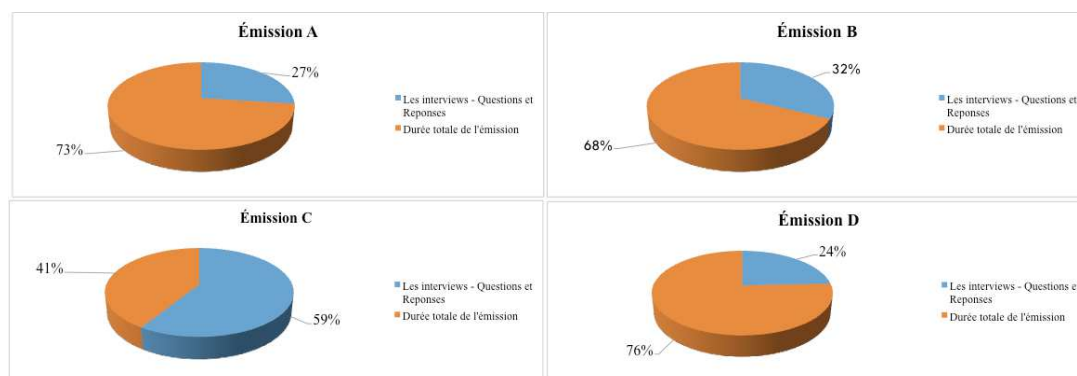
Figure 36 : La durée du temps du microphone



Sur cette première série de diagrammes (**Figure 36**) qui représentent les quatre émissions de notre corpus, le pourcentage du temps où le microphone apparaît sur scène par rapport à la durée totale de l'émission est déjà important. Il faut observer cependant l'option prise de raconter seulement la durée du temps pendant laquelle les reporters tiennent le micro à la main. En général, le micro-cravate, très petit, n'est presque pas vu. Le temps d'utilisation du micro-cravate n'est donc pas considéré sur ces diagrammes.

Alors, en considérant la somme de la durée du temps d'interview, questions et réponses (émission A : Figure 8 + Figure 9 ; émission B : Figure 14 + Figure 15 ; émission C : Figure 19 + Figure 20 ; émission D : Figure 26 + Figure 27), où l'usage du microphone est implicite, les diagrammes évoluent. Il faut observer principalement les diagrammes des émissions 1 et 3 en comparaison aux diagrammes ci-dessus. La durée de l'usage du microphone croît considérablement. Dans ces émissions – nous avons déjà parlé et nous parlerons plus tard de la troisième hypothèse – l'usage du micro-cravate place les interviewés sur un plateau où ils deviennent protagonistes d'une représentation.

Figure 37 : Durée des questions et réponses



À partir de ces diagrammes (**Figure 36** + **Figure 37**), nous pouvons dire que l'usage du microphone à l'intention de l'interview mérite une place importante dans le tissage du *Profissão Repórter*, même si l'on prend en compte l'irrégularité des chiffres. Dans l'émission 4, d'une durée plus courte, l'action atteint le pourcentage de 24,27%, presque un tiers de l'émission. La durée maximale est atteinte dans l'émission 3, avec un pourcentage de 58,87%, plus de la moitié de la durée totale.

La relation de contiguïté entre le reporter et le microphone est un acte symbolique de l'émission, si nous considérons la polysémie du discours journalistique télévisé dont « même le nom peut infléchir fortement sur la lecture du message »⁷⁵, comme le souligne Barthes. En corollaire de cette étude, nous proposons donc l'exercice empirique de lecture sémiologique en rapportant le *signe vecteur* de l'émission : le **microphone** ; *l'acte corporalisant* de **porter et pointer le microphone** et le titre de l'émission : **Profession Reporter**. Comme mécanisme symbolique de l'émission, nous pouvons conclure que le microphone est l'instrument de l'acte de faire l'interview (le reportage) pour le reporter de profession.

⁷⁵ Roland BARTHES. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982, p 9.

II – Le reportage : la prééminence du terrain – le corps à corps avec le réel

A. Le réel de l'axe Y-Y dans le reportage de terrain : la mise en scène du journalisme en acte

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? ⁷⁶

Georges Perec

La constante utilisation du microphone, le fait de toujours le porter dans l'action (à la main, avec la caméra ou encore attachée au vêtement dans le cas du micro-cravate) ne fait *sens* que dans le type de journalisme, qualifié par Roselyne Ringoot et Yvon Rochard, de « corporalisant » (en référence à la proximité éditoriale). « La loi de proximité conditionne des choix éditoriaux et des pratiques de terrain » expliquent-ils. Ce genre corporalisant induit « une mise en scène du journalisme en train de se faire, en signifiant la corporalité du journaliste » où « l'interview est le cas majeur (...) avec des questions/réponses mimant l'entretien vécu »⁷⁷. L'émission se propose donc de mettre en scène un journalisme qui transmet le message symbolique du « naturel » de l'action. L'action est là, en train de se produire, et le reporter est dans la scène, il participe de l'action. Ce fondement suit d'une certaine façon le raisonnement de Barthes à propos de la photographie : « la scène est là, captée mécaniquement (...), les interventions de l'homme (cadrage, distance, lumière, flou, filé, etc.) appartiennent toutes en effet au plan de connotation ; tout se passe comme s'il y avait au départ (de manière même utopique) une photographie brute (...); la photographie installe, en effet, non pas une conscience de l'*être-là* de la chose (que toute copie pourrait provoquer) mais une conscience de l'*avoir-été-là*. Il s'agit donc d'une catégorie nouvelle de l'espace-temps : locale immédiate et temporelle antérieure ; dans la photographie, il se produit une conjonction illogique entre l'*ici* et l'*autrefois* (...), sa réalité est celle

⁷⁶ Georges PEREC. *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989, p. 11.

⁷⁷ Roselyne, Yvon, RINGOOT, ROCHARD, « Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques ». *Mots. Les langages du politique* (En ligne) 2005, p. 78.

de l'*avoir été là*, car il y a dans toute photographie l'évidence toujours stupéfiante du : *cela s'est passé ainsi* »⁷⁸.

La connotation de l'*être-sur-le-terrain* de *Profissão Repórter*, avec le *corps signifiant* présent (le reporter et le microphone pour donner la parole) est évidemment celle de créer un *effet de réel*, concept étudié également par Barthes à propos du texte écrit, mais qui s'adapte parfaitement à la composition de l'émission journalistique en question : « C'est cela que l'on pourrait appeler *l'illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : *nous sommes du réel* »⁷⁹.

Dans une émission journalistique, ce point de vue du reporter *sur le terrain* apporte une nouvelle conception nommée par Eliseo Veron comme l'axe Y-Y, « les yeux dans les yeux », en mettant en avant « l'indice du régime du réel ». Pour le sémioticien, le présentateur de l'émission journalistique sur le plateau, dans le studio, est celui qui regarde le public dans les yeux et ce regard provoque une rupture de la diégèse de ces deux espaces temporels. Le téléspectateur se retrouve complice, en renvoyant son propre regard vers le présentateur (Y-Y) : « le spectateur, plongé dans le voyeurisme complice du récit, est tout à coup surpris par un regard venant de l'image »⁸⁰. Le présentateur, dit Veron, est « une sorte de « preuve » de l'ancrage du discours dans le réel de l'actualité » et c'est lui qui « garde le privilège du contact direct avec le téléspectateur, il donne les explications, ouvre et ferme l'émission en nous regardant ».

Ce type de responsabilité accordée au présentateur est devenu la formule la plus utilisée dans les journaux télévisés du monde entier. On peut changer le plan de la caméra vers le présentateur, plus ou moins ouvert, mais son regard vers la caméra est l'attestation du réel : « Il est là, il me voit, il me parle ». La phrase est devenue le

⁷⁸ Roland BARTHES. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982, pp. 35 - 36.

⁷⁹ Roland BARTHES. « L'effet de réel ». *Communications n° 11*. 1968, p. 88

⁸⁰ Eliseo VERON. « Il est là, je le vois, il me parle ». *Communications n° 38 - Énonciation et cinéma*, 1983, p. 105.

titre du texte considéré par François Jost comme fondateur pour l'analyse sémiologique télévisuelle. Veron constate, dans les années 80, le changement du « journalisme de reportage » et « d'examen » en France en genre qu'il a nommé Y-Y lorsque « le journal télévisé a finalement choisi de se constituer autour de cette opération fondamentale, qui est ainsi devenue l'une des marques du genre, en tant qu'indice du régime du réel qui est le sien : les yeux dans les yeux »⁸¹. Dans le même texte, Veron analyse aussi le *Jornal Nacional*, le journal de 20 heures de la TV Globo, au Brésil.

Que pourrions-nous constater de différent de ce concept du journalisme télévisé dans les années 2000 ? En fait, pas beaucoup d'éléments. En analysant certains quotidiens des télévisions d'Amérique du Sud, par exemple, nous pouvons citer l'étude menée par une journaliste brésilienne, Melina Ayres, dans son Mémoire de Master 2 Journalisme⁸², à l'Université Fédérale de Santa Catarina. En 2008, elle a accompagné durant une semaine la conception des journaux de deux chaînes de télévision, l'une en Argentine et l'autre en Uruguay. D'après sa recherche, nous pouvons constater que les concepts des journaux de ces deux pays d'Amérique Latine apparaissent semblables au modèle décrit par Veron pour les journaux du Brésil et de la France. Dans le cas du journal de l'Argentine, l'étude enregistre une tendance, que l'on constate aussi au Brésil et dans d'autres pays, à savoir la participation de reporters « en direct ». La télévision démontre ainsi sa capacité technologique à être *sur le terrain*, en recevant les images et l'audio à travers le signal satellite pour donner les informations les plus récentes « en direct ». Dans ce cas, néanmoins, le reporter parle au présentateur qui parle au téléspectateur. Le regard du présentateur se tourne vers un autre écran où est le reporter. C'est le présentateur qui donne la parole aux reporters. Ce procédé de « mise en abyme », l'écran dans l'écran, renforce l'idée du présentateur en tant que porteur de la parole, d'après Veron, le porteur du discours dans *le réel*.

L'étude de Melina Ayres nous montre, dans les journaux des deux pays, le souci d'exhiber une grande diversité de reportages plutôt que des interviews-

⁸¹ Eliseo VERON. « Il est là, je le vois, il me parle ». *Communications n° 38. Énonciation et cinéma*, 1983, p. 103.

⁸² Melina AYRES. « Diversidade na tela : um estudo sobre a estrutura dos telejornais no Uruguai e na Argentina ». Mémoire de recherche pour l' Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

plateau. Est mis en avant l'effort de la télévision argentine de diversifier les types de reportage, certains plus longs, considérés alors comme « spéciaux », complétés parfois par le commentaire du reporter sur le plateau, avec des participations de reporters « en direct ». Le journal est *Le Telenueve, deuxième édition*, sur la chaîne *Telenueve*. Dans ce journal d'environ 50 minutes, on insiste toujours sur la participation du public par téléphone, et le présentateur montre une ou deux fois un numéro de téléphone pour recevoir les suggestions et appels de téléspectateurs. Melina Ayres considère que le *Telenueve* développe surtout des thèmes proches des personnes « ordinaires ». Elle explique que les membres de l'émission se posent toujours une question pour décider si le sujet doit faire partie de l'émission : « le sujet est important pour combien de personnes ? ». ⁸³ Ils choisissent des reportages plus proches des gens, de leurs préoccupations, sur leur ville, leur région.

Le journal d'Uruguay, le *Telemundo Edición Central*, a une durée d'environ 50 minutes, lui aussi, alternant entre reportages et interviews-plateau sans presque jamais de directs. Les reporters ne sont presque vus qu'en faisant les interviews, parfois même on ne voit que leurs mains qui portent le micro sans pouvoir identifier le reporter. Les reportages n'ont pas la signature de la chaîne avec la présence du reporter sur place. Il n'y a pas non plus de directs. Les sujets sont plutôt d'ordre politique. Ils utilisent aussi beaucoup d'images produites par des agences internationales. Ils invitent parfois des personnes sur le plateau pour faire des commentaires ou des interviews.

Pour démontrer en chiffres l'analyse de Melina Ayres, nous reproduisons (et traduisons) le cadre qu'elle utilise dans son mémoire, avec la variation entre reportages, commentaires et interviews sur le plateau des journaux.

⁸³ Melina AYRES. « Diversidade na tela : um estudo sobre a estrutura dos telejornais no Uruguai e na Argentina ». Mémoire de recherche pour l' Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

Figure 38 : Reproduction du tableau du mémoire de Melina Ayres⁸⁴.

Types de reportages et quantité	<i>Telemundo Édition Central (Uruguay)</i>	<i>Telenueve 2^{ème} Édition (Argentine)</i>
Reportage	28 80%	13 – 76,5%
Off	5 14%	4 – 23,5%
Brève	1 3%	-----
Interview	1 3%	-----
Commentaires	Juste après les reportages de sports	Après quelques reportages
TOTAL	35 reportages, off, brèves et interviews – 100%	17 reportages et off 100%

Source : Mémoire de Melina Ayres : « La diversité sur l'écran : une étude sur la structure des téléjournaux en Uruguay et Argentine ». Université Fédérale de Santa Catarina, 2009.

Nous avons procédé à la même collecte de données des journaux de 20h de la TV Globo et de TV Cultura, au Brésil, en date du 30 mars 2015. Nous ajouterons cependant les directs que Melina Ayres n'a pas inclus dans son cadre malgré les références à ce type de reportages dans son analyse.

Figure 39 : Tableau avec les chiffres de deux journaux brésiliens

Types des reportages	<i>Jornal Nacional - JN</i>	<i>Jornal da Cultura - JC</i>
Reportage	11 – 64,2%	7 - 20%
Off	9 – 20%	10 – 22%
Brève	2 - 8%	3 – 2,5%
Interview	----	---
Commentaire	----	12** - 48%
En direct	----	1 – 2,5%
TOTAL	22 – 92,2%*	23 - 95%***

* Il manque la durée des titres, des génériques, etc.

** Deux commentateurs dans le studio ont fait les commentaires à propos de 6 sujets.

*** Il manque la durée des titres, des génériques et la prévision météo qui est insérée dans le journal au Brésil.

⁸⁴ Melina AYRES. « Diversidade na tela : um estudo sobre a estrutura dos telejornais no Uruguai e na Argentina ». Mémoire de recherche pour l' Université Federal de Santa Catarina, 2009.

Nous observons très clairement sur le tableau que le *Jornal Nacional* de TV Globo privilégie les reportages avec les reporters sur place tandis que le *Jornal da Cultura*, de TV Cultura, consacre plus du temps pour le débat des commentateurs, particulièrement pour les sujets d'ordre politique. Le jour de la collecte des données, les commentateurs étaient un historien, plutôt à droite, ainsi qu'un avocat, ancien député brésilien, davantage à gauche sur l'échiquier politique. Selon la classification de Veron, le *JC* fait clairement le choix d'un journalisme d'analyse, puisque les commentateurs reviennent régulièrement sur le plateau. Le *JN* suit un modèle privilégiant le reportage. Il est juste de faire une observation : en général, le *JN* utilise les directs, deux ou trois fois par émission, surtout à partir de Brasília, où sont installés les pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire du pays. Le jour de la collecte des données, exceptionnellement, le *JN* n'a enregistré aucun direct.

L'observation de certains journaux d'Amérique du Sud nous montre finalement que leur contenu peut varier, soit en privilégiant le débat et les interviews sur le plateau, soit les reportages et les directs. Mais l'ancrage d'un ou deux présentateurs est commun à tous. Ils jouent le rôle d'intermédiaire, de porte-parole des nouvelles du monde *réel* (les reportages) pour le téléspectateur. La relation de crédibilité et de confiance se fait à travers le regard. Le téléspectateur croit en ce que le présentateur lui apporte parce qu'il lui parle directement, puisqu'il le regarde dans les yeux. C'est justement au niveau des reportages et de l'axe Y-Y que nous pourrions constater le rapport plus évident entre le journal quotidien et l'hebdomadaire. Dans le cas du *Profissão Repórter*, l'émission a elle aussi un présentateur, le grand reporter Caco Barcellos. C'est à lui que revient la tâche de présenter les jeunes reporters et les titres des reportages qu'ils ont faits. Cependant, cette action se passe, elle-même, *sur le terrain*. L'axe Y-Y existe. Le regard de Barcellos va vers la caméra car il parle directement au téléspectateur : *il me voit, il me parle*. Mais il n'est pas sur le plateau. Il est lui-même *sur le terrain*. Il n'est pas en direct mais *il est là*, dans la scène *réelle*. L'effet de mise en abyme n'est pas identifié non plus. Le présentateur ne parle pas du reporter ou au reporter dans un autre écran. Il appelle le reportage et l'on passe à l'autre action au travers de certains outils : un effet sonore pour indiquer le passage d'un reportage à l'autre ou

une carte géographique au coin de l'écran pour indiquer que l'on passe d'un endroit à l'autre. L'enjeu fort et mis en relief est alors la présence de tous *sur le terrain*.

Néanmoins, l'*être-sur-le-terrain* ne veut (ni ne peut) pas dire que le reportage est la transposition d'une scène complètement réelle, d'une vérité toute entière. Dans un média comme la télévision, avec toute la polyphonie des recours visuels et sonores employés par l'édition, le critère de l'authenticité ne pourra jamais être exigé. Nous sommes donc très loin des critiques du journalisme en tant que tel. Nous considérons le « journaliste observateur » comme un genre journalistique, qui accompagne l'action et qui rapporte son témoignage directement sur place. Cette proximité est inhérente au conte de Voltaire, dont Candide est le personnage principal de l'action, et l'est autant plus pour les jeunes reporters de *Profissão Repórter*. Le journaliste est présent sur place, il voit les faits de très près et c'est à partir de cette présence qu'il fait son récit. Cette proximité a rendu célèbre le journaliste français Albert Londres. Pierre Assouline, dans la présentation des *Oeuvres Complètes* de Londres, reprend une phrase du journaliste dite au moment où il quittait son dernier employeur : « Messieurs, vous apprendrez à vos dépens qu'un reporter ne connaît qu'une seule ligne : celle du chemin de fer... »⁸⁵. Assouline décrit Londres comme un homme qui préférerait écouter que parler, regarder plutôt que décrire : « Non qu'il fût un intellectuel, mais un témoin. »⁸⁶. Pour raconter la vie misérable des forçats à Cayenne, par exemple, Londres a dû débarquer du *Biskra* et visiter plusieurs îles de Guyane. A cette période, selon Londres, « le guyanais qui allait se promener prenait son fusil comme nous notre parapluie »⁸⁷. Londres a voyagé partout pour rencontrer et entendre Belami, Lanoé, Ullmo, *L'indomptable cœur de vache* et d'autres. C'est d'après l'exposé de ces personnes qu'il a construit un reportage très réaliste sur le « chambardement » qu'étaient *les bagnes*, un lieu « d'un autre âge ».

Je rêve encore chaque nuit de ce voyage au bagne. C'est un temps que j'ai passé hors la vie. Pendant un mois, j'ai regardé les cent spectacles de cet enfer et maintenant ce sont eux qui me regardent. Je les revois devant mes yeux, un par un,

⁸⁵ Pierre ASSOULINE. *Albert Londres - Œuvres complètes*. Paris : Arléa, 2007, p. VIII.

⁸⁶ Pierre ASSOULINE. *Op. cit.*, p. XII.

⁸⁷ Albert LONDRES. « Au Bagne » in *Albert Londres - œuvres complètes* présentées par Pierre ASSOULINE. Paris : Arléa, 2007, p. 35.

et subitement, tous se rassemblent et grouillent de nouveau comme un affreux nid de serpents.^{88 89}

Si nous considérons l'étude très bien menée par la journaliste Géraldine Muhlmann dans son *Journalisme et Démocratie*, nous pouvons évoquer d'autres personnages emblématiques français qui peuvent être reconnus par le biais du journalisme au genre corporalisant. Muhlmann jette sur le *flâneur* de Baudelaire un regard renouvelé (bien qu'appuyé par des analyses classiques comme celles de Walter Benjamin et Michel Foucault) : « Nous ne saurions ici reprocher au journalisme d'être *flâneur*, nous attendons plutôt de lui qu'il le soit toujours plus. Le journalisme, ici, se soigne par lui-même, par la multiplication de ses lieux d'expression, par le souci de réaliser son idéal : une curiosité tous azimuts, une flânerie parfaite. »⁹⁰ En disséquant le flâneur à l'objectif d'une réflexion face aux critiques portés au journalisme, Muhlmann se met à construire un « idéal-critique », lié au principe kantien de la publicité :

Les critiques les plus haineuses, celles qui comportent, comme le dit M. Foucault, une hostilité profonde envers la curiosité, une peur tenace du principe de publicité, et par là, un antidémocratisme latent, ont en détestation la figure du flâneur. En effet, ce qu'elles dénoncent, dans le personnage du journaliste, ce n'est pas le flâneur « insuffisant » - qui flâne mal, qui devrait flâner plus – mais le fait même qu'il soit « simplement » un flâneur – superficiel, incapable d'un rapport « authentique » aux choses, irrespectueux des frontières disciplinaires et/ou ontologiques. La figure du flâneur est profondément subversive pour celui qui veut protéger du regard débridé certains lieux sacrés et a donc en horreur le journaliste qui s'immisce partout. En la mettant au centre de notre réflexion, ici, nous nous démarquons donc, très clairement, de ces critiques qui portent atteinte au principe même du journalisme. Nous construisons un idéal-critique fermement attaché au principe kantien de la publicité.⁹¹

Géraldine Muhlmann décompose la figure du dandy, d'« homme du monde » ou d'« homme des foules » du personnage décrit par Baudelaire comme quelqu'un « qui se mêle par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui » pour le recomposer comme quelqu'un « qui capte véritablement le monde

⁸⁸ Albert LONDRES. « Au Baigneur » in *Albert Londres - œuvres complètes* présentées par Pierre Assouline. Paris : Arléa, 2007, p.100.

