

Journal télévisé et information d'urgence. Vers une nouvelle approche sémiotique

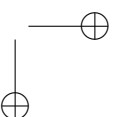
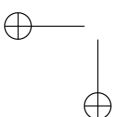
Alexandre Manuel

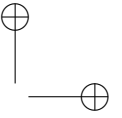
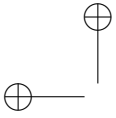
Laboratoire: LASELDI - Université de Franche-Comté, Besançon, France

E-mails: laboratoiresonore@hotmail.fr

25 décembre 2005, un séisme sous-marin déclenche une vague gigantesque qui ravage les côtes de la plupart des pays bordés par l'océan indien (à savoir l'Inde, l'Indonésie, le Sri Lanka, la Thaïlande, les Maldives, la Malaisie, le Bangladesh), laissant derrière elle de nombreuses victimes humaines. A partir de ce jour, les télévisions ont transmis jour par jour des masses d'informations à ce sujet, relatant à chaque édition l'évolution de la situation dans ces pays. Pendant près de deux semaines, les médias télévisuels n'ont cessé de diffuser les mêmes images de la catastrophe, essayant de décrire l'évolution de la situation dans chacune des régions concernées. En effet, les informations relatives au Tsunami ont été l'objet d'une grande médiation à l'échelle mondiale: entre images amateur surexposées, panoramas redondants, témoignages de tous horizons, la machine médiatique semble s'être emballée.

Par ailleurs, elle a été accompagnée d'un élan de solidarité qualifié de "sans précédent" par les responsables des ONG, (au point qu'ils ont demandé de ne plus envoyer de dons). La question qui pourrait surgir à l'esprit serait de savoir si c'est l'événement en lui-même qui légitime sa priorité au sein de l'espace télévisuel et public. Mais la réponse est évidemment non, puisque par exemple d'autres catastrophes de même nature n'ont pas connu une telle diffusion ni provoqué la même effervescence (par exemple le tremblement de terre de Bam en Iran). Si le tsunami a été considéré comme une catastrophe à part, c'est que les téléspectateurs ont entretenu une relation privilégiée avec elle à travers l'information et plus précisément une autre utilisation de matériaux sémiotiques. Sa représentation dans les journaux télévisés est donc elle aussi investie d'une singularité, qu'il s'agit pour nous d'explorer. La diffusion de ces informations n'a évidemment pas créé à elle seule l'élan de solidarité, mais elle l'a sans doute accéléré. C'est pourquoi selon nous, le traitement télévisuel du tsunami constitue le modèle d'un nouveau genre d'information,





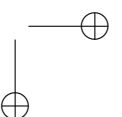
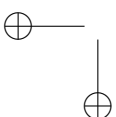
que nous nommons: *information d'urgence*. Afin de prendre en compte la dimension internationale des événements et l'importance de la culture dans la structure des informations. Nous avons constitué un corpus d'analyse à partir des journaux télévisés des chaînes publiques de deux pays européens: la France (France2) et le Portugal (RTP). Après avoir défini cette information d'urgence, nous en exposerons ses éléments constitutifs.

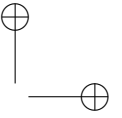
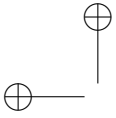
Quelques remarques épistémologiques

La dénomination information d'urgence consiste moins à une catégorisation, à une délimitation subjective des séquences télévisuelles, que la volonté de faire surgir ce qui selon nous constitue une propension contemporaine, peut-être révélatrice d'une société emprise avec le temps et l'espace. Cet écrit constitue ainsi une proposition d'orientation théorique, bien plus qu'une assertion réduite à un seul corpus. L'information d'urgence est donc une concession théorique dans la mesure où elle peut constituer un point de départ vers une sémiotique de l'urgence, une sémiotique où le survenir met en exergue un autre mode d'existence du ego *hic et nunc*. C'est-à-dire à partir de laquelle la relation privilégiée entre téléspectateur et événement s'intensifie de manière à créer un nouvel espace-temps propre à la structure du discours, et conduisant ainsi à une présence pathémique systématique. L'information d'urgence est donc avant tout une singularité extraire du vaste chantier télévisuel

