

ÉCOLE DOCTORALE ED 519**EA2310****THÈSE présentée par****Muriel BEASSE**soutenue le : **08 décembre 2020**pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Sciences de l'information et de la communication

<p>Conditions d'énonciations et stratégies d'écriture des narrations journalistiques du web : les renouvellements d'un contrat de véridicité</p>
--

THÈSE dirigée en cotutelle par :**M. Philippe VIALON**

Professeur, Université de Strasbourg

M. François DEMERS

Professeur, Université Laval, Québec

RAPPORTEURES :**Mme Valérie JEANNE-PERRIER**

Professeure, CELSA Paris IV-Sorbonne

Mme Guylaine MARTEL

Professeur, Université Laval, Québec

AUTRES MEMBRES DU JURY :**Mr David DOUYERE**

Professeur, Université de Tours

Mr Nicolas PELISSIER

Professeur, Université Nice Sophia Antipolis

Résumé

Cette thèse s'intéresse à la compréhension des transformations contemporaines de l'écriture journalistique à l'aune de la mission de vérité traditionnellement associée à cette activité. Ce mandat social idéalisé fait partie de l'imaginaire de la profession et participe à la légitimité de la pratique journalistique. Il trouve une résonance contemporaine, dans un espace public en mutation où les entreprises médiatiques et les journalistes expérimentent de nouvelles façons d'informer. La recherche porte sur des narrations journalistiques multimédias exploitant les spécificités de l'écriture numérique (webdocumentaire, *scrollytelling*, long format...). Notre hypothèse est que les renouvellements en jeu dans ces dispositifs d'information se négocient dans la dimension coopérative du web. La recherche s'appuie sur l'analyse d'un corpus de cinq récits produits dans les médias d'information français dans la décennie 2009-2019. Elle est complétée par des entretiens avec leurs auteurs et des acteurs de la production. En documentant une pratique émergente du webjournalisme, ce travail rend compte d'expériences d'écriture entre narrativité et numérique qui contribuent à une reformulation du contrat de véridicité du journalisme.

Mots clefs : journalisme – écriture numérique – véridicité – énonciation – vérité – Narration - récit multimédia – contrat de communication – sémio-pragmatique.

Abstract

This thesis focuses on seeking to understand the tension between transformations in contemporary journalistic writing and the obligation of truth traditionally associated with this activity. This idealised social mandate speaks to the appeal and to the legitimacy of journalistic practice and has a strong echo in the shifting public spaces where media companies and journalists are experimenting with new ways to inform. The research focuses on multimedia journalistic narratives exploiting the specificities of digital writing (webdocumentary, scrollytelling, *long format*, etc.). Our hypothesis is that the changes at play in these informative devices are negotiated in the cooperative dimension of the web. The research is based on the analysis of a corpus of five stories produced in the French news media in the decade 2009-2019. It is complemented by interviews with their authors and producers. This work investigates the emergent practice of webjournalism as acts of writing in which narrative and digital modalities contribute to a reformulation of veridicity as a journalistic contract.

Keywords: journalism – digital writing – veridicity – enunciation – truth – narration – multimedia story – communication contract – semio-pragmatic.

Table des matières

RÉSUMÉ	II
ABSTRACT	IV
TABLE DES MATIÈRES	V
LISTE DES TABLEAUX	VII
LISTE DES FIGURES.....	VII
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	VIII
REMERCIEMENTS	X
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE - LES RÉCITS JOURNALISTIQUES NUMÉRIQUES : RACONTER LE RÉEL À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE	12
CHAPITRE 1 - RACONTER AVEC LE NUMÉRIQUE	13
1.1 <i>Émergence d'une production hybride</i>	13
1.2 <i>Définition du récit journalistique numérique</i>	17
1.3 <i>Dispositifs composites</i>	23
CHAPITRE 2 - APPROPRIATION DES RÉCITS JOURNALISTIQUES NUMÉRIQUES	25
2.1 <i>La question des usages</i>	25
2.2 <i>Typologies d'usage de récits journalistiques numériques</i>	30
CHAPITRE 3 - ENJEUX ET CONTRAINTES D'UNE ÉCRITURE DU RÉEL	33
3.1 <i>Contexte de mutations du journalisme</i>	34
3.2 <i>Persistence d'un mandat social historique</i>	35
SYNTHÈSE DE LA PREMIÈRE PARTIE	41
DEUXIÈME PARTIE - DU MANDAT SOCIAL DU JOURNALISME AU CONTRAT DE VÉRIDICITÉ	42
CHAPITRE 4 - LE JOURNALISME ET LE RÉCIT AU PRISME DE LA VÉRITÉ	43
4.1 <i>La notion de vérité : valeur et horizon par rapport au réel</i>	43
4.2 <i>Quelle « vérité journalistique » ?</i>	45
4.3 <i>Narration et vérité</i>	52
CHAPITRE 5 - VÉRIDICITÉ DU JOURNALISME NARRATIF ET NUMÉRIQUE	58
5.1 <i>Le concept de véridicité</i>	58
5.2 <i>Caractéristiques performatives de l'énonciation journalistique</i>	64
CHAPITRE 6 - QUEL CONTRAT D'ÉNONCIATION DU RÉEL ?	72
6.1 <i>La notion de contrat</i>	72
6.2 <i>Contrat d'information et modes d'énonciation</i>	75
6.3 <i>Prémices de définition d'un contrat de véridicité</i>	84
SYNTHÈSE DE LA DEUXIÈME PARTIE	87
TROISIÈME PARTIE - APPROCHE SCIENTIFIQUE DE LA MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE	88
CHAPITRE 7 - PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE LA MÉTHODOLOGIE	89
7.1 <i>Triangulation de méthodes : une analyse en trois étapes</i>	89
7.2 <i>Présentation du corpus</i>	91
CHAPITRE 8 - L'ANALYSE DES DISPOSITIFS JOURNALISTIQUES NARRATIFS ET NUMÉRIQUES	95
8.1 <i>L'analyse du discours</i>	95
8.2 <i>Espaces de construction de sens du dispositif énonciatif</i>	98
8.3 <i>Dimensions de la véridicité et catégories d'indicateurs</i>	102
8.4 <i>Les indicateurs de véridicité par dimension et dispositifs</i>	107
8.5 <i>Remarques générales sur le système catégoriel adopté</i>	117
CHAPITRE 9- LE POINT DE VUE DE LA PRODUCTION (AUTEURS ET PRODUCTEURS-DIFFUSEURS)	120
9.1 <i>Les points de vue des journalistes auteurs des récits du corpus</i>	121
9.2 <i>État des lieux de la production (entretien des responsables de production et de diffusion)</i>	124
SYNTHÈSE DE LA TROISIÈME PARTIE	127
QUATRIÈME PARTIE - EXPOSÉ DES RÉSULTATS	128
CHAPITRE 10 - ANALYSE DE DISCOURS DES RÉCITS DU CORPUS	129
10.1 <i>Mise à plat des récits</i>	129
10.2 <i>Application de la grille d'analyse sur chacun des récits</i>	137
10.3 <i>Modes d'articulation des indicateurs pour chacun des récits</i>	187

CHAPITRE 11 - LE POINT DE VUE DES AUTEURS DES RÉCITS	195
11.1 <i>Contexte de production des récits</i>	197
11.2 <i>Positionnement par rapport à la pratique journalistique</i>	206
11.3 <i>Intentions de réalisation</i>	210
CHAPITRE 12 - ÉVOLUTIONS DE LA PRODUCTION DE RÉCITS JOURNALISTIQUES NUMÉRIQUES DANS LES MÉDIAS FRANÇAIS	217
12.1 <i>Aléas d'une forme éditoriale</i>	220
12.2 <i>Considérations sur le web et ses usages</i>	228
SYNTHÈSE DE LA QUATRIÈME PARTIE	238
CINQUIÈME PARTIE - DISCUSSION ET PROPOSITION	239
CHAPITRE 13 - MODALITÉS DU CONTRAT DE VÉRIDICITÉ	241
13.1 <i>Une véridicité prolongée et approfondie</i>	241
13.2 <i>L'interactivité et la coopération en question</i>	243
13.3 <i>Alliance du narratif et du numérique</i>	246
13.4 <i>« Passibilité » et itinéraire expérientiel</i>	247
CHAPITRE 14 - AUTRE REGARD ÉPISTÉMOLOGIQUE SUR L'INFORMATION.....	249
14.1 <i>L'angle du lecteur ratifié</i>	249
14.2 <i>Le pari de l'ouverture des points de vue</i>	252
SYNTHÈSE DE LA CINQUIÈME PARTIE.....	254
CONCLUSION	255
BIBLIOGRAPHIE.....	260
ANNEXES	281

Liste des tableaux

<i>Tableau 1 – Délimitations du territoire de la recherche d’après « Les 3 lieux de la machine médiatique » (Charaudeau, 2011, p. 16).....</i>	<i>29</i>
<i>Tableau 2 – Cartographie des dimensions principales des récits journalistiques numériques d’après la typologie de Bole (2014a).....</i>	<i>32</i>
<i>Tableau 3 - Contrats théoriques de construction de sens dans le récit journalistique numérique à partir des « Espaces de communication » d’Odin (2011).....</i>	<i>78</i>
<i>Tableau 4 – Ordres et dispersions possibles dans la constitution du discours journalistique.....</i>	<i>82</i>
<i>Tableau 5 - Synthèse de présentation des récits du corpus.....</i>	<i>94</i>
<i>Tableau 6 - Synthèse des dimensions de la véridicité dans les récits journalistiques numériques.....</i>	<i>106</i>
<i>Tableau 7. Système catégoriel des indicateurs probables de véridicité par espace de construction de sens et dimensions.....</i>	<i>119</i>
<i>Tableau 8 - Synthèse des trois grandes étapes du processus méthodologique qui porte notre recherche.....</i>	<i>127</i>
<i>Tableau 9 - Récapitulatif des indicateurs de la dimension fiabilité de la véridicité dans les cinq récits du corpus.....</i>	<i>157</i>
<i>Tableau 10 - Récapitulatif des indicateurs de la dimension engagement de la véridicité dans les cinq récits du corpus.....</i>	<i>173</i>
<i>Tableau 11 - Récapitulatif des indicateurs de la dimension coopération de la véridicité dans les cinq récits du corpus.....</i>	<i>185</i>