⁸⁹ Au bout de ce voyage, Albert Londres a écrit une lettre au ministre des Colonies en demandant des mesures qui s'imposaient immédiates pour une situation qu'il considérait « immorale » pour un État. La répercussion du reportage a finalement provoqué la suppression des bagnes en Guyane.

⁹⁰ Géraldine MUHLMANN. *Du journalisme en démocratie*. Paris : Editions Payot & Rivages, 2004, p. 127.

⁹¹ Géraldine MUHLMANN. *Op.cit.*, pp. 127 -128.

alentour qu'il reflète. » Baudelaire parle de « son regard intense » et le dit un « amoureux de la vie universelle ». Muhlmann ajoute que son regard « reflète la multiplicité qui l'entoure et dans laquelle il aime se fondre. » Le regard, l'observation, la flânerie, ce « mélange de passivité et d'activité, de distraction et de saisie, d'abandon et d'élaboration » (où réside, selon la journaliste, la richesse du texte de Baudelaire) ne sont donc pas des caractères propres au journalisme de terrain ? N'est-ce pas cela le propos de *Profissão Repórter*, d'envoyer ses reporters sur le terrain, comme des flâneurs ? Ils accompagnent l'action mais ils interviennent le moins possible. Ils ne changent pas l'action. Ils posent leur regard sur l'actualité et exposent ce regard à d'autres sur une scène publique, comme le dit Muhlmann. Ils posent des questions pour connaître les histoires qu'ils vont raconter. Être sur le terrain, témoigner, observer, reporter : voici les verbes constituant l'essence du reportage dans la particularité du genre corporalisant de journalisme.

B. Les genres journalistiques : hybridation, transgression et *praxis*.

Les genres journalistiques ont ceci de particulier qu'ils sont soit érigés en parangon du journalisme, soit complètement oubliés dans le discours des acteurs. Cette contradiction ne peut laisser le chercheur indifférent.

Roselyne Ringoot, Jean-Michel Utard⁹²

« Le choix du genre journalistique intervient-il dans la production journalistique ? »⁹³. La question est posée par Yves Agnès dans l'article intitulé *Pratiquer et transmettre les genres journalistiques* rédigé dans le cadre de l'ouvrage collectif *Les genres journalistiques savoirs et savoir-faire*. Selon cet auteur, le choix du genre intervient « le plus souvent en amont, dès la réception de la nouvelle ou dès la décision de s'intéresser à un sujet ». Néanmoins, dans la pratique journalistique, on constate que la perception du genre est parfois « floue »⁹⁴. Cette impression est manifeste, pour Christophe Gimbert et Yvon Rochard dans *Pratiques*

⁹² La phrase est une citation de RINGOOT, UTARD (2005, p. 32) faite par Denis RUELLAN dans le texte « Genres, angles et professionnalisme » in *Les Genres journalistiques savoirs et savoir-faire*, dirigé par Roselyne RINGOOT et Jean-Michel UTARD. Paris : L'Harmattan, 2009, p.38.

⁹³ Yves AGNÉS. « Pratiquer et transmettre les genres journalistiques ». *Les Genres journalistiques savoirs et savoir-faire*. Paris : L'Harmattan, 2009 p. 26.

⁹⁴ Christophe, Yvon, GIMBERT, ROCHARD. « Pratiques et limites des genres en presse de proximité » in *Les Genres journalistiques savoirs et savoir-faire*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 68.

et limites des genres en presse de proximité, texte fondé sur l'étude qualitative menée à partir d'un corpus constitué d'articles collectés pendant deux semaines de parution dans deux quotidiens régionaux, *Le Télégramme* et *Ouest-France*. Les chercheurs voulaient « identifier et évaluer la place des genres académiques dans les pages locales (...) à la lumière de la typologie des genres élaborée à partir de la théorie de l'*ethos* journalistique (Ringoot, Rochard, 2005) »⁹⁵. Cette approche s'inspire des travaux de Dominique Maingueneau pour lequel « l'écriture journalistique est questionnée en terme de présence et de nature de la présence du journaliste dans son propre écrit : mise en scène corporelle du journaliste (genre *corporalisant*), mise en scène cognitive du journaliste (genre *caractérisant*), effacement du journaliste (genre *dépersonnalisant*) »⁹⁶. À partir des articles étudiés tirés des deux quotidiens, Gimbert et Ringoot ont pu constater d'emblée une « hybridation des genres ».

Il s'agit maintenant de bien comprendre l'expression « proximité éditoriale » comme condition des choix éditoriaux et des pratiques quotidiennes et habituelles de la production d'information. Roselyne Ringoot et Yvon Rochard considèrent « le potentiel de proximité supposée » comme déterminant « pour la sélection des sujets informatifs et leur traitement : angles, format, genres, positionnement dans le journal, choix organisationnels (qui va traiter l'information, avec quels moyens et dans quel ordre de priorité) »⁹⁷. Ces genres sont établis « en fonction des stratégies énonciatives qui mettent en scène la figure du journaliste »⁹⁸ et qui « font appel à des savoir-faire spécifiques en matière de collecte et de restitution de l'information », c'est à dire, les « genres rédactionnels » divisés en « genres d'information (brève, filet, compte-rendu, reportage, interview) » et « genres de commentaires (éditorial, billet, chronique) »⁹⁹.

En établissant le croisement entre les genres d'*ethos* (les genres journalistiques), la mise en scène du journaliste, la convocation du lecteur et les

⁹⁵ Christophe, Yvon, GIMBERT, ROCHARD. « Pratiques et limites des genres en presse de proximité » in *Les Genres journalistiques savoirs et savoir-faire*. Paris : L'Harmattan, 2009, p.61.

⁹⁶ Christophe, Yvon GIMBERT, ROCHARD., *Op.cit.*, p. 64.

⁹⁷ Roselyne, Yvon, RINGOOT, ROCHARD. « Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques » in *Mots. Les langages du politique* (En ligne) 2005, p. 75.

⁹⁸ Christophe, Yvon, GIMBERT, ROCHARD. *Op.cit* p. 64.

⁹⁹ Roselyne, Yvon, RINGOOT, ROCHARD. *Op.cit.*, p. 77.

genres rédactionnels, Ringoot et Rochard parviennent à décrire trois stratégies énonciatives classifiées selon le niveau de proximité entre le journaliste et son lecteur. Nous reproduisons ici le tableau qui représente ce croisement :

Figure 40 : Reproduction du tableau de genres de Ringoot-Rochard

Genre d'ethos	Mise en scène du journaliste (J)	Convocation du lecteur	Genres rédactionnels	Genre de proximité
Corporealisation	du corps, du faire	dans l'action avec le J	reportage, interview, portrait, enquête, CR	physique (+ émotionnelle)
Caractérisation	du pensé, du ressenti	dans un dialogue virtuel avec le J	commentaire, édito, billet, chronique	Intellectuelle (+ émotionnelle)
Dépersonnalisation	disparition	face à l'info seul	brève, filet, mouture	fonctionnelle ou d'utilité

Source : Roselyne, Yvon, RINGOOT, ROCHARD. « Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques » in *Mots. Les langages du politique* (En ligne), 77 /2005, mis en ligne le 31 janvier 2008, consulté le 13 octobre 2012. URL : <http://mots.revues.org/162>; DOI : 10.4000/mots.

Selon les auteurs, l'incorporation du lecteur dans l'*avoir-été-là* du journaliste crée une proximité physique et émotionnelle ; l'intégration du lecteur dans l'*être-là* journalistique crée une proximité intellectuelle et émotionnelle et le face-à-face entre lecteur et information crée une proximité fonctionnelle dénuée d'émotion incluant les trois stratégies à la fois et induisant l'identité éditoriale et les conditions de production des genres journalistiques.

En reprenant l'étude menée par Gimbert et Rochard, la majorité des articles, à la fois du *Télégramme* et de *Ouest France*, appartient au genre *corporealisant*, avec cependant une nuance à apporter : un genre *corporealisant*, « à des degrés divers ». Ceci tend à montrer, nous semble-t-il, une situation qui nous renvoie à notre scénario initial, dans l'introduction de ce mémoire. Gimbert et Rochard expliquent, à partir de l'analyse des articles, que « la notion de “ mise en scène d'un journalisme en train de se faire ” (Ringoot, Rochard, 2005) est dosée de façon plus ou moins forte. La *corporealisation* décelable dans de nombreux comptes-rendus tient de l'artifice : l'auteur affirme sa présence par une ou deux citations recueillies au moment de son passage (souvent très bref) dans le lieu où se déroule la réunion,

l'assemblée générale, ou, ultérieurement, par téléphone »¹⁰⁰. La similitude est flagrante avec notre panorama décrivant une journée de travail d'une équipe brésilienne de télévision. Le sujet du reportage est fondé sur un fait divers, le lendemain d'un incendie qui a eu lieu dans une *favela* de São Paulo. Sur place, beaucoup d'histoires de gens qui ont tout perdu et qui vont tenter de retrouver quelques traces de leurs vies passées, un document, une photo. Ils ne savent pas ce qu'ils vont faire, comment les enfants vont continuer leurs études ou s'ils vont devoir déménager loin. Et pourtant, pour le reporter, il faut tout simplement recueillir la parole d'une victime (déjà trouvée par la pré-production), simplement pour illustrer le texte sur la tragédie écrit dans la rédaction. Le passage du reporter est rapide et superficiel. Pour faire face à la contrainte du temps, le journaliste en télévision ne parvient parfois même pas à se rendre sur place. Quand l'interviewé est un spécialiste, par exemple, les questions sont échangées précédemment par téléphone. On a simplement besoin d'une phrase courte pour *approuver* le texte préalablement écrit à la rédaction. Le reporter *semble donc avoir été là* mais, dans certains cas, il n'est même pas sorti de la rédaction. C'est l'image enregistrée par la caméra qui le représente sur place et témoigne du fait divers.

En parlant du genre, Denis Ruellan, dans le texte *Genres, angle et professionnalisme*, initie un débat entre la théorie et la pratique journalistique :

Quant au caractère exemplaire du genre, il suffit de prendre en main quelques manuels (tous ou presque écrits par des journalistes), pour s'en convaincre. La place réservée et l'abondance de détails explicatifs sur le reportage, l'enquête, l'interview, l'éditorial, les différentes formes de brève... contrastent vivement avec la pauvreté des leçons sur l'histoire du journalisme, sur l'organisation professionnelle, sur le recueil d'informations, sur l'analyse des données, sur les relations avec les sources, sur l'incorporation de la réception dans la démarche éditoriale.

Comment comprendre ce double écart, l'un à la réalité, l'autre à la règle, qui produit finalement une considérable contradiction : les journalistes n'appliquent pas le contenu des manuels, et ceux-ci parlent d'une pratique qui n'existe pas.¹⁰¹

L'enjeu entre règle et pratique est très discutable dans toutes les actions, surtout dans le travail journalistique qui crée toujours un échange d'opinions dès la

¹⁰⁰ Christophe, Yvon, GIMBERT, ROCHARD. « Pratiques et limites des genres en presse de proximité » in *Les Genres journalistiques savoirs et savoir-faire*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 65.

¹⁰¹ Denis RUELLAN. « Genres, angle et professionnalisme » in *Les Genres journalistiques savoirs et savoir-faire*. Paris : L'Harmattan, p. 38.

production d'un reportage. C'est un caractère empirique inhérent à la *noèse* du journaliste. Dans l'article mentionné plus haut, Yves Agnès pose une deuxième question : « Le recueil de l'information détermine-t-il le genre journalistique, c'est-à-dire la forme de l'article ? »¹⁰². Selon lui, cette hypothèse se concrétise rarement, plutôt pour les genres « qui nécessitent “ d'aller sur le terrain ” (reportage, enquête, etc.) ». Agnès considère qu'il est rare qu'un journaliste « se lance dans le recueil des faits, des témoignages, des documents, des choses vues...sans avoir déjà l'idée de la forme que prendra son article ». Par conséquent, la manière de recueillir les faits doit être différenciée selon les types de reportage. En revanche, quand le journaliste émet l'intention d'un reportage qui se fera *sur le terrain*, dans l'action, le recueil des données gagne un sens de *découverte* et cela va influencer directement le résultat. On ne sait pas ce qui peut se passer *sur le terrain*, par conséquent on ignore encore ce à quoi va aboutir le reportage. La pré-production, la phase de recherche peuvent donner des pistes au journaliste. Mais le reportage demeure un pari, qui se construira en ce faisant, *sur le chemin*. Finalement, le journaliste peut aboutir à une *interview-spéciale*, un *reportage-documentaire-enquête* ou tout simplement à une *brève* si l'enquête sur place s'est déroulée différemment des attentes.

Certes, le caractère normatif des techniques créées par les guides de journalisme revêt une importance principalement pédagogique. La catégorisation du discours journalistique en genre est, davantage qu'un outil de travail, une source de réflexion déontologique. L'idée n'est pas ici d'opposer les théories, mais plutôt d'attirer l'attention sur l'aspect figé que prend parfois une pratique trop routinière du journalisme, aspect figé justifié par un *faux respect* des théories normatives. L'hybridation des genres, leur distinction en vue d'une nouvelle construction de l'énonciation, de la réflexion, la transgression font partie de la *praxis* du journaliste. Ringoot et Utard remarquent que la théorie des genres est une nécessité scientifique qui « vise à produire une connaissance d'un plus haut degré de généralité », tout en indiquant que si les genres sont aussi « mouvants et évolutifs, c'est que la pratique

¹⁰² Yves AGNES. « Pratiquer et transmettre les genres journalistiques » in *Les Genres journalistiques savoirs et savoir-faire*. Paris : L'Harmattan, 2009, p 27.

journalistique est à l'évidence diverse et en transformation, voire en invention permanente ». ¹⁰³

C. La proximité corporelle du journaliste en quête d'histoires

Le monde n'est pas fait d'atomes, mais d'histoires. ¹⁰⁴

Eduardo Galeano

Chez *Profissão Repórter*, l'option d'un journalisme *sur le terrain*, journalisme-témoignage, est une évidence. Le processus d'enquête ne suit pas la logique d'Yves Agnès ¹⁰⁵. Quand les reporters se lancent dans le recueil des faits, ils n'envisagent pas la forme que l'enquête aura à la fin, en tant que genre rédactionnel. La forme se définira sur le chemin. Premier pas, le thème principal est découpé en trois angles de reportages, avec l'intention de le déconstruire. Denis Ruellan fait référence à la rhétorique antique pour défendre l'idée d'angulation dans le journalisme :

Quintilien selon qui un propos doit, pour être pertinent et efficace, définir les circonstances essentielles qui permettent de saisir le fait dans ses dimensions principales : *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando* (qui, quoi, où, par quels moyens, pourquoi, comment, quand). Les autres choisissaient de traiter une (parfois deux) des dimensions du fait, lesquelles sont des *angles* en langage professionnel.

La déclinaison d'un fait en angles revient à isoler les réponses aux questions que Quintilien proposaient à ceux qui voulaient bien exposer une situation : les faits eux-mêmes, leurs origines, les individus ou institutions impliqués, leur devenir à court et à long terme, les sources de ce qui est dit sur le fait. La mise en *angles* permet la construction de dossiers qui, par des éclairages juxtaposés, simultanés ou successifs, complètent le regard sur un fait ou un thème. ¹⁰⁶

Au début d'une recherche, quel que soit le thème, les journalistes de *Profissão Repórter* parviennent souvent uniquement à deux angles pour définir les prémices et le chemin de l'enquête pour une nouvelle émission. C'est donc à partir

¹⁰³ Roselyne, Jean-Michel, RINGOOT, UTARD. *Les Genres journalistiques savoirs et savoir-faire*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 21.

¹⁰⁴ Eduardo GALEANO. Source : vidéo-interview « Vivir sin medo/Live without fear », <http://LaNuevaRepublica.org>, <https://www.youtube.com/watch?v=rygqfWagvhQ>

¹⁰⁵ Yves AGNÈS. « Pratiquer et transmettre les genres journalistiques » in *Les Genres journalistiques savoirs et savoir-faire*. Paris : L'Harmattan, 2009, p 27.

¹⁰⁶ Denis RUELLAN. « Genres, angles et professionnalisme » in *Les Genres journalistiques savoirs et savoir-faire*. Paris : L'Harmattan, 2009, p 39.

du reportage sur le terrain, *en train de se faire*, que le troisième angle va apparaître. Les *angles* peuvent alors se multiplier et surprendre, en apportant beaucoup plus que la brève, le portrait ou le reportage que l'on attendait. C'est finalement lors de l'édition que les sous-thèmes seront tous à nouveau rassemblés pour ne devenir qu'une émission, englobant le thème dans toute sa complexité. L'enquête sur le terrain, la proximité des reporters de l'action induisent un modèle propre de reportage où l'interview a un rôle primordial. Plus le reporter est proche de l'action, plus le dialogue sera enrichissant. C'est l'enchaînement de l'interview et de l'enquête qui va aboutir au reportage, chaque nouveau pas se dirigeant vers l'action *en train de se faire*, et ce faisant, la créant. Le schéma ci-dessous permet de visualiser ce processus de reportage que nous tentons d'expliquer.

Figure 41 : Le reportage comme produit de l'enquête et de l'interview sur place



La Figure 41 nous fait comprendre que l'interview (prise au sens de dialogue, conversation, avec un objectif de communication) est intrinsèque au travail d'enquête. L'ensemble (interview et enquête) forme le *corpus* du reportage. Considérant l'émission en tant que texte et le texte comme objet d'étude des sciences humaines, nous empruntons ici à Tzvetan Todorov son raisonnement pour comprendre l'importance de l'interview dans le processus de construction du discours :

Comme l'épistémologie des sciences l'affirme depuis longtemps, une science se détermine, non par un objet réel, mais par un objet de connaissance, lequel résulte de l'adoption d'une perspective différente à l'égard d'un seul et même objet.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Tzvetan TODOROV. *Mikhael Bakhtine - le principe dialogique*. Paris : Éditions de Seuil, 1981, p. 42.

Nous examinons donc le reportage dans *Profissão Repórter* comme un *objet social de connaissance* dont la *perspective* se réalise à la fois par l'enquête et par l'interview. Cependant, il faut envisager l'interview en tant que technique journalistique, dans la mesure où « tout dans l'interview dépend d'une interaction enquêteur-enquêté, petit champ clos où vont s'affronter, se confronter ou s'associer de gigantesques forces sociales, psychologiques et affectives »¹⁰⁸, comme l'observe Edgar Morin. Pour Cremilda Medina, le journaliste doit se préparer à travers une pré-enquête, mais il doit également être prêt à « se jeter dans un complexe réseau de forces qui peuvent agir sur le fait »¹⁰⁹. Ce fait, explique-t-elle, comprend de multiples facettes, des contradictions qui nécessitent, pour être dépassées, que l'action du journaliste soit relative, et non pas totalement objective. « Il est nécessaire d'établir les faits et les forces nettes agissant sur eux (les faits) (...) le grand défi du reportage en étant l'inquiétude du journaliste. »¹¹⁰.

Par opposition à l'objectivité, la subjectivité est défendue par Bakhtine dans l'étude de la linguistique (ou encore la *metalingvistka*¹¹¹, terme utilisé par Bakhtine et traduit convenablement par Todorov comme *translinguistique*). « Bakhtine défend la subjectivité, non pas celle de la personne connaissant, mais celle de la "chose" à connaître » affirme Todorov, renforçant cette pensée avec la citation suivante de Bakhtine :

Les sciences de l'esprit : leur objet est non pas un, mais deux « esprits » (étudié et étudiant, qui ne doivent pas fusionner en un esprit unique). Leur véritable objet est l'interrelation et l'interaction des esprits.¹¹²

Cette interaction dialogique entre « étudié et étudiant », nommée par Bakhtine comme *compréhension* plutôt que connaissance, peut être mise en relation avec le dialogue entre *interviewer et interviewé*, en considérant « la *compréhension* comme mise en relation avec d'autres textes et comme réinterprétation dans un nouveau contexte ».¹¹³ C'est-à-dire, la *compréhension* que l'on observe au niveau

¹⁰⁸ Edgar MORIN. « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision » in *Communications n° 7 - Radio-télévision, réflexions et recherches*, 1966, p 63.