De l'urgence dans l'information à l'information d'urgence

Nous savons tous ce qu'est l'urgence sans pour autant pouvoir en donner une définition parfaitement stable. On s'accorde à dire qu'il s'agit d'un état ou une situation qui requiert une action immédiate. L'urgence est pour le sociologue Luc Boltanski une figure manifestée par la posture d'un énonciateur qui sollicite une action pour briser une soumission à la fatalité même si cette vision de l'urgence est différente de celle de Bourdieu (qui la qualifie plutôt comme rapidité de l'information sous la pression concurrentielle, il existe néanmoins une similitude entre ces deux conceptions: c'est leur rapport au temps, et plus précisément à la vitesse, c'est-à-dire un rapport entre une durée et une distance. Dans l'urgence il n'y a pas de temps à perdre. Elle traduit un savoir



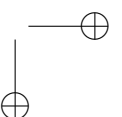
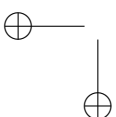


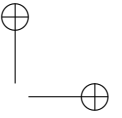
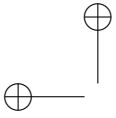
dans la rapidité et implique une action dans un temps lui aussi le plus court possible. Cette urgence dont le rôle est de faire savoir qu'il y a un besoin d'action immédiat confère au discours d'information médiatique une singularité sur le plan de l'espace, du temps, impliquant comme nous allons voir le téléspectateur au coeur de l'événement.

Concernant l'information, on pourrait concevoir l'urgence de deux manières: elle évoquerait la production de l'information soumise au temps de la concurrence, concurrence qui impose de couvrir l'événement le plus rapidement possible avec le plus d'images possible. Elle évoquerait également le monde auquel elle se réfère, c'est-à-dire l'événement qui nécessite une aide immédiate. L'information d'urgence est donc une information qui alerte, qui intervient comme une alarme dans le discours médiatique. C'est la manifestation de ce qui survient dans le présent et qui doit faire l'objet d'une action immédiate. Elle dévoile la rationalité du pathos (entendue ici comme l'inscription d'un cadre passionnel qui est susceptible de valoir pour le téléspectateur) en ce sens qu'elle intervient comme une réaction à un jugement de valeur à travers une relation étroite que les téléspectateurs ont entretenue avec l'événement, suggérée par les différents éléments que nous allons énoncer.

Éléments constitutifs

Dans le schéma suivant, nous pouvons voir que l'information d'urgence est articulée autour d'un noyau pathémique. Certains éléments gravitent autour de ce noyau et chargent le pathos en intensité: il y a tout d'abord les topiques de la souffrance et de l'angoisse, qui sont comme le souligne P. Charaudeau des catégories de la langue, des termes généraux regroupant certaines figures qui favorisent les mêmes effets pathémiques. À côté nous avons une dimension spatio-temporelle et un ancrage ethnocentrique manifestés par deux dispositifs principaux que nous allons voir qui, agissant comme des moteurs, entraînent le discours pathémique dans l'expression de l'urgence. Le cercle en pointillé traduit le lien culturel qui s'exerce dans la production du sens. Par exemple, dans les informations de la chaîne RTP, Les interviews de touristes Macanais justifient une présence historique portugaise non loin de la zone touchée par la catastrophe, favorisant la proximité et ainsi témoignent d'un intérêt particulier à la diffusion de l'événement.



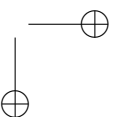
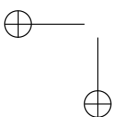


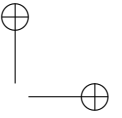
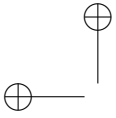
Topique de la souffrance

La topique de la souffrance est à la base des discours sur les catastrophes et participe à *l'attendrissement* du téléspectateur. Dans le cas du tsunami la souffrance est montrée par des images de populations autochtones pleurant ou dans des postures d'impuissances devant le désastre. On le voit à travers les prises de vue dans les hôpitaux improvisées où défilent de nombreux cadavres et corps blessés. D'autres images montrent les pêcheurs comme étant les premières victimes. On a souvent parlé dans les commentaires de bateaux détruits qui sont, nous citons: *les seuls moyens de survie des pêcheurs*. Les commentaires insistent sur l'innocence et la fragilité de la population qui, atteinte par la pauvreté, fait preuve de courage à vivre de la nature et qui se voit être condamné par la nature même. Les premières victimes sont donc les plus fragiles, et leur souffrance est exposée par les pleurs et les cris des villageois. L'horreur est présentée à travers les corps étendus, souvent des enfants accompagnés de femmes adultes pleurant, ce qui exprime une rupture du déroulement "normal des choses", ceux qui perdent la vie les premiers sont les jeunes enfants, ceux qui en sont justement au début. Nous ne détailleront pas plus les caractéristiques de cette topique car ce qui paraît plus singulier est une seconde topique qui contribue elle à la condensation spatiotemporelle du discours et qui participe de cette manière à l'émergence de l'urgence.

