Pour une analyse narratologique de l'information télévisée

Marc Lits

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/335>

DOI : 10.4000/quaderni.335

ISSN : 2105-2956

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 2011

Pagination : 25-36

Référence électronique

Marc Lits, « Pour une analyse narratologique de l'information télévisée », *Quaderni* [En ligne], 74 | Hiver 2010-2011, mis en ligne le 05 janvier 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/335> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/quaderni.335>

pour une analyse narratologique de l'information télévisée

Marc
Lits

*Observatoire du récit médiatique
Université catholique de Louvain*

13 décembre 2006, 20 h 20, RTBF : le magazine de reportage diffusé tous les mercredis sur les antennes de la chaîne publique belge est brutalement interrompu. Après quelques secondes d'images parasites, le présentateur habituel du journal télévisé apparaît dans le décor du JT pour annoncer qu'un événement aussi important qu'inattendu est en train de se produire : la Flandre vient de voter son autonomie, ce qui entraîne *de facto* l'explosion de la Belgique. Une édition spéciale du journal télévisé commence, pour assurer une couverture journalistique aussi complète que possible de cet épisode crucial d'une histoire de la Belgique en train de s'écrire en direct sous les yeux des téléspectateurs belges.

Le retentissement de l'émission fut considérable, et le choc fut à ce point rude pour certains qu'ils ressentirent le besoin immédiat de le partager avec des proches. La preuve fut donc faite de l'impact de cette émission, mais aussi de la non-perception, pour nombre de spectateurs, de la dimension fictionnelle d'un scénario qui relevait davantage de la politique-fiction que de la réalité¹. Pourquoi ce succès, et ces réactions si vives, qu'elles soient enthousiastes ou réprobatrices ? Serait-ce tout simplement parce que nous croyons effectivement aux fictions que nous regardons, ainsi que l'avance Jean-Marie Schaeffer, et par extension ajouterions-nous, aux images télévisées : « *Nous sommes ainsi faits que nous croyons sans autre forme de procès à ce que nous voyons. Sauf rarissimes exceptions, voir quelque chose c'est y croire* »².

Au-delà de la question du jeu entre réel et fiction, ce qui est révélateur du succès de ce programme d'information, c'est son choix délibéré d'utiliser

tous les codes de la mise en récit pour atteindre son objectif de sensibilisation à des enjeux politiques et faire ainsi croire à la réalité de ce qu'il montrait. Dans les temps anciens, l'une des fonctions assignées aux récits mythiques consistait à proposer une explication de phénomènes inquiétants, et donc à résoudre une angoisse latente. Pour combler un vide générateur d'angoisse existentielle, l'homme, cet animal doué d'imagination, s'est mis à raconter des histoires. Mythes, légendes, contes et récits fabuleux lui ont permis de conjurer sa peur et de donner un sens à son existence. Le rôle que les mythes ont joué dans les temps précédant l'Histoire et la rationalité, la littérature le jouera ultérieurement. Avancions l'hypothèse qu'aujourd'hui ce rôle est complété, voire remplacé par les médias. Ce sont eux, désormais, qui nous font découvrir, à travers leurs mises en récit, les histoires du monde grâce auxquelles nous introduisons du sens dans le chaos qui nous environne. Les médias construisent les récits organisateurs de la société et apparaissent comme le "berceau" des grands récits de notre temps. C'est à travers eux que passent les grandes interrogations de notre époque : la peur du sida, les attentats terroristes, les images de mort violente, les enjeux écologiques. Aujourd'hui, la refiguration narrative passe essentiellement par ces médias de masse, dans la mesure où, selon G. Vattimo, ceux-ci inscrivent « la société de communication généralisée » dans un système de « *fabulation du monde* »³. Ceci explique également, pour le philosophe italien, le retour de la narrativité et de l'approche herméneutique dans les sciences humaines. Nous partons donc de l'hypothèse que le pôle médiatique est au cœur du système social et que ce pôle est essentiellement construit selon une logique narrative,

dans sa production comme dans sa réception. Il y a donc bien un « *prototype narratif* »⁴ qui est central dans les médias, mais dont la centralité entraîne dans sa logique narrative d'autres types textuels ou manifestations discursives, en quelque sorte happés dans cette catégorie par la position dominante qu'exerce celle-ci sur l'ensemble du champ.

De la notion de récit...

Pour certains, le récit peut être considéré comme une catégorie anthropologique constitutive de la nature humaine, il excède dès lors le cadre strictement contenu dans lequel l'inscrivent les linguistes, il peut même s'étendre jusqu'à un usage quasi métaphorique, par exemple quand M. de Certeau évoque nos sociétés contemporaines hantées par l'incessante récitation du monde : « *Du matin à la nuit, sans arrêt, des récits hantent les rues et les bâtiments. Ils articulent nos existences en nous apprenant ce qu'elles doivent être. Ils "couvrent l'événement", c'est-à-dire qu'ils en font nos légendes [...]. Notre société est devenue une société récitée, en un triple sens : elle est définie à la fois par des récits (les fables de nos publicités et de nos informations), par leurs citations et par leur interminable récitation* »⁵.