¹⁰⁹ Cremilda MEDINA. *Entrevista : o diálogo possível*. São Paulo : Ática, 2008, p 33.

¹¹⁰ Cremilda MEDINA. *Op.cit.*, p. 34 - 44.

¹¹¹ Tzvetan TODOROV. *Mikhael Bakhtine - le principe dialogique*. Paris : Éditions de Seuil, 1981, p 42.

¹¹² Tzvetan TODOROV. *Op.cit.*, p 38

¹¹³ Tzvetan TODOROV. *Op.cit.*, p 40.

personnel (le minimum dialogique), peut aussi s'expérimenter au niveau du dialogue entre interviewer et interviewé (le rapport avec d'autres textes) avec l'intention de réinterpréter ce que sera le reportage (le nouveau contexte).

La proximité corporelle et l'interview dans la quête journalistique sont alors des paradigmes d'action du discours en cours de construction pour l'émission *Profissão Repórter*. Nous verrons dans les chiffres de l'analyse quantitative que, la majorité du temps, le reportage se fait *sur le terrain*. L'édition privilégie le texte que les journalistes enregistrent directement sur le terrain, *en direct*, c'est-à-dire *la narration*. On veut exposer la « première impression », l'étonnement du reporter devant les faits, comme le questionnement de Candide face au nouveau monde. C'est à travers la curiosité de Candide que Voltaire a conçu un récit puissant d'une époque donnée. La rhétorique de la dérision et de l'ironie s'appuie sur la naïveté de Candide pour construire l'histoire. Roland Barthes, dans *L'aventure sémiologique*, parle de la *narration* comme « un récit conçu uniquement de preuve (...) l'exposition persuasive d'une chose faite ou prétendue faite. »¹¹⁴ Plutôt qu'un récit, conclut-il, « une *protase* argumentative » qui « doit être seulement *claire, vraisemblable, brève* ». L'idée principale est justement d'exposer le sujet, sans l'intention d'une analyse ou d'une conclusion. Cette idée renforce le concept de « journalisme-témoin ». Les faits sont comme ils sont. On témoigne à peine.

De ce fait, en ajoutant la durée du temps des interviews sur place et la durée des *narrations en direct*, nous verrons que toutes les émissions sont composées la plupart du temps par une *performance sur le terrain* voire par les tableaux suivants.

¹¹⁴ BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*, Paris : Éditions du Seuil, 1985, p. 152.

Figure 42 : Durée de narration en direct (interview incluse) dans l'émission A

Reporter	Durée de narration en direct + interview	% par rapport au total
Reporter 1	6m12	20,84%
Reporter 2	11m29	38,60%
Reporter 3	2m03	6,89%
Total	19m44	66,33 %

Figure 43 : Durée de narration en direct (interview incluse) dans l'émission B

Reporter	Durée de narration en direct + interview	% par rapport au total
Reporter 1	7m20	27,43%
Reporter 2	5m59	22,38%
Reporter 3	3m14	12,04%
Total	16m33	61,91%

Figure 44 : Durée de narration en direct (interview incluse) dans l'émission C

Reporter	Durée de narration en direct + interview	% par rapport au total
Reporter 1	6m36	22,65%
Reporter 2	7m15	24,89%
Reporter 3	4m28	15,33%
Total	18m19	62,87%

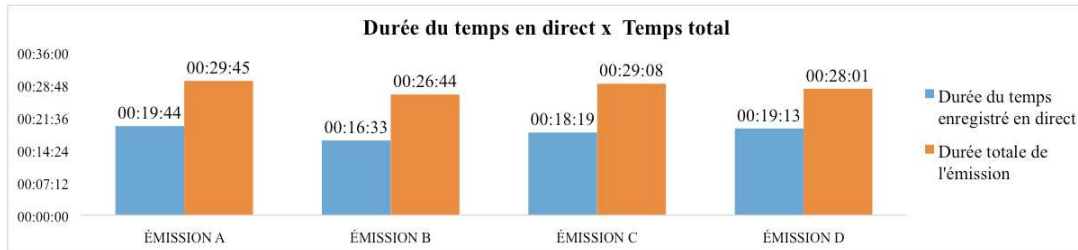
Figure 45 : Durée de narration en direct (interview incluse) dans l'émission D

Reporter	Durée de narration en direct + interview	% par rapport au total
Reporter 1	9m15	33,02%
Reporter 2	4m58	17,73%
Reporter 3	5m00	17,85%
Total	19m13	68,59%

Visuellement, ces données sont plus évidentes sur le diagramme que nous exposons ensuite. La confrontation de la durée de la *performance en direct* (en

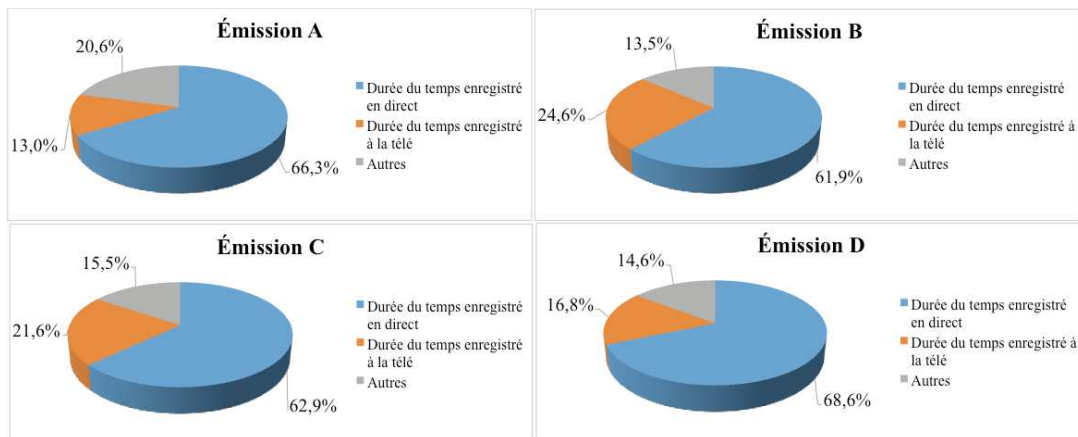
bleue) et la durée totale de l'émission (en orange), révèle que pratiquement deux tiers de toutes les émissions sont construits *sur le terrain*.

Figure 46 : Durée du temps du texte enregistré en direct par rapport au temps total.



Si nous considérons les éléments qui construisent l'ensemble journalistique, nous verrons qu'en plus du temps de narration sur place et des interviews, nous disposons par ailleurs du texte enregistré dans la rédaction. En général, dans l'édition d'un quotidien télévisuel, le texte *off* écrit et enregistré dans la rédaction (un texte presque toujours écrit conjointement entre le reporter et l'éditeur et qui peut être révisé, modifié, réduit) comprend plus de la moitié du reportage. Pour l'édition de *Profissão Repórter*, ce texte est très court, utilisé pour faire la liaison entre les textes enregistrés sur place, autrement dit, pour faire la « couture » des textes de narration. Dans le diagramme suivant, nous appelons cet élément « la durée du temps enregistré à la télé (*off*) ». Pour finir, nous avons la durée du temps qui englobe le générique de l'émission, la musique, les effets sonores pour marquer le passage d'un reportage à l'autre. Ce temps est qualifié de « autres » sur les diagrammes. Ces trois composantes représentant la totalité de l'émission permettent d'aboutir aux quatre diagrammes ci-dessous, en référence aux quatre émissions de notre corpus, c'est-à-dire les émissions A, B, C et D.

Figure 47 : Durée du temps en direct, *off* et autres



La régularité du temps représentée par les pourcentages dénote fortement le caractère *corporalisant* du genre de journalisme pratiqué par l'émission, soit par l'enquête sur le terrain, soit par l'édition qui privilégie les narrations enregistrées en direct. L'émission est tissée d'une manière particulière, car constituée d'histoires de personnes que les journalistes rencontrent ou avec lesquelles, parfois, ils cohabitent pour connaître de très près leurs habitudes, leurs mœurs ou leurs souffrances. Cette cohabitation est l'expression maximale du genre corporalisant en tant que genre de proximité physique et émotionnelle tel que décrit dans le tableau de Ringoot-Rochard (Figure 40).

Dans *Profissão Repórter*, ce genre d'enquête de reportage ou de compte-rendu est appelé *immersion*. Le reporter seul avec une caméra professionnelle légère (dans ce cas, une EX1 ou EX 3, fabriquée par SONY – Figure 48) reste des journées entières auprès d'une communauté pour connaître leurs histoires, s'appuyant sur une promiscuité géographique. Cette attitude est le point maximal d'une *flânerie* en tant que reportage. Le fait que le reporter demeure un certain temps dans un certain environnement, soit dans une ville en situation de crise, soit au sein d'une famille victime de la sécheresse, permet l'observation qui dépasse la première impression, le *choc*, pour arriver à une grande intimité, la mise en relation du reporter avec les histoires pour parvenir à la connaissance ou plutôt à la *compréhension*, terme privilégié par Bakhtine.

Figure 48 : La caméra EX3 utilisée par les jeunes reporters



Source : http://www.panoramaaudiovisual.com/wp-content/uploads/2010/01/HXR-NX5_b1.jpg (image à gauche) ; *Profissão Repórter* « La médiumnité » émission 243, 7 avril 2015 (image à droite).

Sur la séquence des captures d'écran, on voit les deux jeunes reporters avec leurs caméras. Ils ont cohabité durant une même période de dix jours en mars 2012, avec des familles qui vivaient dans deux régions opposées, au Nord et au Nord-ouest du pays. Les presque 9.000 kilomètres de distance entre la ville de *Boca do Acre*, en Amazonie, et la ville de *Raimundo Nonato*, dans le *Sertão*¹¹⁵ de la province du Piauí, révèlent des situations complètement opposées : d'un côté la pluie d'une telle intensité obligeait le déplacement par bateau, d'un autre côté, le paysage était d'une grande aridité. Pour le troisième reportage, le reporter est allé visiter des centres de recherches météorologiques pour recueillir l'avis des scientifiques au sujet de ces contrastes climatiques.

Figure 49 : Les jeunes journalistes en reportage d'immersion



Source : « Les inondations et la sécheresse », *Profissão Repórter*, 139, 8 mai 2013.

¹¹⁵ *Sertão* est le terme pour nommer l'intérieur du nord-ouest du Brésil, région de climat semi-aride, très loin des grandes villes, où existent de petits villages extrêmement pauvres.

Le découpage que nous faisons ici du reportage du *Profissão Repórter* révèle que l'émission est très nettement classée dans la catégorie du genre corporalisant de Ringoot-Rochard, le reportage d'*immersion* en étant l'expression la plus évidente. En reprenant le concept d'« avoir-été-là » de Barthes, la médiation des reporters de l'émission « transporte le lecteur (téléspectateur) dans l'action, aussi sa propre mise en scène est-elle incontournable ».¹¹⁶ Et pourtant, cette netteté met en exergue une certaine singularité au moment de la déconstruction/construction du discours : l'angulation du thème en trois reportages distincts mais qui seront rassemblés dans un tissage hétérogène et non-chronologique, la *flânerie* du reporter et la *narration* sur place apportent des caractéristiques très particulières aux reportages.

¹¹⁶ Roland, BARTHES. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982, p. 36.

III – Les multiples représentations : la pratique réflexive aux coulisses du reportage

A. L'intertextualité et la métatextualité constituent un enjeu de réflexion déontologique

La conscience de soi n'est réelle pour elle-même, selon cette universalité essentielle qui est la sienne, que dans la mesure où elle connaît son reflet dans d'autres consciences.¹¹⁷

Georg W.F. Hegel

Plusieurs fois dans cette étude nous avons fait référence à l'hétérogénéité et à la polyphonie textuelle de *Profissão Repórter*. Évoquant la théorie d'énonciation éditoriale d'Emmanuel Souchier, en considérant le texte comme « un objet à construire », nous revenons ici sur l'idée de la déconstruction de l'émission pour comprendre ses « métamorphoses », ses « changements de formes – partant de ses modulations sémantiques », comme nous l'indique Souchier :

Déployer une telle « métamorphologie », c'est prendre en compte un processus dynamique qui, techniquement, historiquement, économiquement ou socialement, procède dans des cadres situés tout en les instituant. C'est porter toute notre attention au processus d'écriture et de réécriture, d'édition et de circulation des textes qui en détermine la lecture, chacun à leur façon. Autrement dit, c'est sortir le texte du ghetto des études déterminées par une vision immanentiste, qu'elles soient d'ordre littéraire, linguistique ou social, afin de le remettre dans le mouvement de l'histoire et de la société. Ainsi pourrions-nous réarticuler le processus d'écriture à l'hétérogénéité des processus d'édition, de fabrication, de diffusion et de circulation des textes et rendre à cet objet composite et singulier la complexité qui a sans doute été l'un des gages de sa pérennité.¹¹⁸

Alors, il faut tout d'abord considérer que le reportage télévisuel est un *texte* puisque, avant l'édition, il se constitue par un scénario qui oriente le montage. Puis, après le montage, sur l'écran, c'est également un *texte* puisqu'un objet qui se donne à lire. Nous empruntons donc ici le raisonnement de Pierre Fresnault-Deruelle pour justifier le reportage télévisuel en tant que texte :

¹¹⁷ TODOROV, Tzvetan. *Mikhael Bakhtine - le principe dialogique*. Paris : Éditions de Seuil, 1981, p. 51. Hegel est cité par Todorov, la phrase étant un extrait de « *Phénoménologie de l'Esprit* » de Hegel.

¹¹⁸ SOUCHIER, Emmanuel. « Le texte, objet d'une poïétique sociale ». *Que faisons-nous du texte ?* Paris : PUPS, 2012, p.26.

On partira de l'idée (désormais répandue) selon laquelle les images sont *aussi* des textes. C'est-à-dire des « tissus » (des textures) d'éléments capables de former des ensembles signifiants dont il est possible de décrire le fonctionnement et les effets induits. Ces images (arbitrairement réduites, répétons-le, aux seules images fixes), qui remplissent des fonctions d'expression ou de communication, de monstration ou de démonstration, qui usent de mille procédés rhétoriques, ces images, qui sont religieuses ou laïques, artistiques ou journalistiques, publicitaires ou politiques, se caractérisent d'abord par la nature de leur support. Autrement dit, selon qu'elle est placardée, éditée ou visualisée sur un écran, une même image produira des effets, sinon des significations, différents.¹¹⁹

Cette pensée nous aide encore à justifier l'application de la théorie d'énonciation éditoriale de Souchier pour le texte télévisuel journalistique, un texte qui est aussi confronté à l'acte de lecture, l'acte en étant déjà une interprétation et le texte donc « un objet en perpétuel devenir », comme l'a très bien décrit Souchier dans *Le texte, objet d'une poïétique sociale*.

S'il s'agit d'un *texte*, il faut donc tenter de comprendre en quoi on le dit hétérogène et polyphonique. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau affirment, dans leur *Dictionnaire d'analyse du discours*, qu'un texte n'est presque jamais homogène : « il mêle divers types de séquences textuelles, fait varier la modalisation, les registres de langue, les genres de discours, etc. »¹²⁰ Pour expliquer l'hétérogénéité du texte, Sémir Badir part du principe que le texte est un enchaînement de constituants – des mots, des images, des signes divers – qui, rassemblés, font *sens*. Pour comprendre l'hétérogénéité du texte, Badir envisage deux hypothèses, toutes les deux valables : « ou bien on considère que, parmi les constituants de la chaîne textuelle, il y a justement des textes, selon leur appréhension ordinaire. La totalité absolue de l'objet texte devient ainsi une *pluralité* de textes ; ou bien, plus simplement, on dote la chaîne des propriétés appartenant aux constituants, on la détermine comme discrète, répétable, et donc comparable. Le texte devient alors une *variété* (dans un sens actif) de textes. »¹²¹ L'auteur conclut que le texte est ainsi pluriel et varié et exposé dans son hétérogénéité.

¹¹⁹ Pierre FRESNAULT-DERUELLE. « Pour l'analyse des images » in *Communications et langages* n° 147, 2006, p. 4.

¹²⁰ Patrick, Dominique CHARAUDEAU, MAINGUENEAU. *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris : Éditions du Seuil, 2002, p. 292.

¹²¹ Sémir BADIR. « Le texte : objet théorique, objet empirique » in *Que faisons-nous du texte ?* Paris : PUPS, 2012, p.21.

Que pourrions-nous dire alors d'un tel tissage, composé par cette variété de langages et technicités qu'est le texte journalistique télévisuel ? Les différents éléments, images, narration, interviews, musique, effets sonores et visuels, élaborés en même temps par plusieurs mains - le *caméra-man*, le reporter, l'éditeur, le technicien - nous transmettent un objet complexe, pluriel et varié, *polyphonique*, *exceptionnellement dialogique* et donc d'une *dimension intertextuelle potentielle*. *Polyphonique* parce qu'il apporte des points de vues différents, « parce qu'il fait parler plusieurs voix à travers le texte » et qu'il « établit dans le texte un jeu entre plusieurs voix »¹²² ; *dialogique* puisqu'un énoncé « entretient des relations avec les énoncés produits antérieurement ainsi qu'avec les énoncés à venir que pourraient produire ses destinataires »¹²³ et est qualifié d'*exceptionnel* du fait de ce redoublement presque infini des textes dans le texte et de son interprétation par un public presque illimité. Pour saisir la *dimension intertextuelle* du texte, nous reproduisons ici la vision de Barthes du sujet intertextuel :

Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une de voies de cette déconstruction-reconstruction est de *permuter* des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à de niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables (...) tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, de modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. (...) Ces principaux concepts, qui sont les articulations de la théorie, concordent tous, en somme, avec l'image suggérée par l'étymologie même du mot « texte » : c'est un *tissu*.¹²⁴

Ainsi, l'immensité des possibilités d'ordre sémantique et technique, reconnaissables ou non, qui se déploient dans une édition de textes et d'images d'un reportage, ces « entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le

¹²² Patrick, Dominique CHARAUDEAU, MAINGUENEAU. *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris : Éditions du Seuil, 2002, pp. 444 - 448.

¹²³ Patrick, Dominique, CHARAUDEAU, MAINGUENEAU. *Op.cit.*, p. 175.

¹²⁴ Roland BARTHES. « Théorie du texte » in *Encyclopaedia Universalis* (En ligne), 3|2015. URL : <http://www.universalis.fr/encycopedie/theorie-du-texte/>

sujet se place et se défait »¹²⁵ sont tous convoqués pour *permuter* les textes, pour donner finalement la *texture* au *tissu*.

Dans cette intention d'hétérogénéité et de polyphonie, l'édition de *Profissão Repórter* utilise un autre recours se référant aux coulisses du reportage : on commente le processus de reportage et ce commentaire est inséré dans le texte de reportage lui-même. Bakhtine, interprété par Tzvetan Todorov, croit que la relation métatextuelle n'est pas spécifique : « le métatexte est en fait un intertexte, l'énoncé qui décrit un autre énoncé entre avec lui dans une relation dialogique »¹²⁶. Et Todorov justifie l'affirmation en citant ainsi le théoricien :

C'est toujours le sténogramme d'un dialogue d'une espèce particulière : la corrélation complexe du *texte* (objet d'étude et de réflexion) et du contexte qui l'encadre et qu'on crée (selon qu'on interroge, objecte, etc.), et où se réalise la pensée, connaissante et évaluante, du savant. C'est la rencontre de deux textes : du texte déjà donné et du texte réactif en voie de création.¹²⁷

Dans cette logique, ce qui compte le plus dans l'émission en question est l'aspect *réflexif* que ces commentaires peuvent apporter au lecteur (téléspectateur). Plutôt que linguistique, l'utilisation de ce recours a une proposition déontologique au-delà de la rhétorique : démystifier (démystifier) le processus de création, rendre visible l'empirisme du journalisme par l'exposition de réflexions qui arrivent souvent derrière la scène de reportage, dans les coulisses des rédactions des journaux.

Eleni Mouratidou confirme l'intention de réflexion du métadiscours dans l'étude qu'elle a menée sur « certains objets médiatiques qui portent le titre de *making of*, coulisses et *backstage* »¹²⁸ : « (...) il nous importe de mettre l'accent sur l'intérêt qu'une telle étude peut avoir pour l'observation des formes et des variations de la réflexivité (...) ». A cet effet, Mouratidou remarque d'emblée la différenciation d'usage entre les trois termes, *making of*, *coulisses* ou *backstage*, et ce qu'ils ont en commun :

¹²⁵ Roland BARTHES. « Théorie du texte » in *Encyclopaedia Universalis* (En ligne), 3|2015. URL : <http://www.universalis.fr/encycopedie/theorie-du-texte/>

¹²⁶ Tzvetan TODOROV. *Mikhael Bakhtine - le principe dialogique*. Paris : Éditions de Seuil, 1981, p. 40.