Topique de l'angoisse

La topique de l'angoisse est articulée autour de figures de peur et de terreur face à un événement naturel dont personne n'est responsable. Les images amateur dévoilent une vague gigantesque en train de tout emporter avec elle, les protagonistes essaient tant bien que mal de s'accrocher à la moindre branche tandis que d'autres se font emporter par les eaux... Nous pouvons voir le drame pendant qu'il se déroule: des hommes agrippés aux arbres, d'autres sur les toits des maisons, des voitures et des bus emportés par les eaux, des personnes à terre qui fuient. Tout cela montre l'intensité de la violence des eaux. L'état de victimisation n'est pas accompli (les personnages luttent pour échapper au torrent), mais la voix off nous expose le chiffre de 11000 morts effectifs (chiffre qui au long des jours se multipliera) ce qui permet d'évaluer

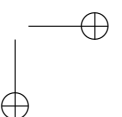
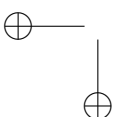


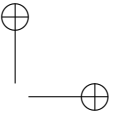
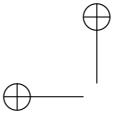


le degré de la catastrophe, mais aussi de faire savoir que ce nombre concerne entre autres ces personnages à l'écran, ceux que l'on voit en train de lutter pour rester en vie. Ces images insistent également sur l'insolite par exemple avec la monstration de bateaux, d'autobus, de cabanes et d'arbres qui se font emporter par le courant témoignant de la violence... L'événement se déroule sous nos yeux, à travers ces extraits de vidéos amateurs. Il s'agit d'extraits car ces images ne montrent évidemment que le moment où la vague déferle imposant aux personnages un état de victimisation mais non finalisé, un état comme dit Charaudeau de victime potentielle "il sont en train de...". Nous avons des figures de peur et de terreur à travers ces personnes qui luttent mais aussi des cris et des hurlements qui interviennent comme des alertes face à l'arrivée imminente de la vague. L'angoisse est ainsi représentée de manière à insister sur l'avenir inconnu, néantisé des actants, qu'ils soient sujet ou objet. La topique de l'angoisse renvoie aux catégories du pathos de P. Charaudeau mais il n'est pas inutile de se référer aussi à J.P Sartre pour qui l'angoisse est: [...] *la conscience d'être son propre avenir sur le mode du n'être pas*, il ajoute: *c'est à travers mon horreur que je suis porté vers l'avenir et elle se néantise en ce qu'elle constitue l'avenir comme possible*". Il y a donc à travers ces images un présent projeté dans le non-être, l'inconnu.

Le présent de l'action (de l'événement) suggéré par ces images a une fonction de mise en réel et possède ici une importance primordiale puisqu'il configure la base temporelle sur laquelle la topique de l'angoisse va se construire. La dernière phrase de l'ouvrage de Luc Boltanski (la souffrance à distance) est la suivante: "...sur le passé, à jamais révolu, et sur l'avenir, encore inexistant, le présent possède un privilège exorbitant: celui d'être réel". Si la topique de l'angoisse est caractéristique de l'information d'urgence c'est parce qu'elle montre des peurs de manière à créer des victimes potentielles dans un événement au présent tout en créant une orientation temporelle vers l'avenir, puisque la catastrophe n'est pas terminée.

Cette topique communique avec celle de la souffrance; cette dernière propose une continuité événementielle c'est-à-dire la conséquence de la catastrophe, cette victimisation: à travers la destruction, des corps étendus et des personnages souffrants. Elle communique également avec le critère de l'ethnocentrisme que nous allons voir plus tard, en insistant sur l'état de victimisation potentielle de Français, ou des portugais selon le corpus.