Pour analyser le récit médiatique, il faut élargir l'acception de la linguistique textuelle et réinvestir le terme "récit" de tout le poids de refiguration expérientielle et sociale que lui donne P. Ricœur dans la boucle mimétique, et particulièrement par le rôle particulièrement important octroyé à la *mimèsis III*. Il faut aussi tenir compte de l'amplitude narrative forte que prend tout objet textuel, dans le champ médiatique contemporain.

Ricœur détermine trois niveaux de *mimèsis* qui lui permettent de suivre « le destin d'un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré ». « La composition de l'intrigue, dit-il, est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action : de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel. » C'est ce qu'il appelle la *mimèsis I*. À ce stade, « imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité ». Cette appréhension première du monde sensible fournit le matériau de la *mimèsis II* qui est le stade de la fiction créatrice, du comme si, que Ricœur appelle souvent configuration. Cette *mimèsis II* réalise une opération dynamique de configuration, médiatrice par trois aspects. Elle « fait médiation entre des événements ou des incidents individuels et une histoire » et elle « compose ensemble des facteurs aussi hétérogènes que des agents, des buts, des moyens, des interactions, des circonstances, des résultats inattendus, etc. » Enfin, elle a un caractère temporel propre, à deux dimensions : l'une, chronologique, « constitue la dimension épisodique du récit » ; l'autre, non chronologique, « est la dimension configurante proprement dite, grâce à laquelle l'intrigue transforme les événements en histoire ». Mais le récit ne prend pleinement son sens que « quand il est restitué au temps de l'agir et du pâtir dans *mimèsis III* », qui « marque l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur ». C'est donc le travail de réception effectué par le lecteur de l'information qui va donner tout son sens, dans cette dernière étape d'appropriation personnelle, au récit de l'événement, en en

réalisant la refiguration. Ainsi, Ricœur tient « le récit pour le gardien du temps, dans la mesure où il ne serait de temps que raconté »⁶. Et l'analyse qu'il développe à propos du récit historique peut être transposée, avec des nuances, au texte journalistique, dans la mesure où tous deux sont en relation étroite avec les faits du réel, même si la distance temporelle est moins grande et si la question de l'objectivité doit être prise en compte. Ricœur, dans la mesure où il s'intéresse également à la fonction de médiation de la *mimèsis*, peut donc servir de référence lors de l'analyse de la pratique journalistique. Un article de presse, qui reprend un événement donné, qui se saisit d'une situation préalable à lui, et qui la transmute en un récit de presse organisé, qui va créer un effet sur le lecteur, s'organise selon cette triple *mimèsis* définie par le philosophe.

L'existence d'un récit médiatique se justifie donc pour trois raisons. D'abord, les médias véhiculent différents types de textes, et un très grand nombre d'entre eux relèvent de la fiction narrative (le feuilleton dans le journal, le film ou le téléfilm à la télévision). Lorsque l'information est transmise par les médias, elle privilégie à son tour la voie narrative. Contre l'idéologie de la transparence énonciative de la factualité événementielle, nous choisissons l'opacité (relative) de la nécessaire mise en intrigue de l'événement. Un événement ne devient information qu'au moment où il est médiatisé, donc mis en récit. Ensuite, le modèle narratif est tellement prégnant, surtout en télévision, qu'il s'impose comme une structure d'écriture des informations, mais qu'il contamine également nombre de séquences, faisant passer de simples descriptions d'actions pour des récits. L'exemple le plus frappant en est le bulletin

météorologique télévisé. Simple présentation de séquences chronologiques concaténées dans la paléo-télévision, il est devenu un spectacle à part entière, mis en scène, raconté, dramatisé, illustré, accompagné d'anecdotes. Enfin, si cet effet de narrativisation est patent du côté du producteur du message, il intervient également dans la manière dont les récepteurs consomment ces séquences. Barthes l'évoquait déjà en 1966 quand il avançait l'hypothèse de « *la situation de récit* », où les signes de narrativité interviendraient comme indicateurs du récit dans la communication narrative : « *tout récit est tributaire d'une "situation de récit", ensemble des protocoles selon lesquels le récit est consommé. [...] si familier, si négligent que soit aujourd'hui le fait d'ouvrir un roman, un journal ou un poste de télévision, rien ne peut empêcher que cet acte modeste n'installe en nous, d'un seul coup et en son entier, le code narratif dont nous allons avoir besoin* »⁷.