Liste des figures

<i>Figure 1. Schéma des relations de sens du message d’après Fouquier et Verón (1986)</i>	<i>67</i>
<i>Figure 2. Schéma récapitulatif des espaces de sens théoriques de la véridicité pour l’analyse des récits journalistiques numériques.....</i>	<i>84</i>
<i>Figure 3 – Synthèse des espaces de construction de sens des dispositifs énonciatifs des productions du corpus.....</i>	<i>102</i>
<i>Figure 4 – Schéma récapitulatif des indicateurs de véridicité recueillis dans l’ensemble des cinq récits.....</i>	<i>189</i>
<i>Figure 5 – Représentation des zones d’interprétation des dispositifs énonciatifs des récits journalistiques numériques.....</i>	<i>191</i>
<i>Figure 6 - Pôle significatif et négociations de sens des récits du corpus.....</i>	<i>192</i>

Liste des illustrations

<i>Illustration 1 - Capture de la première page-écran du Corps incarcéré (Le Monde.fr, 2019).....</i>	<i>130</i>
<i>Illustration 2 – Capture de la première page-écran de Alma, une enfant de la violence (Arte.fr, 2012).....</i>	<i>131</i>
<i>Illustration 3 – Capture de la première page-écran du Grand Incendie (France tv.fr, 2013).....</i>	<i>132</i>
<i>Illustration 4 – Capture de la première page-écran de Si je reviens un jour (Fr24.fr, 2018).....</i>	<i>133</i>
<i>Illustration 5 – Capture de la première page-écran de Allô place Beauvau, c’est pour un bilan (provisoire) (Médiapert.fr, 2019).....</i>	<i>134</i>
<i>Illustration 6. Capture d’écran du site du Monde.fr comportant le récit Le Corps incarcéré.</i>	<i>139</i>
<i>Illustration 7 - Capture d’écran Allô place Beauvau – Typologies des blessures.....</i>	<i>141</i>
<i>Illustration 8. Capture d’écran du Corps incarcéré (Chapitre « Le corps de l’autre ») .</i>	<i>144</i>
<i>Illustration 9. Capture d’écran du Corps incarcéré (Chapitre « Le corps fouillé »).....</i>	<i>145</i>
<i>Illustration 10. Capture d’écran du Grand Incendie – Séquence d’ouverture.</i>	<i>148</i>
<i>Illustration 11. Capture d’écran extraite de Allô place Beauvau.....</i>	<i>150</i>
<i>Illustration 12. Capture d’écran de la partie « experts » de la page d’accueil du Corps incarcéré.</i>	<i>151</i>
<i>Illustration 14 – Capture d’écran de la ligne de temps du Grand Incendie.....</i>	<i>153</i>
<i>Illustration 16. Capture d’écran du Grand Incendie – Extrait de la partie « Discours officiel »</i>	<i>168</i>
<i>Illustration 17. Capture d’écran du Grand Incendie – Extrait de la partie « Parole des témoins »</i>	<i>168</i>
<i>Illustration 18. Capture d’écran de Allô place Beauvau – Extrait d’une « Cartographie de la répression ».....</i>	<i>170</i>
<i>Illustration 19. Capture d’écran du Grand Incendie – Partie « Parole des témoins » ..</i>	<i>172</i>
<i>Illustration 20. Capture d’écran du Corps incarcéré – Partie « Le corps fouillé ».....</i>	<i>176</i>
<i>Illustration 21. Capture d’écran de Si je reviens un jour – « Chapitre IV. L’arrestation des Pikovsky »</i>	<i>181</i>
<i>Illustration 22. Capture d’écran d’Alma, une enfant de la violence. Consignes au début de la vidéo.....</i>	<i>183</i>
<i>Illustration 23. Capture d’écran de l’aide à la navigation du Grand Incendie.....</i>	<i>184</i>

Pour Martin

Remerciements

En ouverture de ce travail, je souhaite exprimer toute ma reconnaissance :

À mes deux directeurs de thèse, François Demers et Philippe Viallon pour leur soutien et leur accompagnement, pour leur disponibilité et leurs conseils tout au long de cette recherche. Pour avoir accepté de s'associer dans ce projet de cotutelle auquel je tenais particulièrement puisqu'il réunit deux territoires où j'ai grandi : la France et le Québec.

Aux membres du jury qui ont accepté de lire et d'évaluer mon travail.

Aux professeurs du département d'information et de communication de l'université Laval, en particulier Guylaine Martel et Jean Charron, pour leur accueil, les enseignements essentiels prodigués et les échanges constructifs que nous avons pu avoir durant mon séjour à Québec.

À Najoua Mohib, responsable de l'équipe Tec&Co du LISEC pour ses conseils avisés, sa bienveillance, son enthousiasme communicatif et pour m'avoir transmis l'énergie et la confiance qui m'a permis de me lancer dans la recherche.

À Elizabeth Gardère, professeur à l'université de Bordeaux pour ses conseils rigoureux et son engagement comme membre du jury de mes examens doctoraux canadiens tout comme de mon comité de suivi de thèse, côté français.

Aux collègues du LISEC et de la Chaire UNESCO de Strasbourg « Pratiques journalistiques et médiatiques - Entre mondialisation et diversité culturelle » qui ont enrichi mon parcours par d'enthousiasmants conseils et renouvelé ma motivation à chercher plus loin...

Aux équipes enseignantes et administratives de l'INSPE Strasbourg qui m'ont accueilli dans mes fonctions d'ATER durant mes dernières années de thèse.

Aux journalistes qui ont pris le temps de me parler de leur travail ainsi qu'aux producteurs et responsables de rédaction qui ont bien voulu répondre à mes questions pour les besoins de cette recherche.

À mes amis pour leurs soutiens et encouragements, avec un remerciement spécial à Virginie Chiantello pour sa réactivité et générosité.

Enfin à ma famille, mon compagnon, indéfectible partenaire et soutien, ainsi que nos deux affectueuses canailles. Merci à Marion Sadoux pour ses précieuses corrections.

A mes parents, ce duo fort qui m'a transmis le goût des découvertes et des défis.

Introduction

Ce travail s'intéresse à la façon dont les journalistes rendent compte de l'état du monde dans des formes innovantes de récits sur le web. Il n'existe pas d'expression consacrée, unique, pour ces objets médiatiques en émergence depuis une vingtaine d'années. En France, de grands médias les diffusent sous des noms variés : Grand Format, Webdocumentaires, *Scrollytelling*, Panoramique : autant de narrations multimédias engageant souvent la participation active du public dans la navigation du contenu. Ces récits numériques, encore instables dans leurs formes et caractéristiques d'écritures agrègent différents langages et supports (vidéo, images fixes, son, texte, graphisme, pour ne citer que les plus courants) avec des caractéristiques de non-linéarité, de réticularité et d'interactivité souvent mises en avant (Campion, 2008). Ces objets médiatiques se sont généralisés dans le journalisme français où leurs productions ont connu différentes fluctuations (Gantier, 2016 ; Gaudenzi, 2013 ; Salles et Schmitt, 2017). Leur apparition dans l'univers des médias témoigne d'un regain d'intérêt manifeste pour les longs récits ainsi que pour le *slow journalism*, ce droit à la lenteur qui a émergé en réaction à l'immédiateté du web (Di Filippo, 2016).

Au-delà de leurs appellations variées et leurs déclinaisons formelles, ces productions peuvent s'appréhender selon trois notions clefs que nous rassemblons sous un même concept : **le récit journalistique numérique**.

La première notion est celle de récit médiatique, notion forgée par les travaux de Lits (2012, 2008). Elle permet d'aborder le récit dans une définition extensive très

large de saisie humaine du monde construite par les médias (Lits, 2008, p. 75). Les récits journalistiques numériques sont parfois assimilés aux nouvelles expressions du journalisme narratif (Lallemand, 2011 ; Pélissier et Eyriès, 2014 ; Vanoost, 2013) ou de sa version américaine le *New Journalism* (Wolfe, 1973). Leur écriture emprunte certaines formes à la littérature et plus généralement à la fiction, à travers l'usage, par exemple, de personnages forts et le recours aux émotions. Ces productions s'ancrent néanmoins dans un protocole journalistique qui respecte rigoureusement les faits et leurs précisions (Meuret, 2012).

La deuxième notion est la notion d'écriture numérique, c'est-à-dire d'écriture sur un support et avec des outils numériques. Elle comprend différentes modalités comme le multimédia, l'interactivité, l'écriture collaborative (Bouchardon, 2014). Elle donne lieu à ce que Lits (2012) nomme une hypertextualité qui passe par l'éclatement du schéma narratif classique et redéfinit les modèles traditionnels de production et de réception de l'information. Elle s'appréhende à travers les concepts d'écrits d'écran (Jeanneret et Souchier, 2005) et de technodiscours (Paveau, 2017), c'est-à-dire par un ensemble de processus de mise en discours de la langue qui tient compte de l'environnement technologique dans lequel elle se déploie.

La troisième et dernière notion clef par laquelle est abordé l'objet de recherche de cette thèse est la notion de journalisme. À la fois travail, profession, mode d'expression, ce concept pluriel renvoie ici à une activité qui repose sur « *la mise en place, la production d'un discours sur le monde, mis à jour en continu et régulièrement* » (Gonzales, 1994, p. 35). Cette activité d'écriture connaît des cadres discursifs contraignants par l'entremise d'un éthos professionnel et des chartes et codes d'éthique qui l'accompagnent ainsi que par l'environnement social et institutionnel où elle se déploie. C'est par ailleurs une profession protéiforme qui cultive son flou identitaire (Ruellan, 2007) tout en partageant des valeurs et imaginaires communs liés, notamment, aux fonctionnements de la vie démocratique (Delporte *et al.*, 2016).

Le postulat de ce travail est que les récits journalistiques numériques constituent un territoire où le journalisme se réinvente dans l'assemblage de formes

anciennes (le récit, le journalisme traditionnel) et de formes nouvelles (le numérique). Ces productions s'appréhendent comme un laboratoire où il est possible d'envisager le devenir du journalisme à la croisée de l'innovation numérique et des traditions et normes d'écriture de la profession.