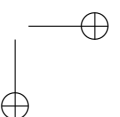
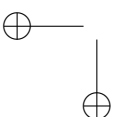
Ces deux topiques principales sont investies d'un effet de proxémie, c'est-à-dire qu'ils procurent le sentiment que cela pourrait nous arriver à nous téléspectateurs. Cette proxémie est attribuée à un espace public condensé et un espace/temps narratif comprimé. Ceci à travers deux ancrages l'un étant spatio-temporel l'autre étant ethnocentrique.

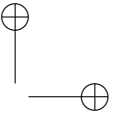
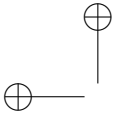
Images amateur et ancrage spatio-temporel

Elles minimisent la notion de relais médiatique.

La principale particularité des informations concernant le tsunami en France et au Portugal a été, sans nul doute, la présence massive d'images amateur. Si il n'est pas nouveau que les informations télévisées recherchent des effets tels que le direct ou l'authenticité sous toutes ses formes, les images amateur peuvent attribuer au discours télévisuel le simulacre du *ici et maintenant à travers des effets de réel temporel et de proximité spatiale*. Les caractéristiques des vidéos amateur (dans les informations du tsunami) se déclinent de la manière suivante: Tout d'abord elles nous font penser à nos images, celles issues des caméras grand public grâce auxquelles n'importe qui peut jouer le rôle de journaliste. C'est une analogie assez naïve mais qui traduit tout de même l'insertion du privé dans la sphère publique, susceptible de réduire l'écart de distance entre l'événement et le téléspectateur. Si pour Roland Barthes l'image photographique possède quelque chose de *l'ordre de l'avoir été là, ou l'être là*, les procédés amateur quand à eux peuvent conférer à l'image la caractéristique du *nous sommes là, ou nous avons été là*. La fonction de témoignage de l'image est alors placée au rang du souvenir, mais un souvenir qui se construit à mesure que le temps avance, le temps de l'image (temps indiciel selon François Jost) paraît se confondre au temps du téléspectateur (temps réel) construisant le simulacre du présent de l'événement dans un espace authentique. Ceci parce que quiconque se trouvait sur place avec un caméscope aurait pu jouer le rôle de journaliste. Le présent de l'événement est reconstitué par deux caractéristiques des images amateur:

- Tout d'abord la nature de ces images, qui sont de l'ordre du non-professionnalisme, construit une plastique et une esthétique particulière typique de l'amateurisme, lui conférant une valeur d'authenticité spatiale à travers quatre points:



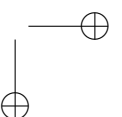
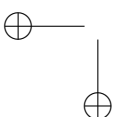


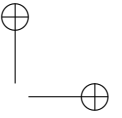
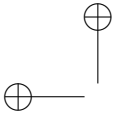
- Absence totale d'énonciateur (journaliste, reporter...), elles parlent d'elles mêmes, l'objet visé est l'objet de l'événement.
- Diffusion avec leur son parasite d'origine (son du monde: cris, hurlement qui traduisent stupeur, frayeur, terreur...)
- Mouvements brusques, ce qui traduit leur présence, ainsi que de celui qui a tourné la vidéo, au coeur même de l'événement. Le cadrage souvent aléatoire traduit la difficulté encourue par le danger de l'événement.
- Mauvaise qualité et instabilité graphique/sonore
- Cadrage (+ zoom) plus ou moins incontrôlé

Cette incontrôlabilité du contenu et ce parasitage traduisent bien l'imprévisibilité et l'imperfection de notre monde car notre monde naturel n'est pas aussi net aussi propre que ce que l'utopie télévisuelle du cadrage, du filtrage, du traitement de l'image veut nous faire croire. C'est la même chose qui se passe lorsque des célébrités apparaissent à l'écran sans maquillage, on voit comment elles sont au *naturel*, dans la *vraie vie*.

- Ensuite, suivant trois caractéristiques, ces images renferment une valeur d'authenticité de temps:
 - elles se déroulent dans un flux continu
 - elles ne font pas l'objet de censures, sinon celles des producteurs des JT
 - elles ne font pas l'objet de montages, ni de coupages sinon celui causé par le danger de l'action

C'est à travers ces derniers points que selon nous, les images amateur participent à minimiser de la notion de relais médiatique. Les images parlent d'elles mêmes en proposant un champ de présence construit sur la base d'un simulacre de proximité spatio-temporelle entre le téléspectateur et l'événement. Avec les images amateurs, le média n'a plus la valeur de relais, d'intermédiaire, de canal qui transmet l'information, ce sont les images amateur qui s'octroient ces fonctions car à travers leur forme, elles permettent de confondre le privé

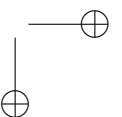
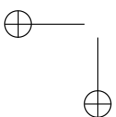


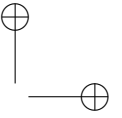
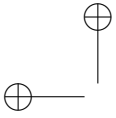


et le public suggérant la relation privilégiée entre l'événement et le téléspectateur, car dans l'urgence il n'y a pas l'idée de relais, l'urgence est la manifestation directe du besoin d'action.