¹²⁷ Tzvetan TODOROV. *Op.cit.*, p. 40.

¹²⁸ Eleni MOURATIDOU. « Making of, coulisses, backstage et réflexivité latente. Entre mythe et transparence » in *MethIS*, 3 | 2010. Liège : Presses Universitaires de Liège, p.105.

Si le *making of* est un objet lié au départ à la production cinématographique, le(s) *coulisse(s)* ou le *backstage* accompagnent de plus en plus des productions médiatiques telles que les défilés de mode, les campagnes électorales et les émissions télévisuelles. Toutefois, la fréquente confusion, voire l'amalgame de ces trois termes contribue à la création d'une valeur sémantique commune, même si l'emploi de chaque terme en dit long, à notre sens, du rapport que le méta-objet entretient avec le proto-objet.¹²⁹

Pour le cas de *Profissão Repórter*, nous prenons donc les termes *coulisse* et *backstage* qui nous semblent les plus appropriés pour transposer cette réflexion au sein de l'émission. La formule métaréférentielle la plus fréquente se donne à voir au travers des dialogues à propos du sujet de reportage, qui peuvent être menés par les jeunes reporters entre eux-mêmes, par le jeune reporter et le *caméra-man* ou entre Caco Barcellos et les jeunes reporters. Les deux premiers se font naturellement : dans la voiture de l'équipe de reportage, par exemple, où les reporters commentent ce qu'ils sont en train de faire ou ce qu'ils viennent de faire. La voiture devient le « *backstage* », un espace derrière le reportage, où se déroule une autre scène qui se consolide elle-même comme contenu de reportage. Nous tentons ici d'illustrer cette réflexion avec une séquence de captures d'écran tirées d'une émission de notre corpus, *Les Enfants et le crack* (émission D), et la description textuelle de la scène qui se déroule.

Figure 50 : Une décision de coulisses qui est révélée au téléspectateur.



Source : *Profissão Repórter*, « Les enfants et le crack », émission 112, 19 juillet 2011.

Valeria et Eliane, les deux jeunes reporters, ont connu les parents d'un garçon de 15 ans en cours de traitement pour sortir de la dépendance. Le père participait d'un groupe d'accompagnement psychologique pour les parents d'enfants drogués. Il a invité les reporters à venir chez lui pour raconter son histoire, car il pensait que l'exposition du drame qu'il vivait quotidiennement pourrait encourager d'autres familles à faire face au problème. Mais, en arrivant au foyer, les reporters s'aperçoivent que le garçon se sent dérangé par la présence de l'équipe. Le garçon a

¹²⁹Eleni MOURATIDOU. « Making of, coulisses, backstage et réflexivité latente. Entre mythe et transparence » in *MethIS*, 3 | 2010. Liège : Presses Universitaires de Liège, p. 108.

une conversation très dure avec son père et dit à voix haute : « sortez de ma chambre, je ne veux plus vous parler ». Valeria et Eliane, au rez-de-chaussée, entendent tout et décident de quitter la maison.

Dans la voiture, Valeria parle avec Eliane qui est derrière la caméra. Elles ont un questionnement d'ordre éthique. Comment continuer le reportage sans déranger le garçon ? Persister dans cette histoire ne risquerait pas d'être préjudiciable au traitement ? Elles décident donc d'abandonner cette étude de cas. Le garçon n'a été jamais identifié dans le reportage. Les journalistes retourneront au centre où les familles se rencontrent pour essayer de trouver une autre histoire à raconter et correspondant à la thématique qu'elles voulaient rapporter dans l'émission : le rôle de la famille dans le processus de récupération d'un enfant drogué. La conversation entre elles est enregistrée dans la voiture et est insérée séquentiellement et naturellement dans l'édition.

Ce type de conversation, que les journalistes tiennent à propos des sujets de reportage, est une pratique tout à fait habituelle dans les rédactions. Quand l'émission expose une telle situation, elle révèle le pragmatisme du processus de construction de reportage. Tous les sujets, toutes les décisions sont sans cesse abordés, critiqués, discutés, entre éditeur et reporter, reporter et photographe, entre reporter et producteur. L'intention à l'œuvre, dans l'exposition de ces coulisses, est bien de dévoiler ces incertitudes, de donner à voir les imprécisions, démystifiant finalement un mécanisme qui se développe derrière la scène, loin du champ perceptif du téléspectateur, mais faisant partie intégrante de l'évolution du reportage. La tension réflexive s'insère désormais dans la texture du tissu journalistique, en devenant métatexte ou plutôt méta-reportage. « Les méta-objets », selon Mouratidou, « s'énoncent comme des éclaircissements (...) dans l'objectif de rendre le mythe transparent, de le détacher d'un sémantisme opacifiant (...), la mise en abîme des coulisses, des *backstages* (...) se dote ainsi d'une intentionnalité de démystification. »¹³⁰

En tant qu'exposition des coulisses, l'émission se révèle au travers d'autres mécanismes et routines de construction journalistique télévisuelle. Dans les prochaines

¹³⁰ Eleni MOURATIDOU. « Making of, coulisses, backstage et réflexivité latente. Entre mythe et transparence » in *MethIS*, 3 | 2010. Liège : Presses Universitaires de Liège, p. 114.

parties (B et C) de ce troisième chapitre, nous continuerons d'évoquer les coulisses de production de reportage : mise en scène des interviewés stimulés par l'usage de dispositifs comme le micro-cravate ; divulgation de dialogues provoqués par le grand journaliste Caco Barcellos et les jeunes reporters, dans les *îles d'édition*¹³¹ (dans cette scène, en regardant des images à l'écran, Caco Barcellos dialogue avec les jeunes reporters sur les dilemmes, les difficultés vécues ou sur les stratégies adoptées sur le terrain. Il devient l'interviewer et les jeunes reporters les interviewés). Fonction pédagogique ? Espace de réflexion ? Représentation théâtrale d'un moment précis du pragmatisme journalistique ? Cette intention de réflexion du méta-reportage a été l'objet d'une analyse d'Ivan Paganotti, professeur à l'Université de São Paulo (USP). Dans l'un de ses articles, il compare l'exposition des coulisses des deux émissions brésiliennes, à savoir : *O Aprendiz* (L'Apprenti), un *reality* qui fait référence dans le monde de la publicité, en soumettant des jeunes professionnels à des défis propres au métier, et *Profissão Repórter*, par le biais du dialogue entre le professionnel expérimenté et les nouveaux professionnels. Il identifie dans les deux émissions des dynamiques distinctes, de *compétition* dans le cas de *O Aprendiz*, et de *collaboration* dans *Profissão Repórter*. Mais, dans les deux émissions, Paganotti reconnaît la stratégie rhétorique du discours d'*ethos* quand l'orateur met en valeur son identité pour rendre le discours plus crédible. « L'orateur augmente l'acceptation de ses idées en intégrant le ballast de sa propre image dans le discours »¹³².

B. Le méta-reportage : de la mise en abîme à la légitimation de l'éthos

Comment opérer la domination et la maîtrise de la profondeur, la faire voir la déployer et la surplomber, la réfléchir en vérité dans la vérité théorique, tout en la déniait comme la dimension existentielle de mon invisible regard ?¹³³

Louis Marin

Dans la station de montage, le grand reporter Caco Barcellos parle aux jeunes journalistes, devant l'écran, en regardant le reportage qu'ils ont réalisé. C'est-à-dire qu'on sort de l'image du reportage pour l'image du studio de montage. L'image du reportage en question reste à l'écran en face d'eux-mêmes et du spectateur. Cette

¹³¹ L' « île d'édition » est l'expression journalistique brésilienne pour évoquer l'espace où le technicien fait le montage des images pour couvrir le texte du reporter, c'est-à-dire, la station de montage.

¹³² Ivan PAGANOTTI. « O aprendiz da profissão repórter : o *ethos* da competição/colaboração no lugar dos bastidores » in *Profissão Repórter em diálogo*. São Paulo : Alameda, 2012, p. 149.

¹³³ Louis MARIN. *De la représentation*. Paris : Seuil/Gallimard, 1994, p. 306.

construction en abîme d'un reportage sur le reportage prend la forme d'une *digression* dans le montage de l'émission. Caco Barcellos intervient pour interviewer les jeunes reporters, l'interview occupant toujours un rôle capital dans *Profissão Repórter*. C'est donc « le reportage du reportage », dans le reportage lui-même. Une caméra fixe enregistre l'ensemble de la scène et permet de montrer le *caméra-man* qui ne se cache même pas. Il est là pour continuer le reportage, en faisant osciller la deuxième camera à la fois vers l'interviewé et l'interviewer.

Figure 51 : Les jeunes reporters dans la station de montage parlent au grand reporter



Source : *Profissão Repórter*, « La médiumnité », émission 243, 7 avril 2015

La figure rhétorique de la *digression* saisie par l'édition fonctionne comme une forme de *pause explicative* pour éclairer un point du reportage. L'intention est avant tout de réfléchir sur le reportage lui-même. C'est un recours *méta-discursif* : le locuteur (le narrateur) « peut à tout moment commenter sa propre énonciation à l'intérieur même de cette énonciation ». C'est aussi une manifestation d'hétérogénéité : « en même temps qu'elle se réalise, l'énonciation s'évalue elle-même, se commente en sollicitant l'approbation »¹³⁴. Charaudeau et Maingueneau confirment l'idée du professeur de l'USP, Ivan Paganotti (rapportée dans le dernier paragraphe de la partie de A de ce chapitre III), sur l'intérêt d'y révéler l'*éthos* d'un auteur « attentif à son propre discours, créé à partir de l'ensemble de valeurs que lui sont propres »¹³⁵. Dans cet ordre d'idées, le téléspectateur est aussi invité à participer, donnant son avis ou faisant son propre jugement sur la façon de faire le reportage.

¹³⁴ Patrick, Dominique, CHARAUDEAU, MAINGUENEAU. *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris : Éditions du Seuil, 2002, p. 373.

¹³⁵ Ivan PAGANOTTI. « O aprendiz da profissão repórter : o *ethos* da competição/colaboração no lugar dos bastidores » in *Profissão Repórter em diálogo*. São Paulo : Alameda, 2012, p. 147.

La scène sur l'« île » (la station de montage) semble tout d'abord un acte pédagogique : le grand reporter transmet son expérience aux jeunes qui font leurs premiers pas dans le journalisme professionnel. Cela renvoie au dialogue entre maître et élève, comme l'indiquait Platon, et vers l'objectif de la rhétorique qui était, pour le philosophe, la découverte de la vérité. On voit sur scène la figure du *héros*, « l'homme de grand valeur, digne d'estime (...), personnage principal dans une œuvre littéraire »¹³⁶ parlant aux hérauts, les « officiers chargés de faire les communications solennelles, (...) de s'occuper des blasons »¹³⁷. Cette dernière vision ne doit pas être vue comme une projection *mythique*. Elle est réellement plausible du fait même de l'histoire et de la vie de Caco Barcellos, journaliste reconnu, très combatif pendant la dictature au Brésil, reporter d'investigation, auteur du livre-reportage « *Rota 66* », dénonçant les agissements d'une unité de police de São Paulo qui avait à son actif plus de 4200 meurtres à la fin des années 80. Le livre a gagné quelques uns des plus importants prix littéraires et journalistiques du pays. Ainsi, les jeunes reporters peuvent être considérés comme de jeunes apprentis en quête d'un idéal journalistique.

Malgré la première opinion que l'on a pu construire, la conversation entre les journalistes est fondamentalement une mise en scène des coulisses médiatiques : le monde du journalisme est ainsi exposé aux téléspectateurs. La scène en « île » est le simulacre de la scène dans la rédaction. Elle est révélatrice des incertitudes dans le processus de reportage, en montrant les interrogations posées, les obstacles rencontrés, les décisions prises, l'attitude en face les situations. Pour Eleni Mouratidou, la caractéristique transversale de l'image des coulisses « consiste à mettre en scène le processus de fabrication de l'image » et « argumente comme une invitation qui propose de pénétrer à l'arrière scène de sa propre création et production »¹³⁸. Caco Barcellos n'est donc pas là pour enseigner ou pour juger. Il veut parler de ce qui se passe derrière la scène de reportage de ses jeunes collègues. La relation verbale entre eux, comme la définit le professeur de l'USP, est une relation de *collaboration*. En tant que présentateur de l'émission, il amène la conversation vers les problématiques de la pratique quotidienne du journalisme. Ivan Paganini voit donc le journaliste tout

¹³⁶ Source : CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).

<http://www.cnrtl.fr/etymologie/h%C3%A9ros>

¹³⁷ Source : CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).

<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/h%C3%A9raut>

¹³⁸ Eleni MOURATIDOU. « L'image coulisse : normes et écarts du visible » in *LabsIC* Paris XIII, p.104.

simplement et toujours comme un reporter : « Caco est encore reporter, qui propose les questions et détermine le ton du dialogue et, le jeune est à ce moment déplacé de son rôle de reporter pour devenir une source ». ¹³⁹ Et pourtant, au niveau de la réflexion, le grand journaliste et les jeunes reporters, le maître et les élèves, les héros et hérauts sont finalement tous des reporters dans le *chemin de fer* ¹⁴⁰ en questionnant la légitimité d'une *praxis*. En tant que conducteur de cette mise en scène, Caco Barcellos devient le *méta-reporter*.

Dans l'étude des émissions menée par Paganotti et le groupe de recherche de l'USP, on constate que dans un corpus de 149 programmes de *Profissão Repórter*, la conversation entre Caco Barcellos et les jeunes reporters occupe 21% du temps entre eux, c'est-à-dire l'équivalent de 31 émissions. Le professeur revient alors sur l'étymologie du mot reporter, du latin *reportare*, « avec l'implication sémantique de porter quelqu'un à la scène d'un événement » pour comprendre la rédaction d'un journal comme une autre scène de reportage où le travail journalistique se développe encore. C'est donc un nouveau biais, un nouveau point de vue dans une émission qui prétend observer un sujet à travers plusieurs angles.

Quand le *méta-reporter* Caco Barcellos questionne les jeunes journalistes, il *veut savoir*, il *spécule*. Les deux actions sont considérées comme *instinctives* du mouvement réflexif, selon Sémir Badir, quand il saisit la pensée de Hjelmslev en comprenant la réflexivité en tant que méthode nommée *métasémiotique* : « Elle consiste à dégager les catégories inhérentes à l'objet. Bien sûr ces catégories ne sont pas toujours physiques ni matérielles, elles se donnent toutefois comme “naturelles” » ¹⁴¹. L'utilisation de dispositifs technologiques fait partie intégrante de tous les genres de production et de création à la télévision. C'est alors *naturel* pour les journalistes de *Profissão Repórter* non seulement d'utiliser des technologies pour le reportage mais également de provoquer le débat pour comprendre comment ces technologies sont mises en valeur et interviennent dans le processus de reportage. Chez *Profissão Repórter*, la technologie se montre et se démontre dans un débat *inter-*

¹³⁹ Ivan PAGANOTTI. « O aprendiz da profissão repórter : o *ethos* da competição/colaboração no lugar dos bastidores » in *Profissão Repórter em diálogo*. São Paulo : Alameda, 2012, p.150.

¹⁴⁰ Référence à la phrase attribuée à Albert Londres : « *Messieurs, vous apprendrez à vos dépens qu'un reporter ne connaît qu'une seule ligne : celle du chemin de fer.* »

¹⁴¹ Sémir, Eleni, BADIR, MOURATIDOU, « Les étendues de la réflexivité » in *MethIS* n° 3 | 2010. Liège : Presses Universitaires de Liège, p.10.

métasémiotique, par la combinaison de « ses plusieurs matérialités ». En parlant du journalisme en ligne, Adeline Wrona et Alexis Lévrier soulignent que « La multiplicité des technologies disponibles se conjugue alors à la mise au premier plan d'une signature, par le biais du "profil" imposé par le dispositif (...) »¹⁴². Le raisonnement est aussi valable pour le journalisme télévisuel. La caméra dans la salle de montage enregistre (et questionne) la scène à l'écran qui montre l'image de la caméra elle-même dans l'action sur le terrain de reportage. L'usage du micro peut aussi devenir le thème d'une discussion dans l'« île » par sa fonction sémiotique, primordiale dans l'interview.

Dans les années 80, Umberto Eco avait déjà pointé du doigt l'intention de la télévision de ne plus cacher ses artifices, par opposition aux périodes antérieures, où même l'ombre de la perche apparaissant dans l'image était considérée comme une faute professionnelle. « La télévision s'obstinait pathétiquement à se présenter comme une réalité », disait alors Eco. Depuis quelques années, et de plus en plus, la télévision se montre dans son processus de création. La perche bouge dans le cadre, on voit la caméra qui traverse la scène. En la montrant, explique Eco, la télévision veut *démontrer* : « Je suis là et, si je suis là, cela veut dire que devant vous il y a la réalité, c'est-à-dire la télévision qui filme. »¹⁴³ Néanmoins, la scène peut ne pas se dérouler dans son temps réel puisque, comme l'observe Eco, « le fait de savoir que l'événement va être filmé influence sa préparation (...), la présence des caméras influence le déroulement de l'événement. »

Dans l'émission D (*Les enfants et le crack*), l'équipe - reporter et *caméra-man* - qui était à Salvador, Bahia, rencontre les enfants des rues, presque tous consommateurs de *crack*. La présence de la caméra provoque cependant une réaction inattendue : au lieu de cacher la drogue, les enfants cherchent la caméra pour l'exhiber et même pour montrer comment ils se droguent. Le *caméra-man* baisse la caméra et demande au reporter de s'arrêter pour ne pas exacerber davantage l'enthousiasme des enfants. Tous les deux décident de quitter la scène, qui était le but du reportage : rencontrer les enfants usagers du crack. Le dialogue entre eux est rapide et se déroule

¹⁴² Alexis, Adeline, LÉVRIER, WRONA. (2013), *Matière et esprit du journal: du Mercure Galant à Twitter*. Paris : PUPS, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 21.

¹⁴³ Umberto ECO. *La guerre du faux*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1985, p. 207.

derrière le champ de vision de la caméra. Mais leur voix a été enregistrée. L'image, hors contexte, n'a aucun sens. Mais insérée dans l'édition, vue par les journalistes dans le studio de montage, elle est devenue un contenu en soi et un thème de réflexion. Continuer à enregistrer ou non ? La scène aurait-elle été différente après la sortie des reporters ? Des questions comme celles-ci, les journalistes se les posent entre eux, mais également à la société.

La théâtralité de la scène dans la station de montage ne constitue pourtant pas un paradoxe d'authenticité, considérant la *représentation* de la production du journalisme contre un journalisme qui se propose *témoin, flâneur*, qui accompagne les faits dans le *réel* de l'action. L'enjeu, vu par Umberto Eco, est de « mettre en scène l'acte même de l'énonciation, à travers des simulacres de l'énonciation »¹⁴⁴. Dans le point de vue barthésien, on envisage là un « nouveau vraisemblable » qui se donne à voir par une sorte de déconstruction de l'objet. Il s'agit, dit-il, de « vider le signe et reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la représentation. »¹⁴⁵ Finalement, nous revenons à la perspective artistique picturale de Marin afin d'essayer de comprendre les scènes du studio de montage, qui proposent le retour à la scène de reportage : « la représentation n'a pas pour effet de nous faire croire à la présence de la chose même dans le tableau (...) mais de nous faire savoir quelque chose sur la position du sujet pensant et contemplant le monde, de nous instruire sur nos droits et nos pouvoirs sur la "réalité" des objets, comme sujets théoriques de vérité.»¹⁴⁶ Même s'il semble inutile de l'indiquer, nous savons que les acteurs des histoires rapportées dans les émissions journalistiques ne sont pas là exactement comme ils sont montrés à l'écran, focalisés par une certaine lumière, dans la perspective du regard du *caméra-man*, selon la compréhension du reporter ou encore par la composition artificielle d'une édition. En revanche, nous savons tous qu'ils sont là, qu'ils existent dans le réel.

C. La représentation : le *faire croire* et le *savoir croire*

Dire qu'il n'y a pas d'images de télévision sans contexte de production et de réception souligne ainsi la dimension sociale de la télévision qui se retrouve dans les deux

¹⁴⁴ Umberto ECO. *La guerre du faux*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1985, p. 206.

¹⁴⁵ Roland BARTHES. « L'effet de réel » in *Communications* n° 11, 1968, p. 89.