Comment les journalistes se saisissent-ils des nouvelles ressources de la narration numérique dans la perspective de rendre compte du réel¹ ?

Problématique

Le doute sur la capacité du journalisme à dire le réel est un phénomène récurrent dans nos sociétés contemporaines et dans l'histoire du journalisme. Pour autant, cette méfiance ne limite pas cette activité d'écriture dans sa tentative de raconter le monde le plus fidèlement possible. Dans une conception dynamique et vivante de l'énonciation journalistique, ce travail se concentre sur les dispersions et inventions du journalisme (Ringoot et Utard, 2005) en envisageant cette activité comme une pratique discursive participant à la construction de la réalité sociale. De ce point de vue, l'écriture journalistique s'envisage comme un mode d'expression majeur de notre société puisqu'elle porte le mandat de délivrer aux citoyens une information libre et qui respecte la vérité². La notion de vérité, extrêmement polémique, constitue un « *impératif intrinsèque* » du journalisme (Gauthier, 2004) et un concept central dans les débats qui animent l'espace public contemporain. Conservant une partie de l'héritage des Lumières, l'information se conçoit comme inhérente au savoir. Son caractère véridique lui confère de la valeur.

Le journalisme auquel ce travail se réfère est donc un journalisme préoccupé de vérité et soucieux de participer à la qualité du débat public. Il s'appréhende

¹ Le réel s'entend ici dans son acception commune d'événements quotidiens. La notion, tout comme le concept voisin de réalité, sera approfondie dans un prochain chapitre.

² Déclaration des devoirs et des droits des journalistes, Munich, 1971, tel que le publie le Syndicat National des Journalistes : <http://http://www.snj.fr/content/d%C3%A9claration-des-devoirs-et-des-droits-des-journalistes>

comme une façon de connaître et de faire connaître. La « vérité journalistique », formulation équivoque qui le plus souvent laisse supposer qu'il existe d'autres vérités, devient pour ce travail de thèse un outil théorique. Elle s'appréhende comme un cadre épistémologique forgé par des impératifs fondamentaux comme l'impartialité, l'indépendance, la sincérité, la factualité, la publicisation (Labasse, 2015).

Le parti pris de cette thèse est de traiter du rapport des médias et de la vérité en évacuant le doute sur la falsification ou déformation des faits rapportés par l'activité journalistique. Il ne s'agit nullement de remettre en question cette problématique du doute, mais de la dépasser pour mieux approfondir la question complexe des médias d'information face à la vérité. Comme l'explique Esquenazi, dans son ouvrage sur l'écriture de l'actualité (2014), la condamnation par avance des médias nous détourne de leur rôle représentatif et effectif. Il peut bien advenir des approximations et des tricheries dans le travail journalistique et au sein des médias d'information, il demeure néanmoins pour principe clef que cette activité et ces médias sont soumis à « *dire les faits* » (p. 12). Éluder ce principe nous empêche de saisir les subtilités du concept de vérité qui sont en jeu dans l'énonciation médiatique; énonciation perçue à la fois comme monde commun et espace social.

Les relations que les médias entretiennent avec l'énonciation de la vérité constituent une question cruciale qui anime depuis des siècles l'ensemble de l'espace public médiatique³. Cette question est à l'origine de nombreux travaux fondateurs, notamment pour ce qui a trait au rapport réel-fiction dans la narration. Les atouts du récit pour transmettre le réel ont déjà été mis en évidence, par exemple, à travers d'importants travaux de linguistes et philosophes (Barthes, 1968; Eco, 1962; Genette, 1972; Ricoeur, 1985). L'association des ficelles du récit et des contraintes éthiques du journalisme fait aussi l'objet de recherches

³ En 2020, au moment où cette thèse s'écrit, le rapport des médias à la vérité demeure par ailleurs plus vif que jamais alors que la confiance du public envers les médias d'information atteint en France « *un niveau historiquement bas* » (*Le Monde* du 16 janvier 2020).

révélant, notamment, « *une alternative à la forme objectivante de l'écriture journalistique traditionnelle* » (Lits, 2012, p. 39) et l'émergence d'autres valeurs du journalisme (Vanoost, 2013). Toutefois, si les impacts du numérique sur notre façon de raconter donnent lieu à des recherches abondantes (Bouchardon, 2014; Broudoux, 2007; Hurel, 2013; Jeanneret, 2001; Lits, 2008), peu d'entre elles se consacrent spécifiquement à l'information journalistique.

Les tensions en jeu dans le modèle du journalisme narratif, où le défi consiste à raconter une histoire et néanmoins signifier le réel, méritent d'être reconsidérées à l'aune des évolutions numériques et du contexte médiatique contemporain. Au moment où cette thèse s'écrit en 2020, le journalisme doit composer plus que jamais avec le « *grand malentendu* » qui pèse depuis des siècles entre les journalistes et leur public (Charon, 2007). Mis en cause, notamment, pour leur manque d'ancrage avec la réalité des citoyens, pour leur partialité ou encore leur superficialité, les journalistes continuent d'avoir mauvaise presse (Lemieux, 2000). Ils ont beaucoup perdu de la confiance du public et de leur autorité dans le débat collectif. La présence de nouveaux acteurs dans la sphère médiatique et l'intensification de la production de messages d'information exacerbent les tensions entre les visées de captation et les visées d'information de la pratique journalistique (Charaudeau, 2000). Comment s'inscrit l'écriture des récits journalistiques numériques au cœur de ces tensions ? Transformée par le numérique, l'écriture journalistique dans son ensemble, est quelquefois malmenée, avec des textes trop vite écrits à flux tendu, mais n'est-elle pas également enrichie, diversifiée (Broersma, 2019 ; Cardon, 2019), en gagnant aussi en qualité et fiabilité ? Les nouvelles pratiques de récits numériques dans l'information pourraient-elles avoir un rôle à jouer dans le discernement de la vérité informationnelle ? Ce travail souhaite apporter un éclairage à cette problématique sous l'angle de la sociologie du discours médiatique et des stratégies d'écriture du journalisme dans des narrations du web. En considérant que le langage n'est pas neutre, dans une approche sémiotique et pragmatique, l'énonciation journalistique s'envisage comme un espace de construction de sens où se joue déjà la relation entre les journalistes et leur public.

Concepts clefs

Notre démarche de recherche s'appuie sur deux axes conceptuels fondamentaux que cette thèse se donne pour dessein d'approfondir et définir : un dispositif d'écriture multimédia constitué de différents niveaux de sens, et un référentiel professionnel de vérité, appréhendé comme un cadre d'écriture légitimant la production d'information. À l'intersection de ces deux axes, le travail d'analyse se concentre sur l'énonciation journalistique et sur la véridicité des récits journalistiques numérique. La véridicité est une vérité qui relève du discours et non du contenu (Hanot, 2002). Elle correspond au caractère fiable d'un énoncé et, par extension, de son énonciateur⁴. Elle nous amène à qualifier l'ensemble de règles et de techniques permettant de faire reconnaître les propositions d'un discours comme vrai (Latour, 1999).

L'approche privilégiée est sémio-pragmatique (Odin, 2011 ; Peraya, 2000) pour envisager les récits journalistiques numériques comme des structures qui font sens en relation avec leur contexte. Ce modèle théorique permet l'étude des traces laissées dans le message et la manière dont ceux-ci font potentiellement sens pour le récepteur. Il favorise une compréhension de la construction des textes dans le mouvement de la réalisation comme dans celui de la lecture (Hanot, 2002; Odin, 2011). L'approche sémio-pragmatique est particulièrement pertinente pour décrire précisément la situation de communication et les règles de lecture mises en place dans ces productions (Charaudeau et Maingueneau, 2002). De façon générale, une situation de communication peut être abordée en tenant compte des contraintes psychosociales et des circonstances de l'échange qui donnent lieu à des instructions sur la façon de mettre en scène le discours. Ces instructions servent de base à un contrat de communication (Charaudeau,

⁴ Les notions d'énonciation et d'énonciateur seront développées dans le chapitre 4 de la thèse. À cette étape, précisons que l'énonciation comporte deux instances : celles de l'énonciateur, émetteur de l'énonciation et de l'énonciataire, destinataire implicite de l'énonciation (Greimas et Courtès, 1993).

2011) qui dans le cadre d'une énonciation journalistique abordée sous l'angle de la vérité s'étend et s'entend comme un contrat de véridicité.

Question de recherche et hypothèses

Quelles sont les stratégies d'écriture qui permettent de faire connaître un « discours vrai » dans les récits journalistiques numériques ?

L'exploration de l'offre des récits numériques dans les médias d'information, confortée par la littérature scientifique sur l'écriture numérique et sur le récit médiatique, nous conduit à formuler les hypothèses suivantes :

La véridicité se déploie dans différents espaces de construction de sens, au sein des discours informatif, narratif, numérique et s'appuie sur un énonciateur perçu comme fiable, engagé dans son énonciation, favorisant une co-construction de sens avec son destinataire. Cette proposition amène spontanément une sous-question : quel est le rôle joué par l'environnement numérique dans le contrat de véridicité ? Nous postulons que la dimension numérique, élément nouveau dans la stratégie traditionnelle d'information journalistique, valorise la véridicité du récit journalistique numérique, sans être essentielle. Ces propositions nous engagent dans une démarche compréhensive des phénomènes d'énonciation des récits journalistiques numériques.

Démarches et méthodes

L'analyse adopte le point de vue orchestral de la communication développé par l'École de Palo-Alto (Winkin, 1981) en tenant compte des multiples canaux de construction de sens avec lesquels sont échafaudées ces narrations d'information du web. L'approche systémique et constructiviste développée par ce courant intellectuel des années 1960 apparaît particulièrement pertinente pour éclairer une vision globale des phénomènes en jeu dans le fonctionnement de structures d'écritures diverses comme le sont les récits journalistiques numériques du web.