Elles constituent un moteur axiologique

La condensation de l'espace-temps narratif conduit donc une gestion de la présence de l'événement, permettant un effet de proximité. C'est la vitesse, condition de l'urgence, qui implique cet effet car elle évoque un rapport entre une distance et un temps. Nous ne nous référons pas seulement à la vitesse de la vague dans le monde "réel", mais également à la succession rapide des images amateur, et de leur incidence dans le champ de la perception. Ces images traduisent l'éphémère, la singularité de chaque moment qui passe c'est-à-dire comme dit François Jost au sujet des images de surveillance vidéos: *elles seraient une garantie de captation de l'emprunte de notre temps* à nous téléspectateur. Elles construisent un présent, que nous appelons le "présent événementiel" puisque nous l'avons vu, elles créent un effet de simulacre de temps réel, mais détiennent aussi la particularité de ne pas laisser aux téléspectateurs le temps de "réfléchir", d'être dans une position de moralisateur. Dans ce cas, le téléspectateur sera comme le dit P. Charaudeau moralisé par le média. L'intelligible est donc laissé au profit du sensible parce que le jugement de valeur est mobilisé par ce qu'elles dévoilent, par leur esthétique. C'est la raison pour laquelle les images amateur ont, ce que nous appelons une fonction de moteur axiologique. Le jugement de valeur de l'événement (dysphorique puisqu'il est largement qualifié de catastrophe puis de cataclysme), sera décuplé par le sensible in situ. En d'autres termes, à travers la construction des conditions sensibles de l'événement (imperfectionnabilités, incontrôlabilité et imprévisibilité du monde), les images "amateur" déploient les valeurs de l'ensemble des topiques pathémiques, conférant ainsi au discours une intensité émotionnelle particulière susceptible de favoriser l'intérêt du public et accélérer les promesses de dons d'argent. En outre, l'événement est d'autant plus rapproché de ce public, par le dernier ancrage que nous allons exposer, soumis à un autre critère axiologique, celui d'une morale humanitaire.





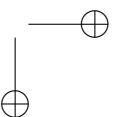
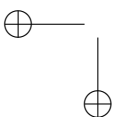
Ancrage ethnocentrique

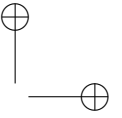
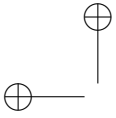
Nous avons emprunté ce terme de Claude Lévi-strauss et nous considérons l'ethnocentrisme dans la perspective du discours, comme la configuration sémantique d'un discours (synchrétique en l'occurrence) qui conduit à privilégier le groupe social auquel l'instance d'énonciation appartient. Cette disposition du sens peut contribuer à créer un système de valeur articulé autour des préjugés des autres groupes. Nous parlons d'ethnocentrisme pour exprimer un certain angle occidental apporté au discours télévisuel à travers la fréquente utilisation d'images concernant des touristes. Pour ce qui est des images amateur il est évident qu'elles interviennent pour combler l'absence de journalistes sur place et leur existence se justifie en ce qu'il est tout à fait logique que seul les caméras des touristes aient pu filmer la catastrophe. Mais ce qui m'importe ce n'est pas le pourquoi du contenu de ces images mais leur implication dans la construction du sens. L'ancrage ethnocentrique se manifeste par:

- La fréquente utilisation des plages touristiques comme comparaison de l'avant et l'après catastrophe. avec par exemple les plages, où précisément nous citons: *a été tourné le film la plage avec Leonardo Dicaprio*, ou les plages de Kho Lanta (connue pour avoir été le lieu du célèbre jeu télévisé), ou les plages de l'île de Phuket (destination très fréquentée par les touristes occidentaux), ou encore l'Île de Penang en Malaisie... Elles alternent l'avant et l'après catastrophe.