La prégnance du modèle narratif est telle que celui-ci amène le récepteur à consommer sur ce mode narratif ce qui n'en relève pas au sens strict du type linguistique. La séquence d'information, saisie entre un feuilleton télévisé et une publicité, a été montée, construite avec un enchaînement de plans sélectionnés, habillée d'un fond musical ; elle sera aussi reçue comme un récit, même si elle n'est que pure relation événementielle en stricte analyse linguistique. Ainsi, le modèle narratif contamine l'ensemble du dispositif médiatique, de telle sorte que celui-ci est majoritairement consommé sur le mode narratif. L'information médiatique serait donc intrinsèquement narrativisée. C'est une hypothèse déjà formulée par Louis Quéré : « *Pour qu'elle soit opérationnelle, l'information postmoderne ne doit-elle pas conti-*

nuer à se transmettre sous forme de récit, c'est-à-dire sous forme d'histoire ? Une information radicalement dé-narrativisée peut-elle capter ses destinataires [...] ? Le retour permanent du narratif dans le non-narratif ne témoigne-t-il pas d'une exigence liée à la nature symbolique de la socialisation, c'est-à-dire d'une exigence d'histoire irréductible »⁸.

Pour J.-M. Adam, au sein de la formation discursive journalistique, certains énoncés extraits du discours journalistique peuvent prendre la forme d'un type narratif, lorsque les six critères suivants sont tous réunis : une succession d'événements, une unité thématique, des prédicats transformés (l'inversion des contenus posée par la sémiotique greimasienne), un procès (c'est-à-dire une action qui forme un tout, comprenant un début, un nœud et un dénouement, similaire à la mise en intrigue de Ricœur), une causalité narrative qui excède l'enchaînement chronologique, une évaluation finale configurante⁹. Ces critères définitionnels sont assez semblables à ceux que Ricœur développe dans *Temps et récit*, bien que le philosophe ne les ait jamais formalisés dans un modèle théorique, afin de garder l'aspect dynamique de l'intrigue. On y ajoutera deux éléments, particulièrement utiles pour comprendre l'agencement des récits de presse. D'une part, le fait que tout récit part d'une situation en déséquilibre : il s'ouvre sur un méfait ou un manque initial (pour reprendre la terminologie de V. Propp), et dès lors, le récit est toujours une structure en tension, qui va mettre en scène des conflits entre héros et opposants ou anti-héros dans une quête qui les oppose sans cesse. D'autre part, le fait que tout récit suppose une intentionnalité, une implication d'intérêts humains, appelle la mise en avant d'acteurs qui

vont porter ces tensions, les incarner (qu'on les nomme actants, héros, sujets ou personnages). Ces traits constitutifs vont être déterminants dans l'organisation narrative des récits médiatiques.

...jusqu'aux récits médiatiques

L'ensemble de ces traits permet donc d'aboutir à une définition extrêmement stricte du type narratif, qu'il faut cependant nuancer par deux remarques. Adam reconnaît d'abord « *le fait que chaque texte est une réalité beaucoup trop hétérogène pour qu'il soit possible de l'enfermer dans les limites d'une définition stricte* »¹⁰. En outre, dans la lignée des travaux de Bakhtine, il prend en compte une approche pragmatique de la notion de récit, fondée sur les principes d'échange dialogique et de mise en situation « *qui font éclater la belle unité monologique du récit* »¹¹, et qui orientent la narratologie dans deux directions : « *en direction du langage ordinaire et non plus de la seule narration littéraire, d'une part, en direction de la non-hétérogénéité du récit, de ce que j'appellerai son orientation argumentative, d'autre part* »¹². Il y a donc volonté de dépassement de la clôture structurale, pour aller vers l'interaction langagière en situation.

Ce dépassement est indispensable au vu du statut particulier de l'objet analysé, à la fois discutable et hybride. Discutable dans son statut de légitimité culturelle et dans son essence narrative. Hybride puisque composé de textes (appartenant à des genres divers), d'images et de messages mixtes présentés sur des supports différents, dans des périodicités variées, répondant à autant d'horizons d'attente qu'il y a de médias. Cette logique de délocalisation présente quelques

intérêts, dont le moindre n'est pas de dépasser le stade descriptif et analytique pour insérer ces méthodologies dans une pratique sociale. L'impureté de cette démarche sémiologique amène à transformer celle-ci en une nouvelle interdiscipline, que T. Van Dijk a appelée socio-sémiotique. M. Wolf a bien montré les limites, pour les recherches en communication, des approches de type sémiotique, voire même sociologique, dans la mesure où elles se sont construites au départ de l'observation de textes littéraires, et ont trop souvent ignoré l'insertion sociale de ces textes. Il s'agit dès lors de mieux saisir les médias dans leur « *rôle spécifique d'intermédiaires symboliques collectifs* », en appréhendant leur « *langage non seulement en termes de structures formelles, mais également comme une donnée sociale* »¹³.