Deux grandes parties dessinent notre méthode d'analyse essentiellement qualitative. La démarche consiste dans un premier temps en une analyse du

discours d'approche énonciative (Maingueneau, 1998; Mazière, 2016) d'un corpus de cinq récits journalistiques numériques. L'objectif est de faire ressortir les indicateurs de véridicité utilisés et comprendre les stratégies d'écriture qui guident leur utilisation. L'analyse se déploie sur des productions françaises réalisées entre 2009 et 2019⁵ pour les sites d'information Le Monde.fr (*Le Corps incarcéré*, 2009), Arte.tv (*Alma, une enfant de la violence*, 2012); Francetv.fr (*Le Grand Incendie*, 2013), Fr24.fr (*Si je reviens un jour, les lettres de Louise Pikovsky*, 2018), Médiapart.fr (*Allô place Beauvau, c'est pour un bilan (provisoire)*, 2019). Les sites d'information Le Monde.fr, Arte.tv et Francetv.fr sont considérés comme des pionniers dans le développement des récits numériques français (Salles et Schmitt, 2017), Fr24.fr et Médiapart.fr sont impliqués dans une production plus récente de ces récits. Le corpus se fonde sur des productions correspondant aux formes courantes qui dominent le milieu de l'information avec des auteurs clairement apparentés au journalisme et des productions qui ont reçu une reconnaissance auprès de la profession (prix remportés dans le cadre professionnel du journalisme). Ce choix de porter notre analyse sur des « récits types » est motivé par la façon de travailler des journalistes. Charron et de Bonville (1996) soutiennent que la vision journalistique de la réalité s'organise bien souvent autour de modèles pour mieux établir « *la preuve de leur professionnalisme* » (p. 5) et en effet, nous avons pu constater l'influence de quelques productions phares qui servent de référence et de modèle de construction narrative dans les grands médias et chez les journalistes du web.

Dans un second temps l'investigation est enrichie par des entretiens semi-dirigés visant à recueillir le point de vue des auteurs des récits du corpus sur leur travail d'écriture et les conditions de réalisation de ce travail. Ces entretiens, retranscrits et soumis à une analyse de contenu, ont pour but de comprendre les représentations des journalistes vis-à-vis du métier, leurs contraintes et intentions au regard de leur activité d'informer. Ces entretiens sont eux-mêmes complétés par des données recueillies auprès d'une vingtaine d'acteurs de la

⁵ Le choix de cette décennie se réfère à la date où de plus en plus de webdocumentaires ont été produits dans le journalisme français (au tournant de l'année 2009) jusqu'à l'écriture de cette thèse.

production de récits journalistiques numériques. Cette partie de l'enquête s'est concentrée sur des responsables éditoriaux et dirigeants de média qui sont des producteurs historiques et réguliers de récits numériques d'information⁶. L'objectif est de saisir les choix de production de l'environnement professionnel où sont produits et diffusés les récits étudiés.

Ce choix d'interroger les journalistes auteurs des récits étudiés et d'observer indirectement, par l'intermédiaire d'entretiens, le milieu de production et de diffusion où sont forgés ces récits s'appuie sur la spécificité de l'écriture journalistique, à la fois création individuelle et production influencée par les normes et contraintes institutionnelles. Ces entretiens permettent de cerner les représentations de l'instance d'énonciation des récits journalistiques numériques dans ces grandes composantes afin de dresser un état des lieux de leur production sur la période circonscrite par notre étude.

L'analyse de production, constituée de deux grands volets (analyse énonciative de production et analyse de contenu d'entretiens semi-dirigés des producteurs, c'est-à-dire des journalistes et des autres acteurs qui prennent part à la production), propose un éclairage sur les stratégies d'écriture et intentions de réalisation configurées dans les récits en tenant compte de leurs conditions de réalisation. Même si l'analyse se fonde sur un nombre réduit de récits journalistiques numériques, cette étude met en évidence les marqueurs d'un contrat de véridicité renouvelé au regard de l'écriture journalistique traditionnelle.

Structure de la thèse

Cinq grandes parties scindent ce travail. La première partie a pour but d'explicitier les contours de notre objet de recherche : les processus d'écriture journalistique dans les narrations du web. Elle revient sur le contexte de transformations que

⁶ Les personnes interrogées pour ce volet de la recherche sont des responsables dans des rédactions du Monde.fr, Lequipe.fr, RFI.fr, francetv.fr, Fr24.fr, Arte.tv, TV5.org, Médiapart.fr, Les Jours.fr, Disclose.ngo ainsi que dans les sociétés de production partenaires *Upian*, *Hans Lukas*, *The Pixel Hunt*, *We do data*. Deux producteurs indépendants ont également répondu à nos questions. Les noms de ces personnes ne sont pas divulgués dans cette thèse suivant les recommandations fixées par le Comité d'éthique de recherche de l'Université Laval (CERUL) qui a donné son approbation pour ce travail de recherche.

connaît actuellement l'activité journalistique et précise les conditions spécifiques qui ont favorisé, en France, l'émergence de ces récits dans le milieu de l'information journalistique. Sonder l'activité de production de ces récits engage à aborder la question des usages et des pratiques d'appropriation de l'écriture journalistique et numérique du point de vue des producteurs et du produit dans ses fonctionnalités et caractéristiques. Les caractéristiques interactives de la narration numérique sont distinguées, notamment, des interactions et interrelations propres à toute construction narrative ce qui nous conduit à bien délimiter les espaces de production de sens au cœur des récits.

La deuxième partie de la thèse est consacrée tout entière à la question de la vérité au prisme du défi journalistique de représenter le réel. La thématique est circonscrite au cadre de l'écriture et à l'énonciation journalistique afin de mettre en lumière la définition de la véridicité adoptée par cette recherche. Le concept de véridicité emprunté largement à la définition qu'en donne Vernant (2008) nous permet d'opérationnaliser notre question de recherche en dégagant les dimensions et les marqueurs théoriques d'un discours vrai dans le cadre d'une énonciation sophistiquée du point de vue des langages et des supports des récits journalistiques numériques. Ces précisions débouchent sur la notion de contrat d'information (Charaudeau, 2011, Verón, 1985), c'est-à-dire l'idée d'un cadre de référence ou de « règles du jeu » fixées entre partenaires de l'échange dans le contexte d'une communication d'information. La clarification du concept de contrat, outil théorique clef de cette thèse, clôture cette deuxième partie en dégagant les prémices des enjeux liés à la vérité dans l'écriture journalistique.

La description du protocole de recherche est l'objet de la troisième partie. Elle consiste notamment à présenter plus en détail les cinq récits du corpus, en justifiant leur représentativité dans la production française. Elle définit le cadre de l'analyse du discours dans son approche énonciative et détaille la grille d'analyse qui doit nous permettre de dégager des indicateurs de véridicité. Cette partie méthodologique précise également les cadres d'administration des deux séries d'entretiens auprès des auteurs des récits ainsi qu'au sein de l'environnement de production actuel.

La quatrième partie rend compte des résultats d'analyse en se centrant d'abord sur les données obtenues à partir de la grille d'indicateurs de l'analyse énonciative. Les indicateurs dégagés permettent d'établir une modélisation des principaux pôles de construction de sens au sein des récits étudiés. Cette schématisation affine les limites et enjeux d'un contrat de véridicité qui repose fortement sur la relation énonciateur-énonciataire⁷. Ces données sont ensuite confrontées à l'analyse des transcriptions des entretiens des auteurs et des acteurs de la production de récits journalistiques numériques.

La cinquième et dernière partie de la thèse synthétise et discute des résultats que nous avons pu faire ressortir en les confrontant à nos hypothèses. Elle est l'occasion d'identifier dans quelle mesure nos propositions peuvent ou non se confirmer dans des stratégies d'écritures mouvantes. Nous concluons en posant les limites de la démarche de recherche avec des axes de direction pour de nouvelles investigations, notamment pour des études en réception et dans des réflexions à poursuivre dans le domaine de la formation en journalisme.

Au terme de cette introduction, il nous reste à clarifier un ultime positionnement de chercheuse face au sujet de cette thèse. Notre pratique du journalisme et notre expérience dans l'information audiovisuelle pendant une douzaine d'années ne peuvent nous faire prétendre à une pure neutralité vis-vis de ce terrain de recherche. Ce vécu professionnel a constitué un atout dans la compréhension du milieu investigué, mais il a pu compliquer aussi la bonne « mise à distance », nécessaire à la recherche. Ce dernier point est resté une ligne de vigilance tout au long du travail que voici.

⁷ L'énonciataire est le vis-à-vis de l'énonciateur et une représentation que celui-ci se fait du destinataire de l'information (voir chapitre 4 de la thèse)

Première partie

Les récits journalistiques numériques :
raconter le réel à l'ère du numérique

Le premier défi de ce travail consiste à identifier un objet médiatique à la réalité floue et aux contours imprécis dans une activité elle-même mouvante et plurielle, le journalisme (Neveu, 1999; Ruellan, 2007). De quoi est-il question ? En partant d'une définition minimale du journalisme, comme activité qui consiste à produire de l'information (Ringoot et Utard, 2005), cette première partie se concentre sur l'objet médiatique spécifique qui caractérise notre recherche. À partir des notions de narration et d'écriture numérique qui vont être développées et approfondies tout au long des différentes parties de la thèse, il s'agit d'abord de mettre en lumière les usages qui prédominent dans un média d'information. La délimitation des espaces de production et de réception de sens permet de situer l'ensemble des mécanismes configurés dans ces objets. Les notions d'usage et d'appropriation nous ramènent alors inévitablement à une définition plus fine de l'activité journalistique considérée non seulement comme un fait de langage, mais aussi comme un fait social (Esquenazi, 2014). Nous l'abordons comme une pratique discursive de construction de la réalité sociale dans un environnement médiatique en mutation.

Chapitre 1 - Raconter avec le numérique

1.1 Émergence d'une production hybride

Au début des années 2000, de nouvelles formes de récits d'information conçus avec les outils du web ont fait leur apparition dans l'espace médiatique d'Internet. Ces objets médiatiques peuvent être appréhendés comme des récits hypermédiatiques, c'est-à-dire une narration s'appuyant sur un « *ensemble d'informations appartenant à plusieurs types de médias (texte, son, image, logiciels) pouvant être lus (écouté, vu) suivant de multiples parcours de lectures, en utilisant également la possibilité de multifenêtrage* » (Balpe, 1990, p. 19).