- Les images des autochtones dans la pauvreté et la fragilité et les images des touristes dans la richesse et la mobilisation. Les touristes occidentaux, pour la majorité des cas, blessés, regroupés se mobilisent pour porter secours à d'autres sous les décombres. Elles évoquent des lieux touristiques de Thaïlande, d'Indonésie (Bali), des Îles Maldives.

L'ancrage ethnocentrique intervient ici comme facteur réducteur de l'espace public (entendu ici comme espace abstrait d'intérêts communs). Et nous pensons qu'il a favorisé une prise en compte sociale du besoin d'aide comme une sorte de morale humanitaire en construisant avec les images amateur une relation privilégiée avec les actants du discours et donc de l'événement.



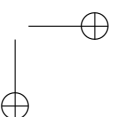
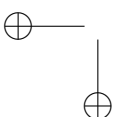


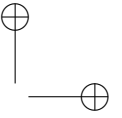
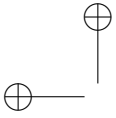
Remarques conclusives

Tout d'abord, l'étude contrastive du corpus portugais et français a montré une équivalence quant à la construction événementielle du tsunami. Les données culturelles, elles, constituent le point d'articulation entre les différents éléments constitutifs des topiques. Par exemple, chaque pays dévoile un point de vue ethnocentré de l'événement à travers des images et des discours centrés sur le devenir des touristes. L'information d'urgence dépasse selon nous les frontières, dépendante d'un agenda médiatique construit par une mondialisation toujours plus présente.

Ensuite, selon Boltanski on peut fonder l'obligation de venir en aide à celui qui souffre, en partant d'une responsabilité morale découlant d'une responsabilité causale. Dans le cas du tsunami, la responsabilité causale n'étant pas imputable à quelconque être humain, la responsabilité morale ne peut être imputée qu'à ceux qui peuvent aider, ceux qui ont brisé la barrière de la distance spatio-temporelle et de l'altérité, qui ont été affecté par la souffrance et l'angoisse: c'est-à-dire potentiellement le téléspectateur occidental qui est en relation privilégiée avec l'événement.

Enfin, l'information d'urgence est pour nous, une information dont l'objectif pragmatique doit corriger une situation "d'intérêts commun", et catégorisée comme catastrophique. S'appuyant sur les topiques de la douleur et de l'angoisse, elle mobilise les passions et suscite l'intérêt particuliers des téléspectateurs à travers un simulacre *hic et nunc* de présence. Les images amateur articulées en sont sein exploitent le structure spatiotemporelle et constituent un catalyseur pathémique. L'ancrage ethnocentrique (bien plus accentué dans le corpus portugais) mobilise les preuves par lesquelles le téléspectateur doit se tenir en alerte, évoquant que le malheur n'est pas si éloignée, et qu'il peut concerner autant les touristes sur place que les téléspectateurs devant leur écran. La caractéristique principale de l'information d'urgence consiste, à travers les images amateur, à faire vivre au téléspectateur l'événement instituant ainsi au discours télévisuel autant des effets de véracité que d'authenticité.





Bibliographie

- BARTHES Roland, L'obvie et l'obtus: Essais critiques III, Seuil, Paris, 1982, p.35.
- BOLTANSKI Luc La souffrance à distance, Gallimard, Paris, 2007.
- BOURDIEU Pierre, Sur la télévision, Raison d'agir, Paris, 1996.
- CHARAUDEAU Patrick, Actes du Collège iconique de l'INA, 1998, www.ina.fr.
- CHARAUDEAU Patrick, Les médias et l'information: l'impossible transparence du discours, De Boeck, Bruxelles, 2005.
- FONTANILLE Jacques, Tension et Signification, Mardaga, Liège, 1998
- GREIMAS ALGIRDAS Julien, Sémiotique des passions, des états de choses aux états d'âme, Seuil, Paris, 1991
- JOST François, Introduction à l'analyse de la télévision, Ellipses, Paris, 1999.
- Lévi-strauss Claude, Race et histoire, Gonthier, Paris, 1961.
- SARTRE Jean-Paul, L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique, Gallimard, Paris, 1943, p.67.
- LOCHARD Guy, La communication télévisuelle, A. Colin, Paris, 1998
- SOULAGES Jean-Pierre, Les mises en scène visuelles de l'information: étude comparée France, Espagne, États-Unis, Nathan, Paris, 1999