C'est en ce sens que l'approche narratologique ne devient signifiante qu'insérée entre, en amont, une connaissance plus complète des conditions de production de cet objet social, et, en aval, la compréhension des interactions qui s'opèrent entre un média et son public. L'hybridation de cet objet a donc entraîné l'hybridation des approches, mais a aussi permis l'émergence d'une interdiscipline qui soulève des problèmes spécifiques, comme celui de la contamination du modèle fictionnel avec le récit médiatique. En effet, le récit de presse doit aussi être positionné par rapport au vraisemblable, dans la logique trifonctionnelle du métier journalistique développée par Daniel Cornu. Pour lui, le journaliste est d'abord un observateur des faits, et il est donc soumis à l'objectivité ; mais il est ensuite interprète, et il fournit alors une opinion qui relève de l'impartialité ; il est enfin un narrateur qui suit les modèles de l'authenticité et de la véridicité¹⁴.

Codes narratifs et stéréotypie

Si l'information télévisée est construite et consommée selon des modèles narratifs, elle va aussi être saisie en fonction d'"horizons d'attente" maîtrisés par le téléspectateur, lequel va convoquer sa grammaire narrative (implicite ou explicite) dans ses usages quotidiens. S'instaure ainsi une synthèse dialectique entre le travail du lecteur et l'effet inscrit dans le texte. Il y a deux sortes d'effets induits, ceux qui émanent des stéréotypes inscrits dans le texte, et ceux qui sont liés aux motivations et aux compétences personnelles de chaque lecteur.

Reconnaissance des codes génériques, des schémas narratifs, décryptage du paratexte, toutes ces opérations supposent de la part du téléspectateur une culture relativement étendue. On peut en tout cas supposer que l'appréhension de la séquence sera en rapport direct avec le bagage culturel du spectateur. Celui-ci ne pourra comprendre les références, allusions, reprises que s'il peut identifier le renvoi à l'élément source. En effet, nous baignons dans des jeux de référence que nous décodons plus ou moins bien. Nombre de récits renvoient à d'anciens scénarios mythiques qui les sous-tendent : les grands récits consacrés aux familles royales et princières, les faits divers marquants passionnent le public dans la mesure où il y retrouve, inconsciemment, la reprise d'histoires immémoriales d'amour, de violence et de mort qui commencent avec Caïn et Abel, avec Zeus et Héra et qui se prolongent jusque dans notre vie quotidienne.

En fait, les récits (la vie ?) fonctionnent selon quelques stéréotypes qui reviennent sans cesse.

Flaubert voulait les dénoncer dans son *Dictionnaire des idées reçues*, parce qu'il y voyait le triomphe de la médiocrité bourgeoise, il vaudrait mieux apprendre à les décoder, dans la mesure où l'on ne peut y échapper. « *Comprendre un texte*, dit J.-L. Dufays, [c'est] *d'abord y reconnaître des stéréotypes* »¹⁵. Dans le travail de la lecture, il y a toujours un rapport au stéréotype qui s'établit. Lire, c'est manipuler des stéréotypes pour construire des hypothèses de lecture. En effet, les stéréotypes sont les principaux garants de la stabilité du sens ; ce sont eux, une fois repérés, qui assurent la lecture de reconnaissance. Mais le plus souvent, l'écrivain va se situer de manière critique par rapport à ces stéréotypes, en les subvertissant, en les utilisant au second degré. Qu'en est-il du journaliste ? A-t-il l'occasion, le temps (travaillant dans l'urgence qui ne permet guère la relecture et la réécriture), le souci stylistique, la volonté communicative de jouer avec les stéréotypes, ou au contraire les utilise-t-il comme principes de base d'une communication immédiate et rapide, ainsi qu'il le fait en usant des figures de style¹⁶ ?

L'exemple du personnage médiatique

L'usage stéréotypé des personnes publiques dans les reportages télévisés illustre bien cette tentation de la stéréotypie, imposée aussi par le nécessaire rétrécissement narratif et temporel des courtes séquences d'un journal télévisé. Dans le récit de presse, ce sont les personnages qui servent de fil conducteur au schéma narratif, et notre rapport aux grandes figures médiatiques ne fonctionne pas différemment de celui que nous entretenons avec les héros de fiction. Les personnalités présentées dans les médias servent aussi de surfaces d'investissement, et construisent les

dimensions axiologiques et idéologiques de notre perception du monde¹⁷.