D'abord appréhendée sous le mot-valise de webdocumentaire, ou webdoc, cette forme éditoriale n'est pas immédiatement associée au journalisme. Une de ses premières définitions trouve son origine dans le milieu du cinéma en 2002 auprès des organisateurs d'un événement intitulé *Les cinémas de demain* au Centre Georges Pompidou à Paris. À cette époque, le webdocumentaire y est présenté comme un « *documentaire travaillé avec les outils multimédias, textes, images, vidéos* » et il est « *une manière de mettre les nouvelles technologies au service de la connaissance et d'un point de vue* ». Il est alors considéré comme un genre « *aux frontières de la webtélé, du magazine en ligne ou du journal de bord* »⁸. Ce mode d'expression tend à se transformer avec la culture et les pratiques qui sont propres à ses concepteurs ou à ses usagers. Un des auteurs du premier ouvrage en français consacré au webdocumentaire (Bole, 2014b) constate que les modes et démarches de ces productions évoluent très rapidement en raison de la multiplication des acteurs qui s'y intéressent, que ce soit pour la diffusion d'enquêtes, de communications d'entreprise ou de documentaires. Sa production dépasse les frontières dans sa culture de fabrication et ses modes de production avec des partenariats fréquents entre grands médias européens et nord-américains, notamment. La création et diffusion de webdocs se concentre dès leurs débuts au Canada et en France avec quatre plateformes de médias historiques : l'Office National du Film (ONF), *Le Monde*, Arte, France Télévision (Salles et Schmitt, 2017). Alors qu'au Canada les récits numériques sont surtout développés dans la veine du cinéma documentaire de l'ONF, avec une visée sociale très forte, les premiers webdocumentaires réalisés en France sont tous le fait de journalistes et photojournalistes (Masi, 2013). Ces derniers s'en emparent en revendiquant une autre manière de faire du journalisme tandis que les rédactions d'information se l'approprient pour tester d'autres modèles de productions adaptés au web (Pedon, 2013).

⁸ *Les cinémas de demain* (2002) : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cibK7r/rAd9B4>

Ces récits numériques connaissent une expansion très rapide entre 2005 et 2015 (Gantier, 2012, 2016)⁹ alors que l'abondance de la production française s'explique par les aides publiques allouées à ces nouvelles écritures. Ces productions sophistiquées ont parfois des budgets dignes de production cinématographique documentaire (entre 30 000 et 300 000 euros) que peuvent difficilement s'offrir des rédactions d'information en pleine crise économique. La France bénéficie toutefois d'un système d'aide publique à la création audiovisuelle qui va être bénéfique à cette nouvelle forme éditoriale. En 2007, le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) met en place un financement spécifique pour les nouveaux médias qui va propulser la création du webdocumentaire en France avec le soutien de chaînes publiques comme France Télévision et Arte¹⁰. Des journalistes désireux de contourner la crise financière et identitaire des médias vont monter des projets, parfois en indépendant, en s'appuyant sur ce système d'aide à la production et diffusion.

Un tournant décisif s'effectue en 2008 quand la rédaction du journal *Le Monde* publie sur son site Internet l'enquête intitulée *Voyage au bout du charbon* (Le Monde.fr, 2008). Ce récit interactif, considéré comme le premier webdocumentaire journalistique, est réalisé par le photjournaliste Samuel Bollendorff et le correspondant de Radio France International (RFI) en Chine, Abel Ségrétin. Sa narration inspirée du jeu vidéo relate une enquête journalistique dans des mines de charbon chinoises « basée sur des faits réels »¹¹. Elle va ouvrir la voie au développement de cette forme d'écriture dans les médias d'information français alors qu'auparavant le webdocumentaire s'envisageait comme un objet plus cinématographique et artistique.

⁹ Selon Gantier, près de 400 webdocumentaires francophones ont été publiés sur Internet sur la décennie 2005-2015.

¹⁰ Ces fonds du CNC s'intitulent désormais « Fonds d'aide aux expériences numériques » : https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/creation-numerique/fonds-daide-aux-experiences-numeriques_191100

¹¹ L'internaute est mis dans la peau d'un journaliste d'investigation qui enquête sur l'industrie du charbon en Chine à la manière des « romans dont vous êtes le héros ». La mention de « faits réels » est spécifiée en introduction.

L'année 2012 marque une autre évolution de ces récits d'information, avec la diffusion d'un récit multimédia américain qui va durablement influencer la production française. *Snow Fall The Avalanche at Tunnel Creek* (*New York Times*, 2012) rassemble les témoignages de survivants d'une avalanche à l'aide d'une navigation fluide de grande qualité réunissant graphismes, photographies, vidéos et extraits sonores. Une autre forme du récit numérique s'impose alors, peu à peu, dans le milieu du journalisme sur le web : le *scrollytelling*¹². L'information se déroule de haut en bas sur une interface web et plonge l'internaute dans une longue histoire où sont proposés des enrichissements multimédias.

Ces récits d'information prennent finalement des déclinaisons de plus en plus diversifiées, au point que le terme webdocumentaire apparaît « *trop étriqué pour rendre compte d'une telle diversité* » (Moreau, 2014, p. 31). Quels que soient leurs noms, ils sont des facteurs importants de différenciation pour les rédactions d'information numériques qui cherchent à raconter l'information autrement pour tenter de capter de nouveaux publics. Avec le temps, les grands médias considérés comme des pionniers du webdocumentaire, en particulier Arte et France Télévision (Salles et Schmitt, 2017), vont se démarquer en s'orientant vers d'autres formes informatives utilisant, notamment, la vidéo 360 degrés et la réalité virtuelle¹³. En parallèle, d'autres rédactions font le choix d'investir dans des récits moins coûteux d'un point de vue technologique, et permettant par conséquent une diffusion plus régulière, comme le *scrollytelling*. C'est le cas notamment de Médiapart.fr et ses « Panoramiques » ou des rédactions numériques de France 24 et RFI (groupe France Média Monde) qui proposent des rubriques spécifiques réservées à la diffusion de longs formats. De plus en plus de rédactions s'adjoignent une équipe de développeurs pour produire leurs

¹² Néologisme créé par l'assemblage des mots anglais *scroll* : rouleau, faire défiler et *storytelling* : raconter une histoire.

¹³ Voir à ce propos un article du journal *Les Échos* en 2016 mentionnant la « vague de la réalité virtuelle » : <https://www.lesechos.fr/2016/03/pourquoi-la-video-a-360-degres-sera-le-phenomene-de-2016-204378>

propres récits multimédias ou se tournent vers des sociétés de production extérieure spécialisées dans la veille de nouvelles technologies numériques¹⁴.

1.2 Définition du récit journalistique numérique

Webdoc, scrolldoc, long format, reportage interactif : ces différentes productions doivent être considérées comme les déclinaisons d'un projet journalistique avant tout narratif et numérique. Des professionnels des médias trouveront très certainement des nuances importantes d'usage et de caractéristiques dans ces différentes formes d'expressions, mais pour les besoins de ce travail de recherche ces productions prendront une unique appellation. Le concept de récit journalistique numérique que nous retenons repose sur l'assemblage de trois idées clefs : le récit, le journalisme, le numérique.

Le terme « récit » est utilisé, ici, en distinguant les trois sens du mot que lui attribue Genette (1972) : l'histoire (c'est-à-dire ce qui est raconté), le discours (ce qui prend généralement le nom de récit) et l'acte de production de ce discours (la narration). La narration est avec l'histoire une composante du récit, mais il est courant, même dans la littérature scientifique, que le récit finisse par être confondu avec « *l'acte qui le délivre* » (Barthes, 1966, p. 21). Comme le rappelle Revaz (2009), la définition du narratif en usage depuis l'Antiquité repose sur deux critères que sont le mode d'énonciation et son contenu (p. 71). Le récit demeure plus généralement le mode privilégié de représentation de l'action ou de l'événement. Dans le présent travail, l'art de raconter une histoire s'envisage comme un trait anthropologique d'autant plus que le récit médiatique s'est substitué aux récits mythiques et à la littérature comme nouveau mode de connaissance de l'existence (Lits, 2008, p. 43).

¹⁴ Parmi ces sociétés, la société Upian est très sollicitée par des médias comme *Le Monde*, *L'Équipe*, *Arte*, *France tv*. Elle est à l'origine des premiers webdocumentaires français depuis le début des années 2000 : <https://www.upian.com/fr/projects/>

Une tradition déjà longue unit le journalisme au récit dans un modèle cultivant « *une écriture au plus près du public, dans des démarches de temps longs* » (Grevisse, 2014, p. 211). Le journalisme narratif et sa version anglo-saxonne *narrative journalism* sont traditionnellement associés au monde de la presse écrite et font référence à un genre journalistique proche du grand reportage ou de l'enquête¹⁵. Dans un format long, le récit emprunte généralement les ressorts de la littérature et de la fiction tout en maintenant le travail de rigueur ancré dans les valeurs journalistiques orientées vers la liberté, la vérité et le respect de la personne humaine (Cornu, 2013). L'association du web à ce genre journalistique, en marge du journalisme factuel, aurait pu prendre le nom de « web journalisme narratif », mais l'expression « webdocumentaire », plus communément utilisée dans le milieu audiovisuel, ramène cette forme éditoriale vers d'autres héritages et références. Une récente étude menée par le MIT¹⁶ soutient que ces récits numériques se situent à la croisée de deux cultures, le journalisme et le cinéma documentaire. La combinaison de ces deux héritages ne pose pas problème, étant donné que « *documentary and journalism largely share the same ethos and commitments to truth-telling, sense making, and explaining* »¹⁷. (MIT Open Documentary Lab, 2015 p.10).

Afin de définir au mieux le concept de récit numérique et ses différentes modalités d'écriture, il convient de préciser les caractéristiques de l'écriture numérique ou encore des écrits d'écran (Jeanneret et Souchier, 2005). Les multiples formes sémiotiques qui structurent un récit numérique constituent une des caractéristiques les plus évidentes de ces narrations : le son (sous forme d'interview, de son d'ambiance ou de musique), l'image fixe (essentiellement des

¹⁵ Nous reviendrons dans la deuxième partie de cette thèse sur l'expérience d'écriture du journalisme narratif et du *New Journalism* de Wolfe (1973) quand il sera question de confronter cette écriture à sa mission de « dire vrai ». À cette étape, nous nous en tenons à seulement situer très largement le concept de récit.