¹⁴⁶ Louis MARIN. *De la représentation*. Paris : Seuil/Gallimard, 1994, p. 307, 308.

caractéristiques de l'image de télévision : l'identification et la représentation. Celles-ci ne lui sont propres, elles s'appliquent à toute image animée, mais elles prennent ici une dimension particulière puisque la télévision est le principal outil de perception du monde de la plus grande partie de la population.¹⁴⁷

Dominique Wolton

Le raisonnement de Wolton est opportun pour essayer de comprendre les multiples formes de représentation que *Profissão Repórter* comporte dans sa structure *intermétasémiotique*. En analysant les différents sens du mot *représentation*, nous verrons que l'émission s'intègre dans plusieurs acceptions. En tant qu'*image*, le reportage nous renvoie à des objets (chose, concept, personne) absents, le premier sens selon le dictionnaire Furetière cité par Roger Chartier dans le texte sur l'œuvre de Louis Marin¹⁴⁸ : « rendre présent une absence ». C'est la représentation des scènes/actions réelles qui se sont déjà déroulées. D'autre part, si nous considérons l'émission dans la fonction que Géraldine Mulhmann assigne au journalisme de « médiation fondamentale entre l'individu et la communauté »¹⁴⁹, nous aurons alors la représentation au sens *politique* : « tenir la place de quelqu'un, avoir en main son autorité »¹⁵⁰. Yves Jeanneret confirme ce rôle de représentation quand il utilise l'expression « médiation culturelle » pour les journalistes qui « se posent en médiateurs de tout type d'information »¹⁵¹. Finalement, nous arrivons à la représentation au sens *théâtral*, au moment où l'on simule les scènes des débats menés quotidiennement entre les journalistes dans les rédactions : l'émission tient le rôle d'une « démonstration d'une présence, la présentation publique d'une chose ou d'une personne. »¹⁵²

Les formes de représentation auxquelles Louis Marin s'est entièrement consacré l'ont confronté à une nouvelle compréhension de l'acte de lire. Pour expliquer l'étendue du terme proposé par Marin, Roger Chartier part de la question que Marin lui-même s'est posé : « Si le terme lecture est immédiatement approprié au livre,

¹⁴⁷ Dominique WOLTON. *Éloge du grand public – Une théorie critique de la télévision*. Malesherbes : Champs Essais, Flammarion, 2011, p. 67.

¹⁴⁸ Roger CHARTIER. « Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin » in *Annales. Histoire, Sciences Sociales* n° 2, 1994, p. 408.

¹⁴⁹ Géraldine MUHLMANN. *Du journalisme en démocratie*. Paris : Editions Payot & Rivages, 2004, p. 22.

¹⁵⁰ Roger CHARTIER. *Op.cit.*, p. 409.

¹⁵¹ Yves JEANNERET. *Penser la trivialité : volume I, la vie triviale des êtres culturels*. Paris : Lavoisier & Hermès Sciences, 2008, p. 118.

¹⁵² Roger CHARTIER. *Op.cit.*, p. 409.

l'est-il au tableau ? »¹⁵³. Parmi les écrits de Marin, l'un de plus éclairants est celui dans lequel il analyse la lettre de Poussin se référant au tableau « *Paysage avec un homme tué par un serpent* ». Dans le texte publié dans l'édition numéro 15 de la revue *Communications*, l'auteur lance dès le début une série de questions en proposant l'examen du discours contenu dans la toile :

(...) il ne s'agira pas d'analyser une transposition intersémiotique déjà effectuée pour en dégager les conditions générales, mais d'examiner dans son rapport au tableau, le premier et le plus immédiat type de discours tenu sur lui, à savoir le discours descriptif : qu'est-ce qu'au niveau du langage, la description dans son appartenance à l'image peinte ? Quel est le statut de ce « dire » spontané du tableau qui est la prime évocation de sens provoquée par l'image et qui vise à effectuer au ras de la surface picturale ? Nous devons nous interroger sur son apparente innocence, sur son illusoire immédiateté, pour découvrir en lui des investissements multiples, culturels, sociaux, affectifs, qui, du même coup, transforment l'objet décrit. Perdant son statut d'objet, il devient dès lors texte sur lequel se déposent les lectures successives qui en déplacent les éléments, en modifient les rapports, créent des zones d'intense visibilité et d'autres aveugles et blanches, font apparaître ou effacent tel élément dans sa relation aux autres et dans son poids sur eux, par rapport à eux. Ces lectures successives qui sont, au moins jusqu'à un certain degré, l'objet-texte pictural lui-même, sont-elles infinies ? ou – question plus pertinente et plus précise – sont-elles, dans leur succession ouverte, « indéterminées », liées par une forme de cohérence ? S'articulent-elles en un système qui ne serait point caractérisé par sa clôture ? S'il est ainsi, ce système ne constituerait-il pas la « structure » du tableau, entendue comme l'ensemble articulé de ses lectures, et le sens du tableau n'est-il pas ce déplacement réglé du discours à travers ses lectures ? (...) ¹⁵⁴

Les questions posées par Marin semblent apporter déjà des pistes de réponses implicites dans les arguments qui constitueront l'avancée et la conclusion de son analyse tout à fait remarquable. Pour Chartier, les études de Marin marquent, à la fois, « l'irréductibilité et l'intrication entre ces deux formes de représentation, qui toujours s'excèdent l'une à l'autre, que sont le texte et l'image, le discours et la peinture ». Le sens le plus important, selon Chartier, « travaille dans l'écart entre le visible, ce qui est montré, figuré, représenté, mis en scène, et le lisible, ce qui peut être dit, énoncé, déclaré. »¹⁵⁵

La théorie de Marin et l'éclaircissement de Roger Chartier que nous évoquons ont comme objectif d'apporter une dernière *lecture* de l'émission : le reportage

¹⁵³ Roger CHARTIER. « Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin » in *Annales. Histoire, Sciences Sociales* n° 2, 1994, p. 407.

¹⁵⁴ MARIN, Louis. « La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin » in *Communications* n° 15, organisé par Christian Metz. Paris : Seuil, 1970, p. 186.

¹⁵⁵ Roger CHARTIER. *Op.cit.*, p. 407.

télévisuel est le texte qui se donne à lire (ou à écouter) et l'image qui se donne à voir. Les deux langages s'articulent et l'amalgame qui se produit provoque effectivement une nouvelle lecture au sens de la représentation. Soit, d'une part, son côté descriptif - *à lire* - que nous avons déjà bien évoqué dans l'analyse du discours de contact, la narration du reporter dans l'action en train de se faire créant l'illusion de l'*avoir-été-là*, les interviews et *méta-interviews* en vue d'une *compréhension* générale ; soit d'autre part, l'enregistrement des scènes par plusieurs mouvements d'ombres et de lumières, de perspectives et d'angles variables, qui aboutissent à l'image exhibée - *à voir* - comportant le jeu des caméras qui donnent des sens particuliers aux actes de représentation. La technicité dans l'utilisation des caméras et des autres dispositifs ajoute des éléments et crée des perspectives qui renforcent les concepts de proximité éditoriale et de *méta-reportage*.

Par opposition au manque d'expérience pragmatique, les jeunes reporters collaborent de manière unique, de par leur curiosité et leur pratique plus naturelle des nouvelles technologies. En tant que lieu d'expérimentation, l'émission profite de cette disposition pour créer des *gadgets* produisant à la fois des approches différenciées entre le reporter et la scène et le reporter et l'interviewé, qui s'insèrent finalement dans le langage poétique de l'émission. Une caméra *Go Pro* accrochée au microphone ou à la EX (Figure 52) sont des exemples réussis de ce genre d'expérimentations.

Figure 52 : Les images subjectives



Sources :

http://s2.glbimg.com/QHm0WLgW6Dq6xHynyjlSeOr_FNQ=/0x0:3535x2217/695x436/s.glbimg.com/po/tt2/f/original/2015/02/02/gopro_com_marca_dagua.jpg (image à gauche). *Profissão Repórter*, « La médiumnité », émission 243, 7 avril 2013 (pour les deux images suivantes).

La petite caméra *Go Pro* (première à gauche de la Figure 52) est complétée par un grand nombre d'accessoires qui permettent de l'accrocher à l'ensemble des supports imaginables. Elle devient alors un outil intéressant pour l'enregistrement des images subjectives. Sur l'image centrale, (Figure 52), elle est attachée au microphone de la

reporter. Elle et le *caméra-man* vont pénétrer un lieu un peu hostile et nous pouvons discerner une certaine appréhension sur leurs visages. Ils enregistrent la scène qui donne cette sensation avec la caméra EX et ils enregistrent leur propre réaction simultanément avec la *Go Pro*. Au niveau du langage télévisuel, c'est une innovation dans le *contre-plan*, en général enregistré par la même caméra *après* l'interview (c'est-à-dire que le reporter et l'interviewé simulent la scène de l'interview pour un second enregistrement, cette fois-ci en prenant la perspective de l'interviewé pour voir le journaliste et son *faux regard* attentif à ce que l'interviewé lui dit). Sur la troisième image, nous voyons la vidéo-reporter relativement troublée par la scène qu'elle voit. C'est elle-même qui l'enregistre. La petite caméra est accrochée à la caméra EX qui opère (l'image à droite de la Figure 52). Le spectateur a une vision à 360°. En regardant l'image de la scène par le *view-finder* de la caméra traditionnelle, le spectateur voit à 180°, tandis que la caméra accrochée permet de voir les autres 180° à l'opposé. Autrement dit, le spectateur a une vision exhaustive de la narration et il reçoit davantage d'informations que la reporter, qui elle aussi peut être affectée par l'événement. Cela remet en cause la condition d'« impartialité » que les vieux codes des journalistes imposaient et érigeaient en règle absolue. Le reporter est aussi ému que le public et cette émotion crée un lien, une interaction subjective entre acteur et spectateur. Le spectateur se voit présent dans la scène comme le reporter. Il se voit représenté par le reporter. Louis Marin confère une « dimension profonde du regard » quand les dispositifs dévoilent les opérations dissimulées de la représentation au regard du spectateur face au tableau:

Sans quitter le point de vue que le dispositif perspectif le contraint d'occuper pour que l'espace tridimensionnel de la « réalité » puisse s'ouvrir sur la surface de l'écran représentatif, en lisant le récit que lui content les figures, en reconnaissant l'histoire et ses personnages, en se livrant au plaisir des fables, c'est son propre regard et sa dimension existentielle, la profondeur, qu'il voit figurés, qu'il réfléchit dans cette figuration, qu'il domine et s'approprie, se constituant, par cette fiction, en sujet universel de vérité.¹⁵⁶

Au delà de l'impartialité préconisée, le point de vue d'observateur du reporter a des conséquences sur l'objet observé et le journaliste assume cette condition d'interférence. Le regard subjectif de la petite caméra apporte une narration objective de l'événement.

¹⁵⁶ Louis MARIN. *De la représentation*. Paris : Seuil/Gallimard, 1994, p. 307.

Le micro-cravate peut également devenir un autre dispositif offrant une nouvelle perspective de représentation dans l'émission. Les vidéo-reporters les utilisent dans la mesure où ils ne peuvent pas tenir le micro à la main quand ils sont en train de manipuler la caméra. Quand l'interviewé le porte, sa parole est indépendante du *geste-vecteur* du microphone à la main. Il peut se montrer l'acteur de la représentation et présenter son propre regard sur sa propre réalité. Nous reproduisons ci-dessous la séquence d'images de l'émission sur la prostitution. La femme brésilienne qui habite à Barcelone porte le micro-cravate sur sa veste. Chez elle, la femme se trouve plutôt à l'aise. Un tiroir ouvert laisse voir les instruments qu'elle utilise avec les clients. Le reporter la questionne à ce sujet et elle propose : « je vais te montrer comment j'utilise ces instruments ». Elle mime alors une scène avec un client. Elle se représente dans son propre rôle, le réel de son métier, pour la représentation qui sera offerte autrement sur l'écran.

Figure 53 : La théâtralité créée par le micro-cravate



Source : « La prostitution internationale », *Profissão Repórter*, émission 164, 30 octobre 2012.

La théorie de Marin nous semble être le corollaire de l'analyse de ces trois hypothèses de l'émission *Profissão Reporter* dans le domaine des SIC. En tant que discours télévisuel, le journaliste propose un ensemble de langages très hétérogènes, plein de sens, de tournures, de subtilités. La représentation de Marin nous apporte davantage d'éléments pour la compréhension de cet ensemble. L'acceptation de Roger Chartier souligne la pertinence du concept pour notre étude :

Un des modèles parmi les plus opératoires construits pour explorer le fonctionnement de la représentation moderne – qu'elle soit linguistique ou visuelle – est celui qui propose la prise en considération de la double dimension de son dispositif : dimension « transitive » ou transparente de l'énoncé, toute représentation *représente* quelque

chose ; dimension « réflexive » ou opacité énonciative, toute représentation se *présente* représentant quelque chose.¹⁵⁷

Entre transition et réflexion, certes, « entre démonstration et imagination, entre la représentation proposée et le sens construit, des discordances sont possibles »¹⁵⁸, comme le souligne Chartier. Quelle sera la compréhension du spectateur des images et textes reçus? Quel sera l'usage qu'il fera de ce qu'il appréhende? D'après la vision de Chartier, sur laquelle nous nous accordons, la compréhension et la production du sens opérées par le spectateur s'insèrent dans une série de contraintes : « d'abord les effets de sens visés par les textes (ou les images) à travers les dispositifs mêmes de leur énonciation et l'organisation de leurs énoncés ; ensuite, les déchiffrements imposés par les formes qui donnent l'œuvre à lire et à voir ; enfin, les conventions d'interprétation propres à un temps ou à une communauté. »¹⁵⁹

Plutôt que de proposer une réflexion ou de répondre aux multiples questions, faisons une nouvelle fois appel à Marin pour achever l'analyse du dernier texte de notre étude. La citation est brève mais représente, d'une certaine manière, le fondement de ce que nous proposons dans les trois chapitres :

Ainsi la représentation – au sens où j'ai employé ce terme – n'a pas pour effet de nous *faire croire* à la présence de la chose même dans le tableau (« devant un portrait fidèle à s'y méprendre... nul se méprendra jamais... ») mais de nous *faire savoir* quelque chose sur la position du sujet pensant et contemplant le monde, de nous instruire de nos droits et de nos pouvoirs sur la « réalité » des « objets », comme sujets théoriques de vérité : d'où ce plaisir comme accomplissement du désir théorique où le sujet s'identifie, s'approprie comme tel.¹⁶⁰

L'enjeu entre transparence et opacité modélise la représentation. La relation qui se construit alors avec le spectateur n'est pas tout à fait évidente. Le regard du reporter et du spectateur sont dans la même perspective mais ils ont différentes interprétations, à l'instar de ses connaissances et savoirs. Cette perspective n'est qu'un point de vue. « La coïncidence n'est pas parfaite, ni limpide. »¹⁶¹ Pour Nicolas Wanlin, lui aussi saisi par l'étude du moment critique de Marin, « La représentation n'a pas pour but de

¹⁵⁷ Roger CHARTIER, « Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin » in *Annales. Histoire, Sciences Sociales* n° 2, 1994, p. 409.

¹⁵⁸ Roger CHARTIER. *Op.cit.*, p.417.

¹⁵⁹ Roger CHARTIER. *Op.cit.*, p. 417.

¹⁶⁰ Louis MARIN. *De la représentation*. Paris : Seuil/Gallimard, 1994, pp. 307 - 308.

¹⁶¹ Nicolas WANLIN. Notes de lecture d'un exposé prononcé au séminaire « Théorie littéraire et esthétique », à l'École Normale Supérieure, octobre 2001.

URL : <http://www.fabula.org/revue/cr/166.php>

“faire croire”, de “tromper”, mais d’enseigner quelque chose au spectateur (...). Le plaisir y est dans le retour réflexif sur le récit, son origine, sa condition de possibilité. »¹⁶²

L’émission *Profissão Repórter* en tant que produit pluriel, polyphonique et surtout considérant sa dimension intertextuelle, sémiotique et réflexive, comme nous la rapportons dans cette étude, n’est pas là pour faire croire au public que les reporters reproduisent une vérité incontestable. Au contraire, elle fait voir au public le reporter en action, dans la prééminence du terrain, un reporter qui se déplace partout comme un personnage de Voltaire et qui construit des histoires à partir du questionnement. Ses doutes, sa perception du monde, son témoignage et ses propres réactions exposées sont des actions semblables et autant incertaines que celles du public qu’il veut représenter.

¹⁶² Nicolas WANLIN. *Op.cit.*

CONCLUSION

J'essaye de mettre en pratique ce que Barthes appelait le « flair sémiologique », cette capacité que chacun de nous devrait avoir de saisir du sens là où on serait tenté de ne voir que des faits, d'identifier des messages là où on serait incité à ne voir que des gestes, de subodorer des signes là où il serait plus commode de ne reconnaître que des choses.¹⁶³

Umberto Eco

Le geste le plus signifiant de *Profissão Repórter* est celui de l'échange. Il y a dans la composition de cette émission plusieurs concepts qui s'imbriquent, se confrontent ou se confortent au fur et à mesure que l'émission s'affirme comme un lieu d'expérimentation et de réflexion. Tous les idées mises en œuvre par l'émission révèlent l'objectif d'accomplir un rôle de médiateur entre l'individu et la communauté, comme le souligne Géraldine Muhlmann quand elle évoque la place du journalisme.

Le temps est un différentiel pour *Profissão Repórter*. Contrairement aux reporters du scénario décrit dans l'introduction de ce mémoire, ceux d'une émission hebdomadaire n'ont pas les limites imposées par l'urgence du journalisme quotidien des télévisions. Ils ont le temps de concevoir et cela se reflète dans la construction du reportage. Plus que tout, les reporters de l'émission qui nous étudions se permettent la flânerie. Ils se déplacent sur de grandes distances et témoignent de leur naturel dans les histoires qu'ils vont rapporter. Le temps dont ils disposent leur assure une proximité rare avec les événements et l'être sur le terrain est condition *sine qua non* à la genèse du reportage. Ils ne s'enferment pas dans des rédactions, où ils risqueraient de construire des idées préalables sur ce et ceux qu'ils vont connaître ailleurs. Ils se lancent sur le terrain, le corps-à-corps avec autrui se faisant dans cette quête d'un entendement au sens de la *publicité* de Kant, permettant aux autres l'usage public de leur propre raison, comme le philosophe l'évoque dans le manifeste en réponse à l'interrogation faite par le pasteur Johann Friedrich Zöllner *Qu'est-ce que Les Lumières ?*.¹⁶⁴

¹⁶³ Umberto ECO. *La guerre du faux*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1985, p.10.

¹⁶⁴ Emmanuel, Moses, KANT, MENDELSSOHN. *Qu'est-ce que Les Lumières ?*. Paris : Éditions Mille et une nuits, 2006, p. 26.

Pour maîtriser un sujet, les journalistes utilisent surtout le dialogue. L'interview est donc l'instrument d'une rencontre permettant la communication dans le reportage, qui devient le lieu d'une « interaction sociale »¹⁶⁵, comme l'énonce Cremilda Medina. La connaissance d'un monde alentour est permise par des questions posées auprès des personnes que les reporters estiment légitimes pour remplir cet objectif. L'interview est la *noèse* du reportage, l'acte premier pour la construction de l'information que le journaliste du *Profissão Repórter* veut apporter au téléspectateur. La présence en scène, dans l'action en train de se dérouler, produit une relation plus intime avec l'interviewé, qui s'expose alors dans sa propre réalité. Cette situation de proximité est donc une condition pour la connaissance, le terme étant compris dans l'acception de Bakhtine, c'est-à-dire : la *compréhension*¹⁶⁶, qui n'est pas *passive*, comme « un redoublement de l'expérience d'autrui en moi », mais *active*, puisqu'elle « cherche un *contre-discours* pour le discours du locuteur »¹⁶⁷.

Au moment du montage de l'émission, cependant, la transposition du matériel enregistré sur le terrain subit une très grande transformation. Les journées du travail pour se déplacer et accompagner l'action, les heures d'interviews sont réduites à 25 minutes environ. Dans la mesure où l'émission ne traite qu'un seul sujet en trois reportages (trois angles construits selon la conception de trois reporters), on pourrait certes affirmer que cela constitue déjà un espace de temps considérable et une approche complexe pour la télévision. Néanmoins, c'est la transformation opérée par le montage qui attire davantage notre attention, du fait de la modification du réel qu'il induit. Nous parvenons ici au premier modèle de représentation dont l'émission se sert pour assurer au spectateur une proximité de la scène. Les interviews ne sont pas montrées telles qu'elles ont été conçues, les questions posées par les reporters ne sont pas non plus privilégiées par les éditeurs comme d'habitude. Et pourtant, l'acte « d'avoir-été-là » est rendu visible aux yeux du spectateur.

Il y a une présentification de l'absent construite dans le tissu journalistique de *Profissão Repórter* qui démontre cette prééminence du terrain au travers des recours intertextuels et sémiotiques. L'interview est créée dans l'imaginaire du téléspectateur

¹⁶⁵ Cremilda MEDINA. *Entrevista : O diálogo possível*. São Paulo : Editora Ática, 2008, p. 8.

¹⁶⁶ Tzvetan TODOROV. *Mikhäil Bakhtine le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981, p.38.