En outre, ces personnages vont se construire selon une logique de type conflictuel, puisque toute narration repose sur un déséquilibre initial qui doit être comblé. Le conflit est inscrit dans le récit, de manière extrêmement prégnante. Les fictions appartenant au domaine paralittéraire, par exemple, qui fonctionnent souvent à l'extrême dans leurs choix narratifs, vont privilégier l'affrontement entre personnages caricaturés dans des fonctions très contrastées. C'est l'hypothèse d'Yves Reuter : « *Les récits fictionnels les plus lus ou les plus regardés témoignent de l'importance du conflit, que l'on songe au roman populaire et au roman feuilleton ou à nombre de séries paralittéraires actuelles dans lesquelles la quête n'est qu'un prétexte puisqu'elle ne doit jamais aboutir pour que la série puisse se continuer. L'opposition bien vs mal est le "moteur" du récit, la condition de son expansion et la source de son intérêt. Les feuilletons télévisuels (Dynastie, Dallas...) en constituent une bonne illustration* »¹⁸. Il évoque aussi l'exemple du fait divers, mais nombre d'auteurs considèrent que l'ensemble de l'information télévisée fonctionne selon cette logique feuilletonesque, particulièrement pour des événements qui s'inscrivent dans la durée, comme les guerres ou les procès judiciaires. Si le récit est une structure polémique, faite de conflits, de résistances et de clivages, on comprendra pourquoi les compétitions sportives, les guerres et les faits divers constituent les événements les plus souvent et les mieux médiatisés. Les personnages vont pouvoir y être distribués dans des rôles organisés de manière différentielle, comme dans un western ou un roman policier.

Le suivi de la première guerre du Golfe a ainsi été facilité par le fait que les spectateurs occidentaux ont immédiatement été mis en présence d'un "bon", Georges Bush, face à un "mauvais", Saddam Hussein. Et cette image de "mauvais" sera utilement réactivée pour justifier le lancement de la deuxième guerre du Golfe. Par contre, le conflit yougoslave, avec sa mosaïque de républiques, ses enchevêtrements interethniques, son pouvoir parcellisé, n'a pas permis de distinguer immédiatement deux figures emblématiques, ce qui en a rendu la lecture plus difficile. C'est seulement quand se sont dégagées des figures antagonistes, que les Serbes, représentés par leur président Slobodan Milosevic, endossèrent le mauvais rôle, et que les Croates, avec leur président Franjo Tudjman, furent soutenus par les forces occidentales, que la situation sembla se clarifier aux yeux des téléspectateurs européens. Bien sûr, d'autres critères d'appréciation, principalement politiques, entrent en ligne de compte, mais il vaut la peine de creuser plus avant cette hypothèse. Pour que cette personnalisation soit bien perçue, il est nécessaire de construire les intervenants en termes de protagonistes qui s'opposent autour d'un axe simple : le bien et le mal, la justice et la malhonnêteté, la démocratie et la dictature. La plupart des conflits régionaux relatés par les médias depuis la Seconde Guerre mondiale ont été présentés selon une logique de démonisation de l'adversaire. Ces procédés de personnalisation modifient fortement le regard des téléspectateurs, comme le constate Emir Kusturica, au départ de son observation de la médiatisation de la guerre en ex-Yougoslavie : « *En fait, le cinéma n'affecte pas vraiment la vie des gens. La télévision, en revanche, les transforme profondément. Et on est obligé de fonctionner autrement une fois que*

l'on s'en rend compte. J'ai pu le voir dans le cas de la Yougoslavie, où l'on a tenté de résumer les choses comme si on racontait un western, avec, d'un côté, les bons, et de l'autre, les méchants. Or, c'est la manière dont les médias nous amènent à voir le monde aujourd'hui »¹⁹.

Comment peut-on encore faire la part des différents éléments d'appréciation qui rendent les données géopolitiques souvent beaucoup plus complexes que ne le laisse accroire une version simplifiée en forme de western ? Mais en même temps, si le réel s'efface ainsi derrière une image ou une caricature, il faut aussi accepter que ces procédés de démonisation ne relèvent pas simplement d'une logique de manipulation ou de désinformation comme le clament beaucoup d'analystes des médias. La réduction des enjeux à un conflit entre le bien et le mal, personnalisé au travers de la figure des leaders en présence, tient d'une logique de narratologie médiatique élémentaire. La brève séquence de deux minutes du journal télévisé appelle ces simplifications, qui constituent la clé de la réussite d'un "bon" récit médiatique. Il faut donc reconnaître le poids de la construction narrative dans la transmission de l'information, particulièrement dans le cas de conflits, où la nécessaire conflictualité narrative va dichotomiser les acteurs en protagonistes réduits à des caricatures et à des stéréotypes, débarrassés de toute nuance.