¹⁶ Interactive Documentary and Journalism Mapping the Intersection of Two Cultures: Interactive Documentary and Digital Journalism. Édité par la MacArthur Foundation en 2015.

¹⁷ Traduction proposée : « *le documentaire et le journalisme partagent en grande partie la même philosophie et les mêmes engagements à l'égard de la vérité, du sens et de l'explication* ». Précisons que le cinéma documentaire qui prend parfois aussi le nom de « *cinéma direct* » ou « *cinéma du réel* » se définit comme un point de vue créatif sur le réel (Grierson, 1966).

photos, mais aussi des graphiques, de la B.D), l'image animée (film, animation de photographies, animation d'éléments graphiques et textuels) et le texte (légendes, données supplémentaires, lignes de dialogues ou récit écrit). Ces supports représentent, à des degrés divers, différents niveaux d'informations avec lesquels des auteurs peuvent jouer en fonction du récit qu'ils désirent composer. Il est à noter que l'association du texte, de l'image et du son est antérieure à l'âge du numérique¹⁸, mais elle trouve ici une combinaison, des entrelacements, plus aboutis et plus complexes.

La compréhension d'un espace d'écriture et de lecture sophistiqué où s'imbriquent différents plans énonciatifs et significatifs ouvre d'autres perspectives de définitions pour les récits que nous voulons étudier. Bouchardon (2014) s'est appuyé sur les travaux de recherche anthropologique de Goody (1979) à propos de l'écriture pour mieux décrire les traits particuliers d'une production numérique. Goody a montré que l'écriture scripturale induit un mode de pensée et un rapport au monde spécifique qu'il nomme « *raison graphique* » (Goody, 1979). Dans cette même logique, l'écriture numérique transforme également nos capacités cognitives et donne lieu à une « *raison computationnelle* » liée au dispositif technique (Bachimont, 2007, p. 71). Cette raison computationnelle est liée à une multitude de calculs automatiques interagissant pour produire un texte numérique. Celle-ci nous amène à considérer les narrations du web par couches successives : du niveau le plus profond où l'information est codée, jusqu'au niveau de l'interface et de l'écran où les documents sont présentés dans des formes plus familières (Cotte, 2004).

Jeanneret et Souchier (2005) adoptent, de leur côté, la notion d' « écrits d'écran » pour rendre compte des modifications apportées par une écriture devenue plus abstraite et fugitive, mais offrant de grandes capacités de plasticité (Paveau, 2017). Ces systèmes techniques offrent des contenus manipulables et transformables. L'acte d'écriture et l'acte de lecture s'y confondent, étant donné

¹⁸ Le traitement *richmédia* qui permet de traiter une information dans plusieurs modes d'expression a été diffusé avant la généralisation d'Internet, dans les années 1980, notamment par le biais des cédéroms. Ce support faisait déjà l'objet de nombreuses expérimentations et d'émulations créatives (Agnola, 2014).

que de tels dispositifs permettent la création, la manipulation et l'exploitation de contenus, du point de vue de la production comme du point de vue de la réception (Bouchardon *et al.*, 2011). C'est sous cet angle qu'il est possible de considérer le web comme une écriture : agir sur le web signifie écrire (Mathias, 2012 ; Vitali-Rosati, 2012).

À cet égard, le concept d'hypertextualité joue un rôle clef dans l'écriture et la lecture du récit numérique. Un système hypertexte permet de passer automatiquement d'un document consulté à un document qui lui est lié par l'intermédiaire d'un hyperlien. L'hypertexte introduit une modalité technique de déplacement d'une information à une autre. Plus qu'un outil de navigation, il peut devenir un outil de conception de récits à parcours multiples ce qui renforce une dimension nouvelle dans l'écrit (Lambert, 1991). Les hyperliens forgent, ainsi, la structure narrative du récit : moment clef de son écriture puisque cet architexte¹⁹ de liens (Davallon *et al.*, 2003 ; Jeanneret, 2011) prévoit la mise à disposition des éléments du récit (vidéos, cartes, photos, documents complémentaires de toutes sortes) au service du destinataire.

La dimension interactive de l'écriture numérique soulève en effet la question du rôle et de la place que peut occuper le lecteur dans ce type de production. Le terme « interactivité » a été adopté depuis longtemps par le monde informatique pour désigner des principes de dialogue et d'interface avec l'ordinateur. Julia et Lambert (2003) en donnent la définition suivante : « *un dispositif technique se dit " interactif " quand homme et dispositif sont susceptibles d'interaction, c'est-à-dire d'actions réciproques l'un sur l'autre ; l'interactivité mentionnera la qualité d'un tel objet.* » (p. 31).

La littérature scientifique abonde sur la notion d'interactivité pour évoquer notamment les limites du concept face à un ordinateur. Elle suppose, en effet, que la machine agit, alors que seul l'être humain peut agir puisqu'il n'y a pas

¹⁹ Dans le contexte numérique, l'architexte renvoie au fait que les textes sont régis par d'autres textes qui les mettent en forme. Un texte se situe dans une autre structure textuelle qui lui permet d'exister.

d'action sans attention ni sens (Jeanneret, 2011). Il apparaît plus juste de parler de participation, d'interaction, de coopération ou encore de réactivité (Guéneau, 2006) dans un système où la narration mène un lecteur, mais où l'interactivité potentielle permet à ce même lecteur de mener aussi le récit à sa guise. Les choix et parcours possibles du lecteur restent, dans les faits, construits et programmés à l'avance, mais l'auteur y intègre « *la possibilité d'un parcours personnalisé au sein de l'œuvre* » (Bole, 2014b, p. 44). Si le journaliste peut particulièrement affirmer ses qualités d'auteur et de conteur dans un récit numérique, il se trouve amené, en effet, à céder une bonne part de son contrôle traditionnel sur le processus de lecture, la mise en récit et, parfois, l'histoire elle-même. Bouchardon et Ghitalla (2003) ont axé leurs recherches sur les modes de fonctionnement spécifiques des récits interactifs et ont mis en lumière les différents moyens d'action à disposition de l'internaute dans de tels récits. Ils relèvent des possibilités d'agir sur le dispositif du récit à trois niveaux : lectoriel, narratif et diégétique. L'internaute peut ainsi, d'une part, contrôler l'environnement de lecture d'un récit numérique, en modifiant, par exemple, l'affichage des formats d'écriture, l'ergonomie du site où le récit est hébergé. L'internaute peut, d'autre part, agir sur les points de vue et l'ordre de la narration²⁰. Il peut enfin, potentiellement, agir sur l'histoire elle-même par les choix de lecture qu'il pose ou par ses réactions.

Cette liberté de choisir une voie plutôt qu'une autre fait écho à une composante importante du jeu. Le principe s'associe au concept de gamification (ou ludification) qui consiste à transposer les mécanismes du jeu dans une situation non ludique. Cette co-construction du récit s'ancre, par ailleurs, dans la notion d'œuvre ouverte développée par Eco (1962). La notion définit une œuvre en mouvement qui s'offre à une pluralité d'organisations. Dans le cas du roman, le lecteur choisit une clef de lecture selon son état d'esprit. L'œuvre met à sa disposition « *un éventail de possibilités soigneusement déterminées et*

²⁰ La délinéarisation du récit a par ailleurs des racines anciennes dans l'art de la narration. Des œuvres littéraires comme *Finnegans Wake* de Joyce (1939) ou *Rayuela* de Cortazar (1963) laissaient déjà la possibilité au lecteur de se déplacer à sa guise dans le roman. Ce principe est également réutilisé à la fin des années 1970 dans une collection intitulée *Les livres dont vous êtes le héros*.

conditionnées de façon à ce que la réaction interprétative n'échappe jamais au contrôle de l'auteur » (Eco, 1962, p 19).

Ce détour par la littérature souligne encore l'ambiguïté du concept d'interactivité dans les récits numériques. L'interactivité et la non-linéarité du récit sont parfois considérées comme des caractéristiques spécifiques des productions numériques, et notamment des webdocumentaires, mais dans les faits ces caractéristiques n'ont rien d'obligatoires et génèrent des idées fausses sur l'engagement du lecteur ou sur une supposée déresponsabilisation de l'auteur de ces récits (Bole, 2014b).

Dans ses recherches sur le récit et l'interactivité, Hurel (2013) retient le terme d'engagement qui élargit le point de vue porté sur la réception du récit puisqu'il permet de spécifier un usager « *actif de différentes manières* » (p. 98). De nombreuses autres expressions sont suggérées dans la littérature scientifique pour qualifier le récepteur de ces récits : il peut être « *usager* », « *interacteur* » ou encore « *lectacteur* » (Weissberg, 1999). Dans le cadre de ce travail, nous privilégierons le terme de lecteur qui, étymologiquement, ne présuppose pas d'une quelconque passivité²¹.

Maurin (2014) a réalisé un inventaire de différentes structures narratives propres aux récits interactifs montrant que ces structures peuvent aussi bien prendre la forme d'une simple ligne temporelle que de véritables schémas heuristiques dans des versions plus élaborées. Elles induisent un point de vue sur le contenu proposé et ne sont jamais dénuées d'intentions en considérant que la forme est au service du fond. L'architecture du récit doit être au service du propos de son auteur qui pense, aussi, déjà, à son lecteur avec un double défi : le pousser à s'engager dans le récit et lui offrir suffisamment de liberté.

²¹ Selon le Centre national des ressources textuelles et lexicales, lire du latin *legere* « *ramasser, recueillir, lire des yeux, lire à haute voix* » renvoie à l'idée de prendre connaissance, mais aussi à l'action de discerner, déchiffrer et comprendre : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/lire>

1.3 Dispositifs composites

Ces dimensions et modalités, composantes de la notion de récit journalistique numérique, font de ces productions un espace de convergence où se retrouvent différentes cultures narratives et numériques. Il s'y affirme un point de vue d'auteur dans le travail du journalisme, avec les possibilités d'une narration enrichie par le numérique tandis qu'une attention particulière est portée au destinataire de ces productions, amené à devenir acteur dans le système proposé. Cette prise en compte du point de vue de l'auteur et en même temps du lecteur est une caractéristique essentielle des récits journalistiques numériques envisagés comme des dispositifs.