¹⁶⁷ Tzvetan TODOROV. *Op.cit.*, p. 39.

par le signe-vecteur qu'est le microphone et la gestuelle qui l'accompagne. On le voit en tant que simulacre de l'image réelle, porté avec insistance par le reporter, ou bien par son usage implicite dans les dialogues rapportés. L'affirmation du reporter en scène se façonne par ailleurs par la mise en avant d'une narration enregistrée en direct, « récit conçu du point de vue de la preuve »¹⁶⁸, comme le définit Barthes, le reporter exposant ses premières impressions sur l'action. Ces impressions se manifestent au-delà de la narration textuelle, par exemple par le regard stupéfait du reporter filmé à partir d'une caméra subjective. C'est un regard subjectif qui apporte une information objective provenant de la scène : « c'est un événement étonnant ». Le fait de montrer les réactions spontanées des journalistes, réactions habituellement cachées, modifie le contenu du reportage. La transgression de règles sans doute obsolètes imposées par des manuels de journalisme est une preuve de la flânerie du reporter, « qui capte véritablement le monde alentour qu'il reflète »¹⁶⁹. Le reporter incarne la figure du flâneur comme Muhlmann s'autorise à la considérer, dans « l'horizon de l'hymne kantien à la "publicité" (...) un idéal à partir duquel penser le journalisme "réel" ».¹⁷⁰ Le genre corporalisant est pour ainsi dire un paradigme de l'émission qui ne se représente pas autrement. C'est la performance des reporters sur le terrain qui crédibilise les événements et leur propre action, mais c'est aussi la confiance que le spectateur a grâce au regard direct du grand reporter qui présente l'émission. Il profite de la formule révélée par Eliseo Veron pour crédibiliser définitivement la représentation qui se donne à voir à l'écran.

L'émission met l'interview également en valeur dans un autre plan, celui qui ne se voit pas d'habitude, celui des coulisses du reportage. Le travail journalistique qui se déroule en *backstage*, dans les voitures, sur le terrain et principalement dans la rédaction, est révélé par les protagonistes, dans un deuxième temps de la représentation. Dans ces espaces auparavant cachés, les journalistes dialoguent devant la caméra. Ils s'interviewent pour examiner leur propre rôle de journaliste. À travers cette fonction méta-référentielle, ils déconstruisent une *praxis* et exposent le caractère empirique inhérent à leur métier. Ce dévoilement de la profession invite le spectateur à entrer dans le débat, dans un espace dorénavant public. Nous faisons ici référence

¹⁶⁸ Roland BARTHES. *L'aventure sémiologique*. Paris : Éditions du Seuil, 1985, p. 152.

¹⁶⁹ Géraldine MUHLMANN. *Du journalisme en démocratie*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2004, p. 123.

¹⁷⁰ Géraldine MUHLMANN. *Op.cit.*, p. 117.

une fois de plus à l'analyse de Géraldine Muhlmann concernant la vision de Michel Foucault sur la critique de Kant et les limites de l'usage public de la raison. Pour Kant, la raison doit élaborer ses propres limites. Foucault affirme que « (...) depuis Kant, le rôle de la philosophie a été d'empêcher la raison de dépasser les limites de ce qui est donné dans l'expérience. »¹⁷¹ Dans le contexte du journalisme et de la démocratie, dans le même sens, Muhlmann pense que « les maladies du journalisme se guérissent par plus de journalisme, plus de regards, plus de curiosité »¹⁷². L'émission suggère quant à elle une sorte d'auto-surveillance, en exerçant un regard curieux sur sa propre condition, autrement dit, l'observation pragmatique représentée pour le spectateur à travers ses propres instruments opérationnels dont l'interview est l'outil capital.

Le trait le plus caractéristique de l'émission s'avère donc être la *réflexion*. Penser le journalisme comme un échange avec le public est l'idée principale qui se révèle dans l'ensemble des pratiques polysémiques de *Profissão Repórter*. L'idée est déjà évidente dans le titre de l'émission. En quoi consiste donc le métier de reporter ? On s'interroge depuis toujours sur ce que pourrait être l'idéal du travail et du produit fabriqué par les journalistes. Dès la brève citation du texte de Ben Jonson, au XVI^{ème} siècle, à la méticuleuse recherche menée par Géraldine Mulhmann il y a peu, nous voyons que la profession de journaliste est sans cesse mise en exergue et évaluée. L'altérité présente dans la rencontre entre le journaliste expérimenté et les jeunes reporters est un exercice de réflexion sur le journalisme. La posture de collaboration entre eux n'empêche cependant pas la confrontation d'idées. En outre, elle valorise la richesse de la pensée, elle met en avant les atouts de chaque côté, en agrégeant l'expérience et l'innovation dans un même matériau qui devient alors singulier. L'enchaînement de ces matériaux rassemblés, suivant le raisonnement de Sémir Badir, forme le sens de l'objet complexe qu'est le texte¹⁷³, particulièrement polyphonique dans le cas du texte audiovisuel.

Certes, *Profession Reporter* est une émission hebdomadaire, très élaborée, et ne peut être comparée aux journaux quotidiens où le temps est une contrainte empêchant toute recherche de profondeur dans les reportages. La superficialité des émissions

¹⁷¹ Michel FOUCAULT. *Dits et écrits II*. Paris : Gallimard, 2001, p. 954.

¹⁷² Géraldine MUHLMANN. *Op.cit.*, p. 90.

¹⁷³ Sémir BADIR. « Le texte : objet théorique, objet empirique », in *Que faisons-nous du texte ?* sous la dir. de Yves Jeanneret & Nicolas Meeùs. - Paris : PUPS, 2012, p. 20.

télévisuelles journalières est tout à fait proportionnelle au déplacement et à la précipitation du journaliste. Il faut du temps pour exercer une telle *flânerie*, telle qu'envisagée par *Profissão Repórter*, auprès d'une action suivie en temps réel. Le montage également nécessite du temps en raison de sa complexité. Les trois histoires ne sont pas racontées tout simplement l'une après l'autre. Elles se mêlent, se combinent dans un mouvement d'allers-retours, comme la pensée qui vient et revient au rythme de la réflexion. L'émission émerge donc comme un produit particulier dans le panorama télévisuel brésilien actuel. Par l'étude que nous venons de présenter, il est évident qu'il existe un nouveau regard sur la fonction de reporter. La conception est originale, allons jusqu'à dire osée, si l'on considère que la réflexion met en question le propre modèle pratiqué par une chaîne de télévision généraliste qui touche un large public brésilien.

L'expérience s'insère dans une période politique particulière, un Brésil en ébullition. Les dernières années ont été marquées par des manifestations populaires et par des révélations, encouragées par les institutions publiques, sur les secrets et mensonges qui avaient cours depuis la fin de la dictature. Le modèle politique, administrative et juridique très enraciné, dans lequel la corruption était omniprésente, est enfin dévoilé. Ayant longtemps discrédité son passé, la population évolue aujourd'hui vers un vrai scepticisme à l'égard des institutions, mais cela constitue peut être la première étape vers une reconstruction des organisations publiques. Le moment politique actuel est aussi un moment de réflexion. Face à ces changements, des nouvelles interrogations émergent : le téléspectateur voit-il la télévision comme un moyen d'exprimer sa raison ? Comment le journalisme peut-il y participer et assumer dans ce sens un rôle de médiateur social et politique ?

Or, *Profissão Reporter* réalise une construction scénique centrée sur la figure du reporter flâneur pour lequel la proximité physique favorise l'interaction, et de ce fait la communication avec le public. La quête d'information se fait par le biais d'un outil principal qui est l'interview et dont la source est la foule. La proximité éditoriale évolue donc comme un modèle de médiation, d'échange. Des nouveaux paradigmes communicationnels qui se déploient à partir de tels contextes et constituent un objet singulier d'étude dans le domaine qui nous occupe des Sciences de l'Information et de la Communication.

BIBLIOGRAPHIE

ASSOULINE, Pierre. - *Albert Londres Œuvres Complètes* présentées par. - Paris : Arlèa, 2007, 893 p.

AGNES (Yves). - « Pratiquer et transmettre les genres journalistiques ». - *Les genres journalistiques savoirs et savoir-faire* / Sous la direction de Roselyne Ringoot et Jean-Michel Utard. – Paris : L'Harmattan, 2009, pp 23 - 33.

BADIR (Sémir). - « Le texte : objet théorique, objet empirique ». - *Que faisons-nous du texte?* / Sous la direction de Yves Jeanneret et Nicolas Meeùs. - Paris : Presses de L'Université Paris-Sorbonne, 2012, pp. 11 - 22.

BADIR (Sémir) et MOURATIDOU (Eleni). - « Les étendues de la réflexivité ». - *MethIS*, n° 3, 2010, pp. 7 – 20.

BARTHES (Roland). - *L'aventure sémiologique*. - Paris : Seuil, 359 p.

BARTHES (Roland). - « L'effet de réel ». - *Communications* n° 11, 1968, pp. 84-89.

BARTHES (Roland). - *L'obvie et l'obtus*. - Paris: Seuil, 1982, 283 p.

BARTHES (Roland). - « Théorie du texte ». - *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], 3| 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> .

BÉGUIN-VERBRUGGE (Annette). - *Images en texte, images du texte: dispositifs graphiques et communication écrite*. – Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2006, 313 p.

BENJAMIN (Walter). - *Paris, capitale du XIXe siècle*. – Paris : Éditions Allia, 2013, 50 p.

BOURDIEU (Pierre). - *Sur la télévision*. - Paris: Éditions Raisons D'Agir, 2008, 95 p.

CHARAUDEAU (Patrick). - « Analyse du discours et communication : l'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ? ». - *Semen* [En ligne], 23| 2007.
URL : <http://semen.revues.org/5081>.

CHARAUDEAU (Patrick), MAINGUENEAU (Dominique). - *Dictionnaire d'analyse du discours*. – Paris : Seuil, 2002, 661 p.

CHARTIER (Roger). - « Pouvoir et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin ». - *Annales. Histories, Sciences Sociales*, n° 2, 1994, pp. 407-418.

DAVALLON (Jean). - « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche ». - *Hermès* n° 38, Paris : 2004, pp. 30-37.

DEBAILLY (Pascal). - *Candide (1759) Voltaire : 10 textes expliqués*. - Paris : Hatier, collection Profil d'une œuvre dirigée par Georges Décote, 1992, 72 p.

DUMESTE (Marie-Hélène). - *Candide ou l'optimiste (1759) Voltaire*. - Paris : Hatier, collection Profil d'une œuvre dirigée par Georges Décote, 2001, 128 p.

ECO (Umberto). - *La guerre du faux*. – Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1985, 377 p.

ECO (Umberto). - « Sémiologie des messages visuels ». - *Communications* n° 15, Paris : Seuil, 1970, pp.11-51.

FOUCAULT (Michel). – « Omnes e Singulatim vers une critique de la raison politique ». - *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, 2001, pp. 955-980.

FOUCAULT (Michel). – *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971, 81 p.

FRESNAULT-DERUELLE (Pierre). - « Pour l'analyse des images ». - *Communications et langages* n° 147, 2006, pp. 3-14.

GIMBERT (Christophe), ROCHARD (Yvon). - « Pratiques et limites des genres en presse de proximité ». - *Les genres journalistiques savoirs et savoir-faire / sous la direction de Roselyne Ringoot et Jean-Michel Utard*. – Paris : L'Harmattan, 2009, pp. 59 - 72.

JAUBERT (Anna). - « Corpus et champs disciplinaires. Le rôle du point de vue ». - *Corpus* [En ligne], 1 | 2002. URL : <http://corpus.revues.org/13>.

JEANNERET (Yves). « Le statut des savoirs ordinaires dans l'analyse des pratiques de communication ». - *MethIS* n° 3, *Étendues de la réflexivité*, Liège : Presses Universitaires de Liège, 2010, pp 21-50.

JEANNERET (Yves). - *Penser La trivialité: Volume I, la vie triviale des êtres culturels*. - Paris : Lavoisier & Hermès Sciences, 2008, 267 p.

JEANNERET (Yves), OLIVIER (Bruno). - « L'invention problématique d'un champ ». - *Hermès* n° 38, *Les Sciences de l'information et de la communication*. Paris : 2004, pp. 27-29.

JONSON (Ben). - *The staple of news*. – Manchester : Manchester University Press. 267 p.

KANT (Emmanuel), MENDELSSOHN (Moses). - *Qu'est-ce que Les Lumières ?*. - Paris : Mille et une nuits, 2006, 62 p.

KERBAT-ORECCHIONI (Catherine). - *L'implicite*. – Paris : Armand Colin, 2e Ed., 1986, 1998, 397 p.

- LEROI-GOURHAN (André). - *Le geste et la parole II : La mémoire et les rythmes*. - Paris : Bibliothèque Albin Michel Sciences, 1965, 397 p.
- LÉVRIER (Alexis), (WRONA), Adeline. - *Matière et esprit du journal : du Mercure Galant à Twitter* / sous la direction de. - Paris : PUPS, 2013, 312 p.
- LOCHARD (Guy). - « De la fécondité des démarches comparatives internationales ». - *Les genres journalistiques savoirs et savoir-faire* / sous la direction de Roselyne Ringoot et Jean-Michel Utard. – Paris : L’Harmattan, 2009, pp 211-217.
- MARIN (Louis). - *De la représentation*. - Paris : EHEES/Seuil/Gallimard, 1994, 396 p.
- MARIN (Louis). - « La description de l’image : à propos d’un paysage de Poussin ». - *Communications* n° 15, Paris : Seuil, 1970, pp 186-206.
- MEDINA (Cremilda). - *Entrevista : o diálogo possível*. - São Paulo : Ática, 2008, 96 p.
- METS (Christian).- « Au-delà de l’analogie, l’image ». *Communications* n° 15, Paris : Seuil, 1970, pp. 1-9.
- MELLET (Sylvie). - « Corpus et recherches linguistiques ». - *Corpus* [En ligne], 1| 2002. URL : <http://corpus.revues.org/7>
- MORIN (Edgar). - « L’interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision ». - *Communications* n° 7, 1966, pp. 59-73.
URL : https://persée.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_vum_7_1_1095
- MOURATIDOU (Eleni). - « L’image coulisse : normes et écarts du visible » in *LabSIC*, Paris XVIII, pp. 104-115.
- MOURATIDOU (Eleni). - « Making of, coulisses, backstage et réflexivité latente. Entre mythe et transparence ». - *MethIS*, n° 3, Liège : Presses Universitaires de Liège, 2010, p.105-124.
- MULHMANN (Géraldine). - *Du journalisme en démocratie*. - Paris : Éditions Payot & Rivages, 2004, 347 p.
- NEVEU (Erick). - « Le métier à (bien) métisser ». - *Les genres journalistiques savoirs et savoir-faire* / sous la direction de Roselyne Ringoot et Jean-Michel Utard. - Paris : L’Harmattan, 2009, pp. 125-133.
- PAGANOTTI (Ivan). - « O aprendiz da profissão repórter : o *ethos* da competição/colaboração no lugar dos bastidores » / sous la direction de Rosana de Lima Soares et Mayra Rodrigues Gomes. - São Paulo : Alameda, 2012, pp 141-158.
- PEREC (Geroges). - *L’infra-ordinaire*. - Paris : Seuil, 1989, 122 p.

REZENDE (Guilherme Jorge). - *Telejornalismo no Brasil*. - São Paulo : Summus Editorial, 2000, 289 p.

RINGOOT (Roselyne), ROCHARD (Yvon). - « Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques ». - *Mots* [En ligne], 77|2005. URL : <https://mots.revues.org/162>

RINGOOT (Roselyne), UTARD (Jean-Michel). - *Les genres journalistiques: Savoirs et savoir-faire*. - Paris : L'Harmattan, 2009, 271 p.

RUELLAN (Denis). - « Genres, angle et professionnalisme ». - *Les genres journalistiques : Savoirs et savoir-faire* / sous la direction de Roselyne Ringoot et Jean-Michel Utard. - Paris : L'Harmattan, 2009, pp. 37-42.

SOUCHIER (Emmanuël). - « Le texte, objet d'une poétique sociale ». - *Que faisons-nous du texte ?* / sous la direction de Yves Jeanneret et Nicolas Meeùs. - Paris : PUPS, 2012, pp. 5-33.

SOARES (Rosana), GOMES (Mayra). - *Profissão Repórter em diálogo*. - São Paulo : Alameda, 2012, 289 p.

TODOROV (Tzvetan). - *Mikhael Bakhtine le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine*. - Paris : Éditions du Seuil, 1981, 316 p.

VERON (Eliseo). - « L'analogique et le contigu - notes sur les codes non digitaux ». - *Communications* n° 15, Paris : Seuil, 1970, pp 52-69.

VERON (Eliseo). - *La semiosis sociale fragments d'une théorie de la discoursivité*. - Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1987, 230 p.

VERON (Eliseo). - « Il est là, je le vois, il me parle ». - *Communications* n° 38, *Énonciation et cinéma*, 1983, pp. 98-120.

VOLTAIRE. - *Candide et autres contes*. - Paris: Éditions Gallimard, postface de Roland Barthes, 1992, 507 p.

WOLTON (Dominique). - *Éloge du grand public : une théorie critique de la télévision*. - Malesherbes : Champs Essais/Flammarion, 2011, 317 p.

WOLTON (Dominique). - « Le moment critique de la communication ». - *Hermès* n° 38, *Les sciences de l'information et de la communication*. Paris : 2004, pp. 9-11.

ARTICLES SCIENTIFIQUES :

AYRES (Melina). - « A diversidade na tela : um estudo sobre a estrutura dos telejornais no Uruguai e na Argentina », 2009, mémoire en Journalisme pour l'Université Federal de Santa Catarina, 148 p.

IASI (Vico). – « Globo Rural et le terroir global – les rapports entre culture, territoire, télévision et mondialisation au Brésil », 2009, mémoire du Master Recherche en Sciences Politiques et Sociales, Université Paris II – Panthéon-Assas.

PELLEGRINI (Tania). - « Repenser la culture : culture et dictature, cinquante ans après ». - Paris, 2014, texte proféré dans le colloque international *1964 : la dictature brésilienne et son legs* coordonné par l'EHEES.

WANLIN (Nicolas). - Notes de lecture d'un exposé prononcé au séminaire Théorie littéraire et esthétique, à l'École Normale Supérieure, 2001. Sur l'Internet : <http://www.fabula.org/revue/cr/166.php>

DOCUMENTS DE PRESS ET AUDIOVISUELS :

GALEANO (Eduardo). – *Vivir sin medo/Live without fear*, vidéo-interview avec l'écrivain divulgué par <http://LaNuevaRepublica.org>

PROFISSÃO REPÓRTER – archive personnel

Émissions :

- « Les inondations à Santa Catarina », n° 29, 02 décembre 2008.
- « Les enfants et la drogue », n° 112, 19 juillet 2011.
- « Les inondations et la sécheresse », n° 139, 08 mai 2012.
- « La prostitution internationale », n° 164, 30 octobre 2012.
- « La médiumnité », n° 243, 07 avril 2015.
- « Le transport scolaire », n° 254, 11 août 2015.

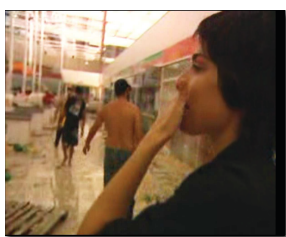
WOLTON (Dominique). – « Quando todos falam, ninguém fala ». Interview au journal brésilien « O Globo », le 20/09/2014.