De nouvelles temporalités

Si l'analyse des personnages permet de montrer comment les récits médiatiques reprennent les procédés narratifs classiques, il est un autre aspect fondamental de la structure narrative qui

se trouve, lui, radicalement transformé, celui de la temporalité. Les évolutions technologiques obligent à revisiter l'usage du temps dans les médias audiovisuels, et dans leurs déclinaisons sur Internet. Au point d'inviter à une redéfinition des bases classiques de la narratologie et à un réexamen des rapports entre temps et récit tels que décrits par P. Ricœur dans l'entrelacement des trois *mimèsis*.

La compression du temps modifie aujourd'hui notre rapport au monde, puisque le médium télévisuel, depuis la première guerre du Golfe, joue en quasi-simultanéité avec les événements montrés, comme l'ont montré Jean Baudrillard et Paul Virilio²⁰. Dès ce moment, l'objectif des médias, qui consistait à informer le plus vite possible le public après que survienne un événement, fut remplacé par cette exigence unimaginable jusqu'il y a peu : l'événement doit si possible être médiatisé pendant qu'il se déroule. Dès lors, si le temps de la transmission devient concomitant à l'événement, dans quelle mesure permet-il encore une véritable appropriation, une reconfiguration au sens où l'entend Ricœur dans sa troisième *mimèsis* ? Voilà l'une des conséquences directes de la transformation radicale de la temporalité médiatique sur le modèle qui nous sert de base d'analyse. La saisie brute des témoignages ne laisse guère de temps pour une reconstruction identitaire. L'urgence fait office d'analyse et empêche toute forme de réorganisation des récits et de leurs multiples jeux de temporalité.

Il s'agit donc de mesurer les conséquences de ces transformations, dans la gestion d'un temps narratif de plus en plus immédiat. On ne peut faire un travail de mise en intrigue qu'avec un minimum de distance, car, normalement, le récit vient après

l'événement. Or, actuellement, le sommet de l'information consiste à couvrir l'événement pendant qu'il se produit, parfois avant même qu'il ne se produise, comme ce fut le cas dans les longues heures de direct sans contenu proposées par l'ensemble des télévisions du monde dans les jours qui précédèrent le décès de Jean-Paul II. Si l'on considère la deuxième guerre d'Irak, on constate que l'important pour les chaînes de télévision n'était pas de nous expliquer ce qui se passait là-bas, mais simplement de dire : « *Regardez, nous avons des correspondants sur place, on a quelqu'un à Bagdad, on a quelqu'un en Syrie, à New York, etc.* ». Tous ces correspondants sont dans la posture de Fabrice Del Dongo au cœur de la bataille de Waterloo, parce qu'ils n'ont pas de téléscripteur avec eux, ni de dépêches d'agence, parce qu'ils n'ont pas accès aux sources, ni le temps nécessaire à la reconstruction, mais ils doivent montrer qu'ils sont présents. Priorité est donnée à l'énonciation, à la relation, plutôt qu'à la construction de l'information. La possibilité d'une correcte mise en œuvre de la deuxième *mimésis* doit désormais être rediscutée.

L'exemple le plus fort fut celui du tsunami de décembre 2004, lorsque la construction narrative de l'événement échappa pour partie aux agences de presse et aux rédactions qui se contentèrent de relayer les images prises par des vidéastes amateurs, afin d'enchaîner les séquences d'action, sans cohérence causale ou temporelle, dans une esthétique du fragment généralisée. Plutôt que de mise en récit, ce furent des "micro-récits" successifs qui furent proposés, voire des "scènes narratives" (au sens où l'employait Yves Reuter dans un numéro de *Pratiques*²¹) fondées sur quelques situations dramatiques stéréotypées :

la vague déferlante, la mère éplorée, le sauveteur généreux, le donateur au grand cœur... Dès lors, peut-on encore parler de récit médiatique, ou faut-il abandonner une notion qui ne correspond plus à la réalité des pratiques journalistiques ?

Très clairement, cet éclatement est devenu de plus en plus important dans les récits médiatiques actuels, construits selon des logiques déstructurées (ou autrement structurées, plus exactement) en production comme dans leur réception. Sans parler des chats, forums et blogs où le narratif est sans doute moins présent. Si la logique du cadre cède le pas à une consommation réticulaire, à une accumulation de fragments, y a-t-il encore configuration possible ? Les récits sont désormais consommés de manière de plus en plus éclatée, ce qui oblige à reconsidérer la notion de fragment, qui semble antinomique avec celle de récit. Peut-on, aujourd'hui, penser la notion de récit comme une accumulation de fragments, sans être pris dans un paradoxe insurmontable ? C'est pensable si l'on accepte que l'usage du récit, aujourd'hui, n'est plus lié à une logique de stock (le lecteur consulte les récits préexistants à sa lecture en puisant dans un stock de récits de différents types mis à sa disposition), mais est inscrit dans un flux permanent, ce qui ramène à la question de la temporalité, des limites, du cadre.