La notion de dispositif est courante pour signifier les mécanismes d'une machine, mais elle peut globalement être comprise comme un agencement d'entités variées pour devenir un concept pratique en sciences sociales. Pour Foucault (1977), elle est un ensemble hétérogène de dit et de non-dit représenté par un réseau qui intègre ces différents éléments dans une stratégie de rapport de force. Agamben (2007) reprend les travaux de Foucault et constate que le dispositif résulte finalement du croisement de relations de pouvoir et de savoir. Il actualise la notion de dispositif de la façon suivante : « *J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants* » (Agamben, 2007, p.31).

Ce dispositif est composite, c'est-à-dire qu'il met en lumière « *les processus de communication dans toute leur complexité* », « *dans le cadrage théorique comme dans les situations de terrain* » (Souchier et al., 2019, p. 303).

La notion de dispositif composite permet d'aborder les récits journalistiques numériques dans un cadre dynamique de pratiques ouvertes, en respectant les transformations qui s'opèrent encore sur cet objet médiatique. Pour saisir cet objet complexe, l'approche systémique de l'École de Palo Alto s'avère pertinente pour travailler sur une vision globale des phénomènes en jeu (Winkin, 1981). Ce type de configuration fait en effet écho aux travaux de la « nouvelle communication » de l'École de Palo-Alto et aux recherches de Birdwhistell (1970)

sur le modèle orchestral de la communication. L'anthropologue américain s'est intéressé à l'activation simultanée de divers registres communicationnels pour, notamment, maintenir l'engagement dans la communication. Ce courant de recherche nourrit par les travaux d'un « collègue invisible » composé notamment de Birdwhistell (1970), Watzlawick (1976), mais aussi de Bateson (1977; 1980) et Hall (1994) a travaillé sur les différents principes de la communication analogique et digitale, principes qui nous permettent de conjuguer l'ensemble des propositions d'information des récits numériques. Pour en faire une présentation extrêmement synthétique, le mode digital est considéré comme un code arbitraire, mais explicite pour la réception (l'écrit, les nombres, etc.). Sa force se situe dans la transmission de contenus. Le mode analogique a, en revanche, un rapport direct avec ce qu'il représente (images, schémas, gestuels), mais il offre des significations potentielles, moins précises en matière de contenu. Il permet, en revanche, d'axer le sens sur la nature des relations d'un sujet à l'autre.

Les chercheurs de Palo Alto se distinguent, par ailleurs, dans les recherches en Science de l'Information et de la Communication en proposant un modèle alternatif au modèle de Shannon et Weaver (1949) communément schématisé par un processus linéaire allant d'un émetteur, transmetteur d'un message, vers un récepteur. Cette équation est bousculée pour appréhender une réalité où le sens du message s'élabore dans une collaboration synchrone des acteurs engagés dans la communication.

Cette perspective permet d'ouvrir la notion de média en l'appréhendant clairement comme une activité humaine au-delà de sa dimension technique. Dans ce sens, Meunier et Peraya (2010) donnent une définition d'un dispositif médiatique qui convient très justement au récit journalistique numérique. Il s'agit d'une « *instance, un lieu social d'interaction et de coopération possédant ses intentions, son fonctionnement matériel et symbolique enfin, ses modes d'interactions propres* » (Meunier et Peraya, 2010, p. 388). Son fonctionnement va être déterminé par les conduites sociales et les intentions des acteurs qui s'en empareront.

Chapitre 2 - Appropriation des récits journalistiques numériques

2.1 La question des usages

Afin de comprendre ce qu'il advient de l'écriture journalistique dans ces nouvelles narrations numériques, la sociologie des usages (Jouët, 1993, 2000) offre différents axes de recherche pertinents. Il s'agit de repérer l'émergence de nouvelles façons de faire avec ces dispositifs narratifs numériques et de comprendre leurs modes d'appropriation dans une mission d'information. L'usage des nouvelles technologies peut être abordé comme des usages exploratoires de formes nouvelles ou renouvelées²².

Jouët (1993) opère une distinction entre l'usage, comparable à une simple utilisation, et les termes de pratique ou d'appropriation qui, au-delà de l'usage, comprennent les attitudes et les représentations des individus ou comment l'usager construit ses usages selon ses sources d'intérêt (professionnel, ludique, fonctionnel). La plasticité des usages et l'autonomie de l'usager nous guident vers les travaux menés sur le contournement des usages prescrits et sur l'inventivité dans la pratique (De Certeau, 1990). Dans le domaine du journalisme et des médias, les nouvelles technologies donnent lieu à des usages exploratoires de formes nouvelles ou renouvelées et des « arts de faire ». Ces stratégies sont menées par des acteurs (les journalistes) pourvus d'une culture narrative antérieure à l'ère numérique. Il doit être tenu compte du caractère routinier et procédural de la pratique journalistique (Fishman, 1980; Tuchman, 1978) et du fait que ces conditions de production sont intériorisées par les

²² Dans le cadre de cette recherche, les études d'usage s'associent aux travaux issus de la sociologie du journalisme (Neveu, 2013) et de la sociologie de l'innovation (Akrich, 1998) ainsi qu'aux approches sur l'investissement de la subjectivité des journalistes dans leur travail (Lemieux, 2010).

journalistes pour pouvoir faire face au caractère incertain du matériau brut sur lequel ils travaillent (Mathieu, 2001).

La notion de récit journalistique numérique s'inscrit ainsi dans la continuité de faits antérieurs tout en restant ouverte à de nouvelles propositions. Les nouvelles technologies ne font que « *réactiver certaines des richesses oubliées de l'écriture et, les réactivant, les soumet à de nouveaux défis* » (Jeanneret, 2001, p.388).

2.1.1 L'angle des acteurs de la production

L'approche de Proulx (2005, 2015) met en évidence un double jeu réflexif dans les études d'usage des technologies de l'information et de la communication : le concepteur d'un dispositif technologique est « *d'abord lui-même un usager du dispositif qu'il invente* » (Proulx, 2005, p. 11). Le chercheur conçoit cinq niveaux d'analyse qui constituent des angles d'attention et d'interprétation :

- Le face à face utilisateur-objet technique, où l'interaction dialogique entre l'utilisateur et le dispositif technique, s'appuie sur des contraintes inscrites dans les dispositifs techniques et peut prendre la forme concrète de « *bons usages* ».
- Les actions de coordination entre l'usager et le concepteur du dispositif : Proulx postule que le concepteur s'ajuste en permanence en fonction des pratiques données par l'usager.
- La situation d'usage : Proulx propose de construire une analyse détaillée de la situation d'usage dans un contexte de pratiques pour avoir une compréhension fine de l'expérience utilisateur.
- La trajectoire de l'objet : où il s'agit de tenir compte de l'inscription de dimensions politique et morale dans le design de l'objet technique, inscriptions qui, par extension, se répercutent dans la configuration de l'usager.
- L'ancrage social et historique : où l'attention doit être portée sur l'ancrage collectif et historique des usagers dans un ensemble de macrostructures qui en constitue les formes.

Dans son texte intitulé *La sociologie des usages, et après ?* Proulx (2015) reviendra sur ces différents niveaux d'analyse en tenant compte de travaux

contemporains d'orientations ethnographiques²³. Il constatera, sous cet angle, l'évolution des perspectives concernant la figure de l'utilisateur lecteur. Autrefois « naïf », celui-ci est désormais considéré comme « habile », pourvu de compétences multiples face à des objets techniques instables qui appellent diverses logiques d'action. Il faut donc l'envisager comme un « acteur en situation » possédant des « identités plurielles » en fonction de ces situations.

Notre revue de littérature indique que peu de recherches se sont consacrées à une prise en compte commune de la narration interactive (le produit) et du journalisme (pratiques et représentations), afin d'approcher les stratégies d'écriture-lecture spécifique à cette activité. Gantier et Bolka (2011) ont proposé une étude qui tient compte de la production et de la réception d'enquêtes journalistiques présentées sous forme de webdocumentaires pour rendre compte des fortes contraintes de réalisation vécues par les journalistes et de la charge cognitive déployée du côté de l'utilisateur. La plupart des recherches sur les récits numériques du web s'intéressent à la dimension participative de ces narrations numériques et interrogent les usages effectifs de ces productions (Cailleau *et al.*, 2012). Broudoux (2007, 2011) s'est penchée sur les conditions du « *devenir auteur* » sur le web. En effet, il devient possible, pour tout un chacun, de créer, produire, diffuser un récit médiatique de son cru, grâce à des outils de plus en plus abordables sur le plan technique et financier. De nouveaux venus, amateurs, prennent place dans le système médiatique et obligent les journalistes professionnels à repenser leur rôle et leur spécificité dans la sphère des messages publics. Dans le même temps, le numérique et les technologies du web font entrer dans le processus de fabrication de l'information de nouveaux métiers comme les développeurs-informaticiens, graphistes ou encore webdesigners. Des recherches ont interrogé l'impact des nouvelles technologies sur l'écriture journalistique (Lits et Wrona, 2014) montrant que cette écriture n'a cessé d'évoluer avec ses différents supports. Les outils utilisés dans la fabrication de l'information ont toujours eu des incidences fortes sur la construction de sens

²³ Proulx mentionne par exemple le modèle de la théorie de l'activité (Vygotski, 1985).

de l'information (Mesquita, 2005)²⁴. Le numérique favorise désormais l'émergence de nouvelles formes et figures du journalisme comme le datajournalisme qui donne lieu à l'émergence de « journalistes hacker » (Dagiral et Parisie, 2011). Loin du déterminisme technique qui pourrait caricaturer l'impact fondamental de la technique sur l'espace social, l'influence de la technologie sur les façons d'écrire et de penser est attestée, mais doit être nuancée par un ensemble de facteurs déterminants qu'il convient de mettre en évidence.