ANNEXES

Annexe 1 : Corpus

Les quatre émissions qui composent le corpus de recherche :

1.« Les inondations à Santa Catarina », *Profissão Repórter*, n° 29, 2 décembre 2008 ;



2.« Les inondations et la sécheresse », *Profissão Repórter*, n° 139, 8 mai 2012 ;



3.« Les enfants et les drogues », *Profissão Repórter*, n° 112, 19 juillet 2011 ;



4.« Prostitution Internationale », *Profissão Repórter*, n° 164, 30 octobre 2012 ;



Figure 56 : La durée des reportages

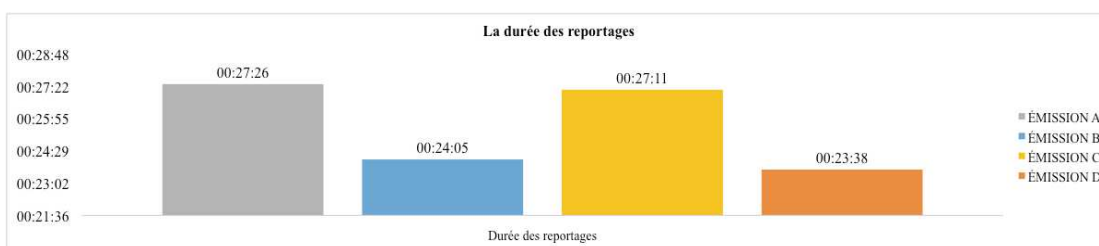


Figure 57 : L'image du micro porté par le reporter

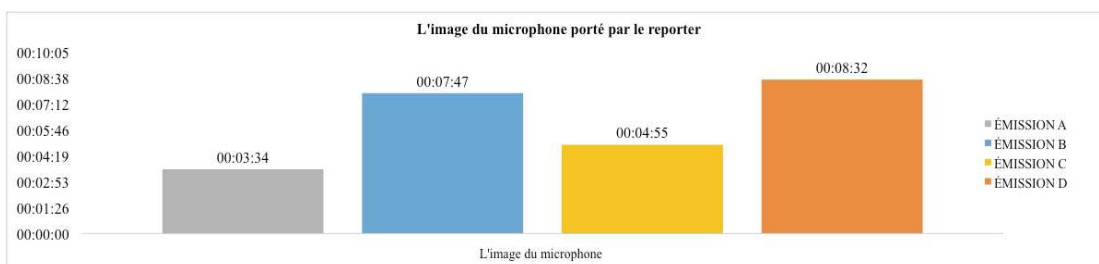


Figure 58 : La durée du temps du texte enregistré en direct

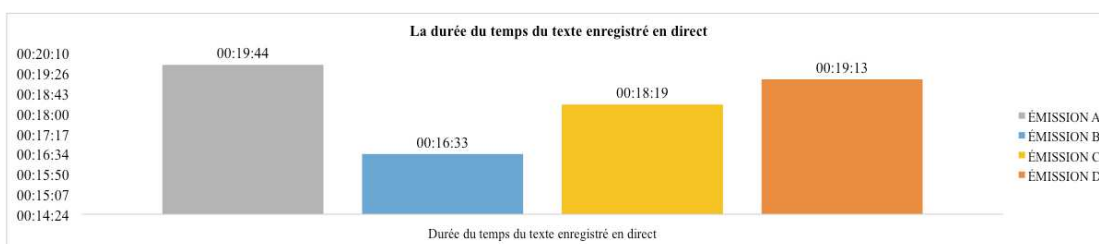


Figure 59 : La durée du temps du texte enregistré à la télé

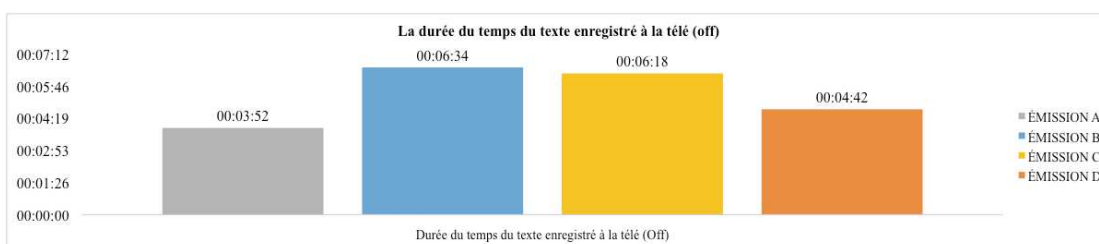


Figure 60 : La durée des interviews - Questions



Figure 61 : La durée des interviews – Réponses



Figure 62 : Le temps des émissions

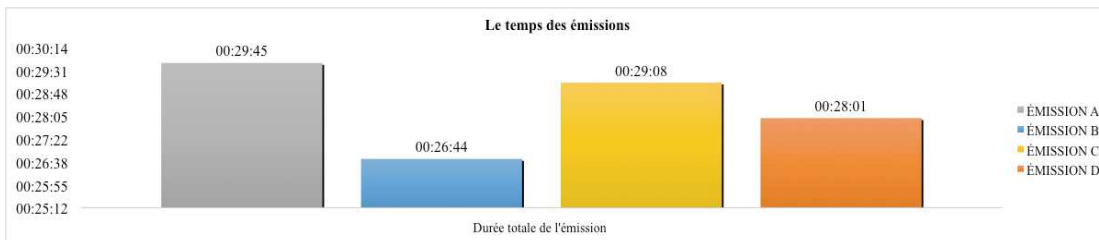


Figure 63 : L'usage du micro



Figure 64 : Questions

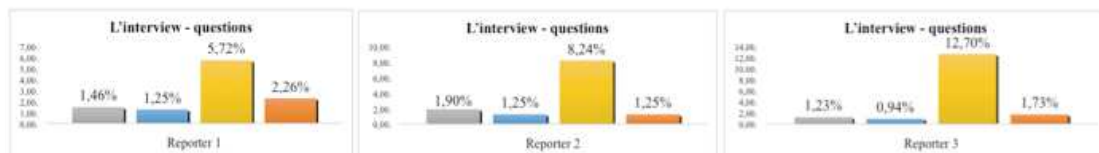


Figure 65 : Réponses

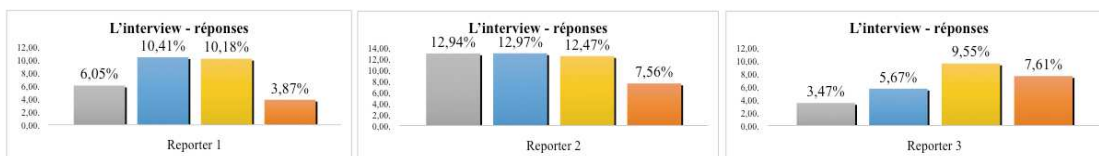


Figure 66 : La durée du temps en direct (par rapport à la durée totale)

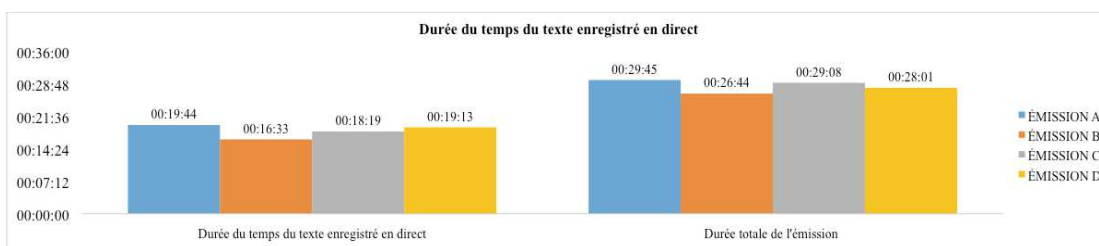
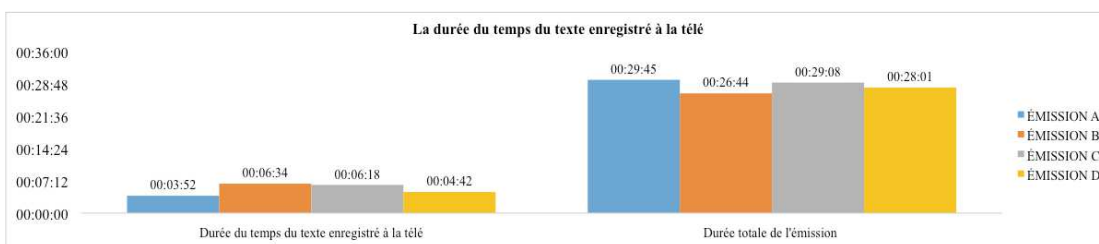


Figure 67 : La durée du temps à la télé (par rapport à la durée totale)



Annexe 3 : Article

Ce texte a été écrit en portugais pour l'ouvrage qui va être publié en 2016, à l'occasion de l'anniversaire des 10 ans de l'émission *Profissão Repórter*.

Traduction d'Elise PASQUALINOTTO

Les jeunes reporters et un personnage de Voltaire

Par Mônica PINHEIRO

Candide est un jeune homme élevé par un oncle riche, un duc, et éduqué par un philosophe, comme il était d'usage dans les familles aisées au XVIIIème siècle. Pangloss, le philosophe, est un optimiste, qui n'a de cesse de répéter que le monde dans lequel ils vivent est le « meilleur des mondes ». Mais Candide tombe amoureux de sa cousine, la fille du Duc, et, dès le premier baisé échangé entre eux, il est condamné et expulsé du palais. Initiant ainsi le rite du voyage, Candide découvre la vie réelle et se rend compte que le monde est bien différent de celui décrit par le philosophe. Le jeune homme en arrive à témoigner des désastres de son siècle, dans une France à la veille de la Révolution, mais aussi de divers événements historiques en Europe, comme par exemple le tremblement de terre qui décime 35 000 personnes à Lisbonne en 1755. Candide se révèle être un journaliste dans la fiction. Inquiet, impétueux, il agit à l'instar d'un jeune reporter.

Le cheminement jusqu'à Candide.

Cela a nécessité une année entière d'études à l'Université Paris IV-Sorbonne, au sein de l'École des Hautes Études en Sciences de l'Information et de la Communication, le CELSA. Dès le premier jour de cours, et ceci durant l'ensemble de l'année qui a suivi, face à cinq ou six enseignants chercheurs, parmi lesquels figuraient la Directrice de l'École, Véronique Richard, une femme d'une vitalité physique et d'une force intellectuelle sans égal, j'ai dû défendre l'avancée de mon Mémoire. A vrai dire, j'ignore encore comment, après tant d'années passées loin des bancs de la fac, j'ai relevé la gageure et osé déposer ma candidature dans cinq universités françaises pour intégrer un Master. 24 années en tant que journaliste au sein de TV Globo m'avaient

amenée dans une zone de confort de plus en plus inconfortable à mon goût. A donc commencé à me tarauder l'envie, puis la nécessité, de réfléchir à ce que nous faisons dans notre travail. Répondant à ces impératifs personnels, oser et réfléchir, j'optai pour relever un grand défi, intégrer un Master Recherche. Trois de mes dossiers de candidature furent acceptés, et j'acceptai la place qui m'était offerte au CELSA. Et ce fut une *réussite* (j'ai toujours aimé ce mot en français, signifiant à la fois donc la conquête d'objectifs, dans un effort particulier), qui s'explique, je pense, par ma maîtrise de la langue française, et par le sujet que j'avais choisi d'étudier dans mon Mémoire de recherche, l'émission *Profession Reporter*.

Allez, largons les amarres ! Cap vers Paris ! Dans la valise, quelques livres d'introduction au monde complexe de la recherche, quasiment tous en français pour m'immerger ; d'autres sur l'histoire du journalisme audiovisuel au Brésil, pouvant constituer une base ; l'ouvrage rapide de l'inspirante Cremilda Medina, *Interview, le dialogue possible* ; et pas loin de trente exemplaires d'émissions de *Profession Reporter*. Voilà quelle était ma boîte de Pandore. Elle contenait beaucoup d'espoirs, la promesse tant attendue d'une réflexion sur le journalisme à la lumière des idées des intellectuels et chercheurs français de hier et d'aujourd'hui. Et de quoi lire ! Vous vous préparez à mener une recherche universitaire en France ? Soyez prêts à des heures et des heures de lecture ! Ce n'est pas pour rien que ce travail de recherche de troisième cycle porte le nom de Mémoire en France. Ce seront beaucoup de weekends occupés à étudier dans les bibliothèques. Mais pas de soucis, certaines sont de véritables monuments historiques.

Revenons-en à ce séminaire mensuel durant lequel je devais présenter les jeunes reporters de *Profession Reporter*, ainsi qu'évidemment l'éminent journaliste Caco Barcellos. Je devais décrire l'émission, la pluralité, la polyphonie et l'absence d'ordre chronologique des sujets traités à partir d'un seul thème, et évoquer mes objectifs de recherche au sujet d'une émission de télévision, au regard des concepts et idées des Sciences de l'Information et de la Communication. Mois après mois, le projet prit corps, aiguissant la curiosité de mes camarades français ainsi que de celle qui serait amenée à être ma tutrice, Adeline Wrona, brillante enseignant-chercheur, de quelques années plus jeune que moi, mais que la coutume française et académique

allait m'obliger à appeler Madame. J'ouvre là une parenthèse sur la notion de tutrice au sein de l'Université française.

S'il n'a pas de contact préalable, l'étudiant commence à suivre les cours et à développer des liens plus particuliers avec certains professeurs en fonction des thématiques et sujets d'étude. L'étudiant doit en quelque sorte alors se lancer, en faisant le pari que sa demande de tutorat et d'accompagnement sera acceptée. Dans mon cas, après avoir mis un peu de temps à comprendre la marche à suivre, officieuse, je me suis rapidement résolue à aller vers elle, et fus même l'une des premières à effectuer cette demande parmi mes collègues. Je passai deux jours à tenter de rédiger un email plein de formules alambiquées, pour tenter de me « vendre », et alléguant d'arguments pour être suivie et accompagnée par elle, craignant par-dessus tout une fin de non recevoir de sa part. Je finis par cliquer et envoyer cet email à 22h00, un dimanche soir, anticipant déjà une semaine d'attente et d'anxiété. Mais il n'en fut rien. A ma grande surprise, dès le lundi, en entrant en cours, hésitante comme toujours, je reçus d'elle un signe positif de la tête, et elle ajouta : « J'ai lu votre email, je n'ai pas encore répondu, mais vous pouvez compter sur moi, le sujet m'intéresse particulièrement ». Son acceptation, ainsi que la simplicité de sa réponse, me ravirent. Loin du style ampoulé de la Sorbonne. J'étais heureuse, comme je l'avais été le jour de mon acceptation. Ce sentiment et cette joie allaient se répéter de nombreuses fois, tout au long des réunions que nous aurions, et des échanges aussi précis et objectifs que constructifs. Ses suggestions, indications de lecture, m'étonnèrent toujours par leur extrême pertinence.

Comme l'exige le modèle académique, je devais établir un parallèle, une analogie, entre un sujet français et mon objet d'étude. J'assistai donc aux principaux programmes journalistiques, essayant de trouver un angle d'attaque et de réflexion. Sur les chaînes non cryptées, parmi la multitude d'éditions de journaux quotidiens et de reportages plus classiques, ce fut l'émission *Envoyé Spécial*, un programme d'une heure trente de reportages et d'investigations, présenté par les journalistes Guilaine Chenu et Françoise Joly, qui attira mon attention. Chaque semaine, une des journalistes présente les reportages, à la manière d'un reporter de TV Globo, reportages qui se concluent par une interview en plateau du journaliste qui peut alors en détailler et commenter les coulisses. Particulièrement intéressée, j'allais jusqu'à

contacter la chaîne de télévision France 2, ainsi que l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) pour obtenir des copies des émissions. Cependant, dès le premier rendez-vous avec ma tutrice, nous nous sommes résolues à abandonner cette piste de réflexion et de travail, au profit d'une idée plus simple, mais qui permettrait une analogie plus intéressante avec le personnage le plus important de *Profession Reporter*, le jeune reporter.

En apprenant l'existence et le rôle de ces jeunes reporters dans l'émission, la tutrice se souvint alors d'une figure connue du paysage littéraire français, et toujours étudié dans les écoles, Candide, le personnage éponyme du conte de Voltaire, un des principaux philosophes Lumières du XVIIIème siècle. Grâce à l'attention qu'une recherche requiert, je notai tout au long de ma lecture que chaque fait nouveau auquel était confronté Candide déclenchait chez lui une série de questions à qui voulait bien l'écouter. Je compris alors que c'était une référence claire au modèle de la dissertation (introduction, hypothèses, conclusion) auquel l'école française voue un tel culte que les enfants commencent à en appréhender les codes dès l'âge de 10 ou 11 ans (ceci expliquant sans doute les qualités rhétoriques françaises). Cela pouvait constituer pour moi la première analogie. La formule ternaire, ce modèle en trois temps, est également celle qui est la plus utilisée dans la construction de *Profession Reporter*, qui repose sur un thème décliné en trois (voire davantage parfois) reportages. C'est une « réflexion dissertative » sur le thème du reportage. Peut être cette analogie est-elle un peu « tirée par les cheveux ». Induite par les obligations académiques. Parfois, on a besoin de « voyager » dans l'argumentation pour développer une idée. Le fait est pourtant que Candide et les jeunes reporters ont beaucoup de traits communs. Ils voyagent, loin, parcourent le monde, pour raconter les histoires des ceux croisés sur le chemin. *Raconter, rapporter, reporter, informer* sont autant de verbes de la langue française qui renvoient à l'action du *reporter*, substantif qui se différencie en portugais du verbe par la présence d'un accent (*repórter*).

La curiosité inhérente à la figure du jeune reporter, le reportage qui accompagne l'action, et la posture du reporter le micro toujours à la main, prêt à poser des questions, à écouter et recueillir la parole, furent les pistes choisies pour développer le premier chapitre (hypothèses) du Mémoire. Les voyages que Candide effectue dans le monde entier m'ont également amenée à choisir un champ de recherche bien distinct

(autrement appelé *corpus* en français). Parmi quatre émissions, intitulées « Sécheresse et crue, les inondations dans la province de Santa Catarina » (titre original, « *Seca e Cheia* », *Profissão Repórter*, émission 139, diffusée le 8 mai 2012), « Prostitution internationale » (titre original « *Prostituição Internacional* », *Profissão Repórter*, émission 164, diffusée le 30 octobre 2012), « Enfants et drogues » (titre original « *Crianças e Drogas* », *Profissão Repórter*, émission 112, diffusée le 19 juillet 2011. Cette édition était dans les trois finalistes du Prix *Current Affairs* des *EMMY Awards 2012*), j'ai délimité un champ de recherche dans lequel les reporters, à l'instar du personnage de Voltaire, se déplacent entre continents, visitant les cinq grandes régions brésiliennes mais également l'Europe. Ces quatre émissions contiennent en substance d'autres éléments que je souhaitais mettre en avant : l'exposition des coulisses des tournages, l'importance de l'interview en tant que dialogue et production du reportage, la narration de l'action, ainsi que la notion de journalisme d'immersion.

Le microphone

Le premier pas consista à établir une analyse quantitative des items en lien avec les paramètres de l'étude que je me proposais de mener. Je fis un comptage du temps où le microphone apparaissait à l'image, des interviews sur le terrain (questions et réponses), du temps de narration on (sur le lieu de l'action) et du texte off (enregistré au studio). En décortiquant les émissions du corpus, je suis parvenue à des données qui renforçaient ce que j'avais émis en hypothèses, sur les spécificités de ce programme. En additionnant par exemple le temps où le micro apparaît à l'image, je constatai que, dans une des émissions du corpus, cet objet était présent un tiers du temps. Je décidai alors d'y ajouter le temps des questions des reporters et des réponses des interviewés, c'est-à-dire un temps où le micro est implicitement présent. Dans le cas de l'émission portant sur les inondations dans l'Etat de Santa Catarina, ce temps additionné atteignit les 56% du temps total de l'émission. C'est un bon exemple d'un reportage qui se fait dans l'action, à partir des conversations et entretiens avec les gens qui vivent la réalité, en l'occurrence des personnes traumatisées par la catastrophe et ayant besoin de parler.

D'où a surgi cette préoccupation autour du microphone ? Je serais tentée de dire qu'elle est fondée sur la symbolique même de l'objet, sur ce qu'il représente. Dans le cadre du média qu'est la télévision, le micro est une signature, puisqu'il montre le logo

de l'émission. Dans une analyse sémiologique, il y a de nombreuses acceptions. L'équipement qui reçoit, enregistre, amplifie et reproduit un mot serait, selon Charles Peirce, un *indice* (de l'interview) : « n'importe quel objet qui amène l'attention sur l'objet en question dans une impulsion aveugle ». Pour l'intellectuel italien Umberto Eco, c'est un *vecteur de l'attention* qui « simplement se transforme et s'exprime en contact avec un objet ou avec un état de choses » (dans le cas qui nous occupe, la main du reporter, qui interviewe). Dans *Profession Reporter*, cependant, la signification va encore plus loin. Le rituel que représente le mouvement de pointer le micro vers soi ou vers l'autre est un « acte corporalisant », montrant l'interview en train de se faire, ou bien le reporter découvrant l'histoire qu'il va raconter. Quand le micro apparaît dans plus de 50% du temps de l'émission, il revêt sans aucun doute une grande dimension symbolique, comme instrument de faire l'interview (le reportage) pour le reporter de *Profession Reporter*.

Le reportage en train de se faire dans l'action

Quand j'ai commencé à travailler à *Profession Reporter* en 2006, j'ai eu quelques difficultés à m'adapter à certaines exigences du genre. Souvent des sujets me paraissaient dignes d'intérêt et l'on me rétorquait : « *non, il n'y a pas d'action* ». Un reportage de *Profession Reporter* doit avoir comme corollaire une action, il doit s'appuyer dessus. On me fit comprendre que le journalisme tel que exercé dans ce programme ne reposait pas sur des paroles d'experts, ou des témoignages rigides et formatés. Il faut être là où l'action est en train de se dérouler. L'émission se propose de pratiquer un journalisme qui transmet le message symbolique du naturel de l'action. L'action est là, en train de se dérouler, et le reporter est à côté, accompagnant la scène. Quand il mena une réflexion sur la photographie, Roland Barthes mit en exergue le terme « avoir-été-là », comme la prise de conscience d'avoir été à côté de l'événement. Si l'on applique cela au journalisme, l'expression « avoir-été-là » se présente comme une « expression du réel ». Pour témoigner de cette idée, l'analyse du temps du texte *on*, narré directement sur la scène de l'action, à celui du temps des interviews (questions et réponses) a permis de donner une véritable dimension à la notion d' « être ensemble » telle qu'envisagée dans l'émission. Dans les quatre émissions, la durée du *on* était toujours supérieure à 60% du temps de l'émission. Dans le cas de l'émission « Sécheresse et crue », ce temps atteint les 62%, 66% dans le

cadre de l'émission sur la prostitution, 68% pour celle portant sur les enfants et le crack.