On pourrait donc admettre, comme nouveau postulat, que le récit ne disparaît pas, mais qu'il se construit désormais sous d'autres formes, en tout cas dans le système médiatique et la culture de masse. Le récit se co-construit par accumulation de fragments narratifs s'agrégeant peu à peu. L'identité narrative est partagée, toujours fluctuante, trouée, non clôturée, toujours syn-

chrone. Au modèle du *broadcast* a succédé celui du *broadband* dans les médias audiovisuels contemporains. Ce n'est plus l'émetteur qui est déterminant, c'est l'importance de la bande passante, du flux, qui permet l'interactivité, y compris pour les structures narratives.

Le récit menacé par la réception

Si ces conditions sont généralement réunies quand le récit est rédigé et narré par une même personne (la séquence montée du journal télévisé), qu'en est-il quand l'utilisateur passe d'une chaîne à l'autre ou va chercher son information sur des sites web ? Il faut en effet prendre en compte le fait que le récit est non seulement fragmenté, mais qu'il se déploie en passant d'un support à l'autre, dans des migrations permanentes. Puisque le récit passe d'un lieu (topologique et narratif) à l'autre, il n'y a plus d'unité thématique ni de récit clôturé. L'utilisateur se trouve devant un récit infini, sans début ni fin, dans lequel il circule sans hiérarchisation ni progression construite. Mais peut-être faut-il abandonner le singulier, puisqu'il n'y a plus de récit unique, plutôt une circulation concomitante de récits multiples, produits par des énonciateurs différents, qui s'échangent et s'interpénètrent. À l'éclatement de la configuration correspond simultanément une déflagration de la refiguration. Il y a en même temps ressassement (la même information saisie sur plusieurs chaînes), hétérogénéité (des bribes d'information diverses non coordonnées), ruptures (passage d'un thème à un autre), télescopes (mise ensemble, parce qu'ils sont consommés successivement, d'événements sans lien entre eux).

L'analyse des usages d'Internet pose clairement la

question de l'éclatement énonciatif qu'il installe. C'est dans la construction et l'identification des positions énonciatives que se joue probablement un nouveau dispositif de communication. L'énonciation devient partagée, en même temps qu'elle se dilue au sein d'échanges multipolaires. L'émetteur du récit médiatique n'est plus unique, mais se construit en relation avec ses récepteurs ; les lieux d'émissions se démultiplient au point de perdre leur identité propre et identifiable. Cela pourrait augurer d'une recomposition positive des échanges discursifs, en ce sens que ces protocoles d'échange signifieraient définitivement la fin du schéma classique émetteur/récepteur au profit d'une discursivité circulaire, véritablement polyphonique, et d'une récursivité permanente des transmissions d'information. Il y aurait donc l'espoir de voir surgir de nouvelles formes de narrativité, dans une polyphonie co-construite, ou à tout le moins à travers des entrecroisements de récits partagés. Mais ce gain relationnel est peut-être annulé par une perte identitaire. Les renvois permanents d'une source à l'autre diluent les identités énonciatives. Le risque d'Internet n'est pas celui de la mort du sujet, mais de sa dissolution dans trop de sujets, sans reconnaissance possible. Peut-il encore y avoir récit dans un cadre de co-énonciation non partagé délibérément. Tout cadre est remis en cause, ce qui oblige aussi à repenser la notion de polyphonie elle-même. Nous sommes désormais confrontés à des polyphonies énonciatives simultanées et partagées, sans fin.

Dès lors, ce que le récit médiatique contemporain impose, c'est une véritable redéfinition des conditions mêmes d'existence du récit actuel, à l'aide d'une narratologie refondée, d'une "hyper-

narratologie”. C’est cette approche, croisée avec la prise en compte des avancées technologiques, des supports nouveaux (par exemple l’arrivée de capsules audiovisuelles très narratives sur les téléphones portables), des évolutions des usages et des publics, qui permettra de saisir l’homme socialisé comme un animal narrativisé, traversé par des récits construits selon des formes radicalement nouvelles et ouvertes. Le récit peut désormais prendre toutes les voies, revenir en arrière, emprunter simultanément des voies contradictoires, télescoper des étapes, varier d’un usager à l’autre.

Pour permettre à la recherche hypertextuelle de progresser, il s’agit de comprendre que la dimension narrative est de moins en moins du côté de l’émetteur-producteur, mais, grâce aux éléments de circularité et d’altérité, présents à la fois chez Ricœur et chez Bakhtine²², de plus en plus dans l’instance de réception qui fonde, elle, son récit propre dans une polyphonie énonciative. Le point d’équilibre de la mise en intrigue, qui se trouvait encore bien installé au cœur de la deuxième *mimèsis* chez Ricœur, a dorénavant basculé du côté de la troisième *mimèsis*. Reste alors à voir comment, si le récit est unique pour chacun dans sa structure de réception, il peut encore être partagé et réinjecté dans la boucle mimétique. C’est un des enjeux des recherches hypertextuelles confrontées aux nouvelles consommations multimédiatiques.

N · O · T · E · S

1. On trouvera une analyse détaillée de cette émission dans M. Lits (sous le dir. de), *Le Vrai-Faux journal de la RTBF. Les réalités de l’information*, Charleroi, Ed. Couleur livres, 2007.
2. J.-M. Schaeffer, « Pourquoi nous croyons aux contes de fées », in *Le Nouvel Observateur*, hors série, déc. 2006/janv. 2007, p. 6.
3. G. Vattimo, *La Société transparente*, Tournai, Desclée De Brouwer, 1990, p. 39.
4. Cf. J.-M. Adam, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 1992.
5. M. de Certeau, *L’Invention du quotidien. I. Arts de faire*, 2e éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 146, 1990, p. 271.
6. P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L’ordre philosophique », t. 1, *L’Intrigue et le récit historique*, chap. 3, « Temps et récit. La triple *mimèsis* », 1983.
7. R. Barthes, « Introduction à l’analyse structurale des récits », in *Communications*, n° 8, 1966. Republié aux Éd. du Seuil, coll. « Points », n° 29, p. 28.
8. L. Quéré, *Des Miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Babel », 1982, p. 148-149.
9. J.-M. Adam, *op. cit.*, pp. 46-59.
10. *Ibid.*, p. 19.
11. *Ibid.*, p. 60.
12. *Ibid.*, pp. 61-62.
13. M. Wolf, « Recherche en communication et analyse textuelle », in *Hermès*, n° 11-12, 1993, p. 213.
14. Cf. D. Cornu, *Journalisme et vérité. Pour une éthique de l’information*, Genève, Labor et Fides, coll. « Le Champ éthique », 1994. Réédité en 2009.
15. J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1994, p. 12.

16. Cf. C. Huynen et M. Lits, « La Métaphore est-elle soluble dans la presse écrite ? », in *Recherches en communication*, n° 2, octobre 1994, pp. 37-56.
17. Cf. V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1992.
18. Y. Reuter, « Personnages et conflits dans le récit », *Cahiers de recherche en didactique du français*, n° 3, Université B. Pascal et C.R.D.P. de Clermont-Ferrand, 1990, p. 9.
19. E. Kusturica, interview dans *Voir*, Montréal, 28/03/1996, p. 11.
20. J. Baudrillard, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991 ; P. Virilio, *L'Écran du désert. Chroniques de guerre*, Paris, Galilée, 1991.
21. Cf. *Pratiques*, « Scènes romanesques », n° 81, 1994, et M. Lits, « La Scène : une notion narrative et médiatique », *Médiatiques*, Louvain-la-Neuve, ORM, n° 24, juin 2001, pp. 43-45.
22. Cf. A. Dessingué, « Polyphonisme, de Bakhtine à Ricœur », site fabula.org, atelier de théorie littéraire (http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonisme%2C_de_Bakhtine_%26agrave%3B_Ricoeur).

R · É · S · U · M · É

Le système médiatique, et la télévision tout particulièrement, favorise l'émergence d'une information présentée sous la forme narrative. Cela suppose de redéfinir les cadres du récit tels qu'ils sont identifiés par la linguistique textuelle et de prendre plutôt le récit dans l'acception proposée par P. Ricœur dans le trajet d'une triple mimésis. Ce récit médiatique favorise la focalisation sur des personnages bien identifiés et des formes stéréotypées, exigées par sa brièveté. Les nouvelles technologies modifient les temporalités classiques de la mise en récit, puisque la simultanéité entre l'événement et sa représentation journalistique rend difficile la mise en forme constitutive de la deuxième mimésis. Les usages interactifs modifient la boucle mimétique et les formes classiques de réappropriation au profit d'une polyphonie pas toujours identifiable. Ce qui conduit à poser les bases d'une analyse hypernarratologique de l'information multimédiatique.

The media system, and television in particular, favors the emergence of information presented in narrative form. This implies a redefinition of narrative frames as they are identified by text linguistics and rather take the story in the sense proposed by P. Ricoeur, that of a triple mimesis. This story encourages the media focus on characters clearly identified and stereotyped forms, required by its brevity. New technologies are changing temporalities classic setting of the story, since the simultaneity between the event and its journalistic representation makes it difficult to form the second constitutive mimesis. Uses interactive modify the loop mimetic and reappropriation of traditional forms in favor of a polyphonic not always clearly identifiable. This leads to lay the groundwork for an analysis hypernarratologique multimedia information.