Ce type d'étude n'est cependant pas inédit. Caio Cavechini, un des premiers jeunes reporters de l'émission, aujourd'hui rédacteur en chef de l'émission, se consacra un moment à une analyse de la performance du programme en termes quantitatifs. L'intérêt de son étude, qui date de 2006, réside dans la mise en avant de la présence tout à fait claire des concepts clefs de l'émission, principalement celui d'un reportage dans l'action, et ceci dès les premières émissions, avant même toute conceptualisation. L'analyse de treize émissions par Caio montre bien le temps consacré aux « coulisses », aux « passages arrêtés », « passages en action » (passage pour texte énoncé en *on* par les journalistes), « interviews arrêtées », « interviews en action », « narrations », « textes off », « questions en action », « archives ». Ces répartitions de temps sont en général bien équilibrées, comme par exemple celui du temps de coulisses, qui varie entre 7 et 15%, ou celui des interviews en action, occupant toujours plus de 10% du temps total du programme. Une donnée en particulier est intéressante : l'item *archive* n'apparaît que dans une des treize émissions analysées par Caio en 2006, pour 1% du temps. Aujourd'hui, j'estimerais ce pourcentage équivalent.

Le minutage du programme constitua une manière d'entamer une analyse plus détaillée de l'émission *Profession Reporter*, en ayant un rôle d'une grande importance dans la composition générale, dans l'« hétérogénéité discursive » du programme. Du fait de mon expérience en tant que responsable de l'émission, j'ai toujours été plus proche de la partie production que de l'édition à proprement parler, sur laquelle je suis donc davantage précautionneuse, au sujet de cet angle d'analyse. En particulier sur la forme du contenu du reportage, dont l'interview est le fil conducteur, la fondation, et dans laquelle, comme le décrit le professeur Cremilda Medina, « tous les participants du jeu interagissent, se modifient, serèvelent, développent leur connaissance du monde et d'eux-mêmes ». Le reportage y gagne beaucoup, sans aucun doute, quand les interviews prennent place dans la proximité de l'action, dans la réalité factuelle, quand le reporter exerce avec désinvolture son rôle d'observateur.

Mais les ressources de l'émission valorisent encore davantage le reportage dans l'action, tout d'abord en réduisant le texte off. Dans le téléjournalisme quotidien, plus de la moitié du temps d'antenne est couvert par le reporter ou un locuteur en off. Rédigé à la rédaction, le texte off peut être révisé, altéré, coupé, pour permettre ainsi de privilégier des informations plus claires et synthétiques. Mais le texte en devient froid, distancié, trop collé à la séquence (puisque souvent écrit en avance) et aux entrevues, et la plupart du temps statique, figé. L'émission *Profession Reporter*, dès ses débuts, a cherché à diviser le temps de parole des reporters entre textes off et narrations, faites pendant les enregistrements, dans le feu de l'action, sans révision, certainement avec des erreurs, répétitions, changements du ton de la voix et interruptions du raisonnement.

Roland Barthes a conceptualisé la *narration* de manière particulièrement intéressante dans son livre intitulé *L'Aventure sémiologique*. Il utilise le terme *narration* dans son acception rhétorique. J'en ai tiré quelques extraits rapides mais qui mettent bien en avant ce que représente la narration pour un reportage qui se fait dans l'action du programme. En voici les propos en substance : « La narration est évidemment le fait de raconter les faits en question (...), mais uniquement en prenant en compte le point de vue de la preuve, (...) c'est l'exposition convaincante de n'importe quel événement passé ou à venir (...). Ce doit être clair, réel et concis. » C'est-à-dire que la narration atteste de la présence du reporter sur le lieu de l'action. Cela renforce le « avoir-été-là » de Barthes. Dans le cadre de *Profession Reporter*, le recours toujours plus important à la narration directe – parfois comme le passage du reporter (il signe alors le matériel produit en le marquant de sa présence), parfois assurée par des images qui permettent de détailler l'action – est déterminant dans la stratégie qui a pour but de créer l'atmosphère d'une présence dans l'action, de la proximité avec la réalité.

En France, ce type de reportages a un nom, c'est le « genre corporalisant ». Les deux chercheurs, Roselyne Ringoot et Yves Rochard, ont établi une classification des genres journalistiques à partir de leurs principales caractéristiques. Selon eux, le « genre corporalisant » permettrait de comprendre « une mise en scène du reportage pendant son déroulement même », signifiant par là même « la corporalité » du journaliste. Le français Albert Londres est peut être le journaliste qui a le mieux

pratiqué ce type de journalisme, dit « de terrain ». Certains de ses reportages sont devenus très célèbres, comme celui intitulé « Au bain », dans lequel il décrit la vie des prisonniers dans les prisons de Guyane. Il a voyagé dans un bateau qui transportait les forçats et est resté un mois à Cayenne, partageant le quotidien d'Ullmo, de Bel Ami, de l'« Indomptable Cœur de Vache » et d'autres prisonniers qu'il a rencontrés. En quittant un emploi stable, dans les années vingt, pour travailler à son compte, Albert Londres lança une ultime tirade qui nous en apprend beaucoup sur l'esprit du reporter de terrain qu'il était : « *Messieurs, vous apprendrez à vos dépens qu'un reporter ne connaît qu'une seule ligne : celle du chemin du fer* ».

L'immersion

Plus que la preuve de « l'avoir-été-là », plus que du journalisme de terrain, *Profession Reporter* se démarque dans le genre corporalisant de par la présence constante, la proximité presque intime des jeunes reporters dans des reportages que nous avons pris l'habitude d'appeler immersions. Plusieurs éditions furent particulièrement fécondes, et l'une d'elles fait partie de mon corpus, « Sécheresse et crue », réalisée en 2012 par les vidéoreporters Caio Cavechini et Valéria Almeida. Caio est allé à Boca do Acre, une année de crues record dans la province du Rio Acre, et il y est resté pratiquement dix jours. Sa caméra EX en main, il a réalisé une des scènes les plus remarquables (et touchantes) que j'ai pu voir dans le journalisme télé de TV Globo ces dernières années. L'embarcation à moteur, dans laquelle avaient pris place le journaliste et Manoel, le paysan, tournait en rond dans la végétation, les branches coupant les visages des deux hommes, qui tentaient vainement de se rapprocher du troupeau en train de se noyer sous leurs yeux. Le micro-cravate rend encore plus réel le désespoir de Manoel appelant ses vaches. Mais ses cris s'avèrent inutiles. Le bateau s'arrête, les deux hommes forcés de renoncer à leur tentative de sauver le bétail, et l'on voit Manoel lever les bras au ciel, implorant Dieu dans une prière. Presque 9 000 kilomètres plus à l'Est, Valéria Almeida a vécu cette même dizaine de jours de mars, en tentant de montrer le contraste climatique brésilien, dans l'extrême sécheresse du Nordeste. Dans la ville de Raimundo Nonato (Province du Piauí), la journaliste fait la connaissance d'une dame, Lucia, occupée à laver et à battre, à l'ancienne, le linge dans les quelques flaques d'eau restantes d'une rivière, la Pedra Grande. Femme au foyer mais également guérisseuse, Lucia reçoit Valéria chez

elle, et se laisse filmer dans les moments simples de sa vie, comme quand elle cuisine le plat quotidien familial de riz et de haricots, ou bien encore lors de la visite de patients venus demander quelques conseils sans qu'elle ne leur demande aucune contribution. Valéria partage tout son quotidien, y compris bien sûr le plat de riz et de haricots, sans pour autant parvenir à boire la même eau saumâtre, un peu honteuse de son attitude. Mais la jeune reporter se rachète dans ses grandes enjambées, sur plusieurs kilomètres, sous le soleil brûlant de midi, la caméra à l'épaule, en accompagnant le mari de Lucia, Ideraldo, qui allait chercher de l'eau, chaque jour plus loin, pour donner à boire aux ânes.

Cette caractéristique de l'immersion renvoie également à un autre personnage de la littérature française. Charles Baudelaire, le poète symboliste français, a donné naissance à la figure du *flâneur*, un observateur des rues, qui se promène seul, sans précipitation, sans attirer l'attention, ce qui lui permet d'appréhender les détails et de se créer une nouvelle perception de la ville. Plus près de nous, la journaliste Géraldine Mulhmann, dans son livre intitulé « *Journalisme et Démocratie* », développe une autre vision qui déconstruit la figure du dandy de Baudelaire, cet « *homme du monde* », ou « *des foules* », qui devient celui « *qui s'immerge par la pensée dans toutes les pensées présentes autour de lui, qui perçoit véritablement le monde qui se reflète* ». Elle rapproche la figure du flâneur de celle du journaliste, « *ce personnage qui dirige son regard vers l'actualité et met en scène ce regard à la vue des autres, publiquement* ». Loin de critiquer l'aspect « flâneur » du journaliste, Mulhmann défend la théorie selon laquelle le journaliste atteindrait le climax de sa curiosité en ayant cette attitude de « flânerie parfaite ». Le flâneur est donc un journaliste dans l'action. On ne peut alors que penser à la figure du vidéoreporter dans son travail d'immersion. Accompagnant l'action, ils se fondent dans l'action même, comme elle est, sans interférences. C'est un regard authentique, le témoignage d'une histoire qu'ils raconteront par la suite.

Caco Barcellos : le métareporter

La réflexion que *Profession Reporter* fait sur son propre travail, dans les scènes de coulisses qui entrent dans la composition des émissions, est l'objet de la troisième partie de notre étude. Sous forme de digressions, ce que nous avons l'habitude d'appeler les « îles », ces conversations à batons rompus entre Caco Barcellos et les

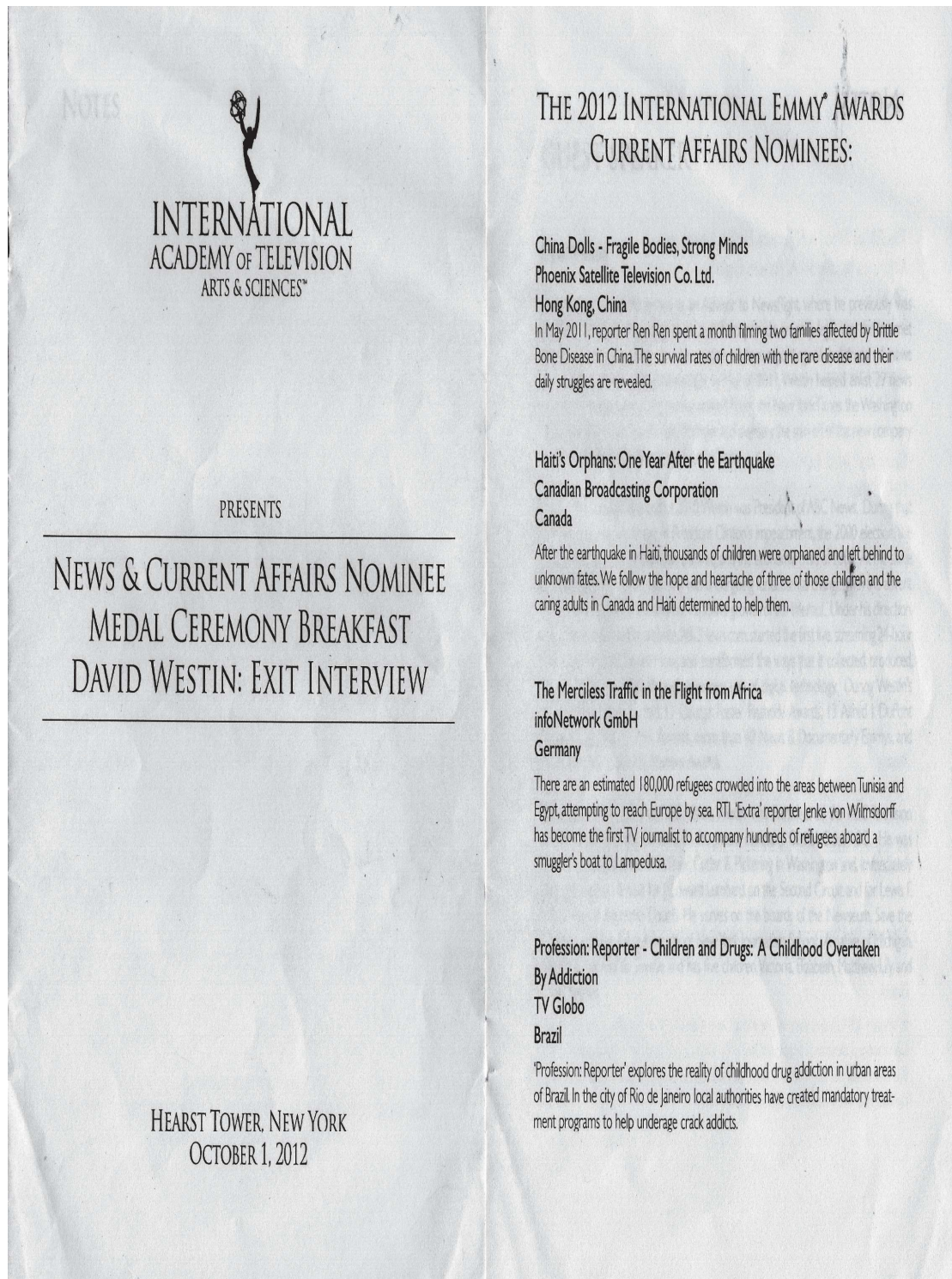
jeunes reporters, reproduisent d'une certaine manière les discussions communes à l'ensemble des rédactions, sur le traitement des sujets abordés et les thématiques en jeu. Caco et les jeunes reporters s'assoient face aux écrans de contrôle, pour analyser une scène qui pourrait amener à un questionnement d'ordre éthique, pour évaluer le comportement du reporter face à un fait ou tout simplement réexaminer une interprétation. C'est la rencontre entre le jeune journaliste et le journaliste expérimenté. Mais l'« île » est beaucoup plus que cette première impression pédagogique. Elle ne prétend pas apprendre à faire un reportage. Au contraire. C'est la mise en avant de l'empirisme du travail journalistique, un milieu dans lequel tout ce qui se fait est l'objet de nombreuses discussions, entre le reporter d'une part, et d'autre part le rédacteur, le photographe, le producteur et le reporter cinéma dans le cas de la télévision. L'intention est justement de montrer ces incertitudes, de démystifier le processus du reportage, ce qui se passe derrière la scène, tous les jours, loin de la perception classique du téléspectateur. Ce sont les coulisses de l'information, les défis du reportage comme l'indique le phrase fétiche dans chaque émission. Dans son analyse menée sur le programme en question, le professeur Ivan Paganotti a recours au concept de la rhétorique aristotélicienne, pour donner à l'« île » de *Profession Reporter* la même caractéristique que l'éthos, quand « la stratégie à laquelle a recours l'orateur qui tente de démontrer certaines des caractéristiques de son personnage principale pour transformer son discours plus digne de croyance et, se faisant, augmente l'acceptation de ses idées à partir du lestage dans son image construite dans son propre discours. » (Aristote, 2007 : 23). Menant ces discussions dans l'île, Caco Barcellos assume le rôle de métareporter, ce qui permet de promouvoir le reportage du reportage. Si les reporters sont éparpillés dans plusieurs régions ou pays, ces échanges peuvent avoir lieu par téléphone. Quelques fois, ce sont les jeunes reporters eux-mêmes qui anticipent les doutes et questions, menant ainsi leur propre réflexion avec les autres membres de l'équipe, pendant le tournage. Le fait d'exposer ainsi les coulisses est une valeur ajoutée dans la composition discursive de l'émission, ou dans le métadiscours de l'édition. Dans la définition de Patrick Charaudeau et de Dominique Maingueneau, le discours est le moment pendant lequel « le locuteur peut commenter sa propre parole énoncée, au sein même de son énoncé (...), c'est une manifestation de l'hétérogénéité : dans le même temps qu'il se réalise, l'énoncé s'évalue lui-même ».

D'un point de vue sémiologique, Caco joue également un autre rôle. L'argentin Eliseo Veron a créé une expression qui donne le titre à son étude de 1983, considérée par certains comme fondatrice de l'analyse sémiologique de la télévision. Veron écrit : « Il est là, il me voit, il me parle », à partir de l'analyse des journaux du soir des télévisions françaises (les « 20 heures ») et brésiliennes (Journal National). Dans les deux cas, le présentateur en studio est le conducteur de l'émission, et, en regardant la caméra qui fait office de prompter, il regarde également dans les yeux le téléspectateur de l'autre côté de l'écran. Le téléspectateur, en croisant le regard du présentateur, construit une certaine forme de complicité. Selon Veron, l'axe Y-Y (« les yeux dans les yeux ») provoque une rupture entre deux espaces temps. Certes, le « être là » du reportage n'est pas la transposition d'une scène réelle dans sa totalité. Particulièrement au sein du média qu'est la télévision, où le temps est raccourci, au sein d'une polyphonie de ressources visuelles et sonores, et ceci de la prise d'images jusqu'à l'édition même. Mais le regard du présentateur devient, pour le téléspectateur, la preuve du discours réel. Il est là, il me voit, il parle en me regardant, il me parle. Quand Caco Barcellos présente les jeunes reporters et ce qui a été produit dans l'émission, il établit avec le téléspectateur ce vecteur de crédibilité.

Le travail de recherche et l'analyse de cet objet d'étude qu'est devenue *Profession Reporter* cette année ont ouvert de nombreuses portes qui pourraient justifier d'autres études. La théorie de la représentation de Louis Marin, dans un de ses plus beaux extraits, quand il analyse la peinture de Poussin, amène l'idée qu'il existe toujours d'autres aspects derrière le *lisible* et le *visible* d'un discours, aspects qui créent du sens et qui peuvent produire une autre narration. Notre Candide a entendu de nombreuses voix dans son parcours semé de découvertes. Voix de la raison, celles desquelles il s'est le plus rapproché, à l'instar de celle de l'optimiste Pangloss, du rationnel Cacambo ou du manichéen Martin. Ou des voix parfois subies, critiques, ironiques, autant de voix que de personnages qui ont permis à Voltaire d'exprimer son propos à travers les pérégrinations qu'il faisait vivre à son jeune curieux. Et c'est bien cela qui me paraît être l'élément le plus concordant entre Candide et nos jeunes reporters : la volonté inapaisable d'entendre et de rapporter des voix et des histoires.

Annexe 4 : Prix international

Figure 68 : L'émission est finaliste au Emmy Awards – Édition 2012



MOTS CLÉS

- Journalisme
- Télévision
- Sémiotique
- Brésil
- Profession Reporter
- Interview
- Représentation du réel
- Méta-reportage

RÉSUMÉ

L'objectif de la présente recherche est d'analyser les démarches sémiotiques auxquelles a recours l'émission brésilienne intitulée *Profession Reporter* pour construire un modèle de journalisme fondé sur l'interview et la proximité corporelle du reporter avec les interviewés. Face aux contraintes de temps inhérentes à la production télévisuelle, l'émission hebdomadaire crée une représentation dans laquelle la performance du reporter sur la scène prend corps dans le montage final.

L'effet du réel se produit par le genre essentiellement corporalisant de production de reportage, la mobilité en étant un impératif. L'acte de l'interview s'affirme par l'usage du microphone, démontré, visuellement et implicitement, comme représentation de l'attention du reporter vers un dialogue interactif.

Dans une autre espace, aux coulisses, l'émission met également en valeur la place de l'interview à travers la représentation de la production, là où les journalistes débattent l'élaboration du reportage. L'exposition des coulisses prend une fonction méta-référentielle, articulant dans le même temps la démystification de la praxis journalistique et la réflexion sur la production du reportage à la télévision.

ABSTRACT

This research aims to analyze the semiotic approach employed by the Brazilian television program *Profession Reporter* as it builds a model of journalism based on the interview and on the reporter's physical closeness to his or her interviewee. Due to the time constraints intrinsic to television production, the weekly program creates a representation in which the reporter's performance on the scene takes shape in the final cut. The realistic effect occurs primarily by the production's body-centered reporting style, of which mobility is an essential element. The act of the interview imposes itself by the use of the microphone, which is visually and implicitly demonstrated as a representation of the reporter's movement towards an interactive dialogue. The program also highlights the role of the interview through the representation of the production, particularly at those moments when the journalists discuss the making of the reportage. The showing of backstage scenes takes a self-referential function, as they articulate the demystification of journalistic praxis with a reflection on the production of news stories for television.

Key-words: journalism, television, semiotic, Brazil, Profissão Repórter, Interview, backstage.