2.1.2 L'angle des espaces de production

Les notions d'acteur²⁵ et d'action sont essentielles dans la compréhension des usages des narrations numériques et mettent en lumière les axes de points de vue à surveiller. En lui associant, comme nous allons le voir, une représentation schématique des espaces de production d'information proposée par Charaudeau (2011), il est possible de figurer plus précisément les territoires où se déploie la construction de sens de l'information. Charaudeau (2011) s'est appliqué à décrire la machine médiatique où se situe la production d'informations en partant de trois lieux de production de sens traditionnel : celui des conditions de production, du produit, de la réception. Ces lieux de production et de réception se déclinent chacun en deux espaces de pratiques que Charaudeau baptise « externe-externe » et « externe-interne » (Charaudeau, 2011, p. 15). L'externe-externe comprend les conditions socio-économiques du système médiatique : entreprises, organisations, institutions. C'est une dimension qui influence autant les pratiques de production que de réception. Ce qui est qualifié d'externe-interne s'applique aux conditions sémiologiques de production, ou ce qui motive les producteurs d'information dans leur réalisation particulière. Dans le lieu des conditions de production, cet espace externe-interne se distingue des pratiques de l'organisation socioprofessionnelle à laquelle les journalistes se trouvent liés. Cet espace se distingue également de ce que Charaudeau nomme

²⁴ Des travaux ont montré, par exemple, l'impact du télégraphe sur le journalisme d'opinion, contraint techniquement à l'objectivité en raison du besoin de raccourcir les messages et de produire un « langage strictement énonciatif » (Carey cité dans Mesquita, 2005, p. 219).

²⁵ L'acteur est pris ici au sens large, individuel et collectif, de support des conduites sociales (Paugam, 2010, p. 44)

« *l'intentionnalité des effets économiques* » et qui réfère, par exemple, aux choix de programmation, aux modes de financement et de recrutement. Dans le lieu des conditions d'interprétation de la réception, l'espace interne-externe s'intéresse aux « *effets supposés* » de la production d'information sur la cible envisagée (le récepteur). L'espace externe-externe s'applique au contraire à considérer les effets produits sur le public : instance de consommation de l'information.

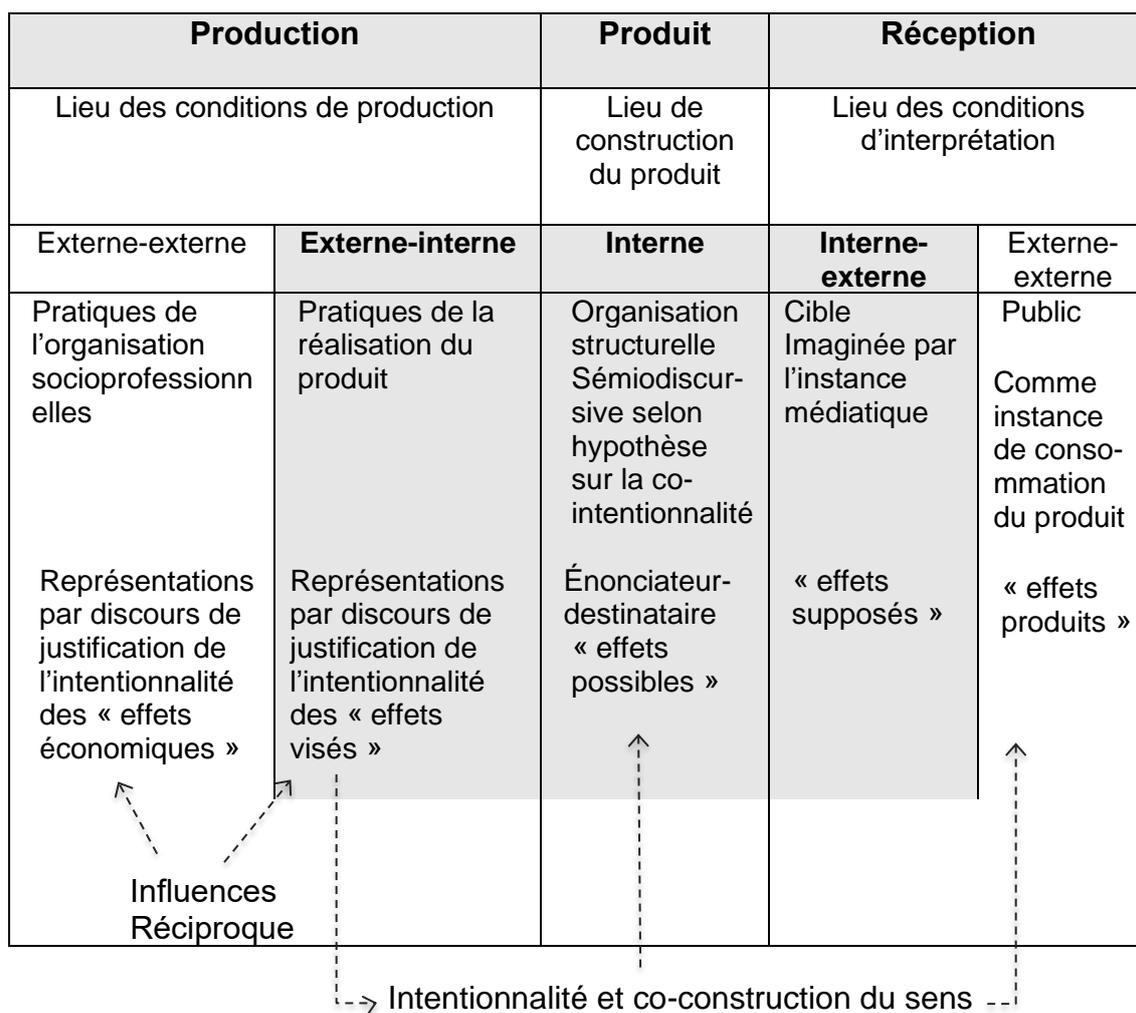


Tableau 1 – Délimitations du territoire de la recherche d'après « Les 3 lieux de la machine médiatique » (Charaudeau, 2011, p. 16)

Cette schématisation précise le territoire de notre recherche (partie grisée) qui se concentre, selon les termes de Charaudeau, sur « *l'intentionnalité et co-construction de sens* », c'est-à-dire :

- Les effets visés par la production d'information (Pratiques et Représentations),
- La production et ses effets possibles (Organisation structurelle du produit),
- Les effets supposés de la réception de l'information (Cible imaginée).

La dépendance d'une production médiatique à ses producteurs et à ses publics est ainsi mise en évidence. Ce travail de thèse s'inscrit résolument dans une étude se concentrant sur l'objet médiatique en cherchant à établir les effets visés et supposés et non les effets produits par les pratiques d'écriture numérique. Autrement dit, ce travail a vocation à préciser les facettes de nouvelles stratégies d'écriture sans chercher à en mesurer l'impact direct sur le public. Cette dernière entreprise nécessite une étude de réception qui constitue un projet à part entière, en faisant appel à d'autres approches théoriques. Par ailleurs, ce qui se joue aux alentours de la production journalistique elle-même, c'est-à-dire ce qui concerne les organisations et les phénomènes de concurrence entre institutions médiatiques, est pris en compte dans la mesure où ces éléments influent sur l'écriture journalistique.

2.2 Typologies d'usage de récits journalistiques numériques

Une recherche exploratoire sur les formes de récits les plus courantes dans l'exercice du journalisme actuel²⁶, à l'aune des typologies préexistantes sur les récits du web (Bole, 2014a ; Gantier, 2016 ; Gaudenzi, 2013) permet d'établir les grandes lignes de partage des formes de récits journalistiques numériques. La typologie de Bole (2014a) en particulier fait état de modèles d'agencement narratif globalement récurrents dans la production journalistique : de la narration classique, linéaire, conçue avec un début, un milieu, une fin à des formes plus éclatées et fragmentées.

²⁶ Cette recherche exploratoire s'appuie sur une observation générale des principaux sites français d'information du web en 2018 et 2019.

Bole fait état de quatre types d'agencements narratifs enrichis par le numérique (2014a, pp. 91-100). Il nomme le premier type « Narration », c'est-à-dire une narration classique racontée avec des possibilités de délinéarisation et d'interactivité, mais qui ne sont pas des ingrédients indispensables pour l'histoire elle-même. Le deuxième type prend le nom de « Déambulation » et correspond à la possibilité de circuler à sa guise dans l'œuvre ou dans ce qu'il nomme un « ensemble choral » à partir de différentes entrées dans le récit : chapitres indépendants, dossiers thématiques, personnages, lieux géographiques. Dans ce dernier modèle, interactivité et délinéarisation sont liées. Le troisième type de narration s'intitule « Ludo-action ». Cette narration implique une activité manifeste de l'internaute pour que l'histoire s'actualise. Le lecteur peut éventuellement être amené à endosser un rôle dans l'histoire proposée pour marquer ce fonctionnement. Le quatrième type de narration prend le nom d'« Expérience documentaire ». Ce modèle s'attache à faire vivre une expérience à l'internaute en s'appuyant non seulement sur l'implication d'un lecteur actif dans l'avancée du récit, mais en mobilisant également ses capacités sensorielles. Les récits faisant appel à la réalité virtuelle entrent exactement dans cette catégorie.

Si ces quatre types narratifs sont très différents dans la promesse de lecture qu'ils soumettent, ils ne sont pas exclusifs les uns par rapport aux autres puisque face à un texte, un lecteur peut être amené à découvrir une histoire, déambuler de chapitre en chapitre, se projeter dans un personnage, ressentir... Ces modes de lecture sont toutefois plus explicitement formalisés par le dispositif technique, en plus d'être également inclus dans tout récit de base. Le tableau qui suit synthétise les narrations types actuellement exploitées dans les récits journalistiques numériques. Ces narrations peuvent se répertorier en deux groupes distincts (deux dimensions) selon l'importance attribuée à la narration et à l'histoire plutôt qu'au rôle techniquement confié au lecteur dans le dispositif médiatique et qui tend vers d'autres genres éditoriaux et culturels.

Type de narration	Caractéristiques principales	Supports privilégiés
Narration classique	Linéarité forte avec des « décrochages » narratifs qui permettent d'apporter des compléments d'information. Importance accordée au récit (début, milieu, fin) et aux personnages.	Vidéos / Photos Textes (courts paragraphes, lignes de dialogue ou <i>scrollytelling</i>) Diaporama sonore Dessins / Bande dessinée Carte et graphique
Déambulation ou « Narration chorale »	Plusieurs histoires possibles, à constituer à partir d'un ensemble choral de faits, de témoignages, ou encore de courtes histoires.	Vidéos / Photos Carte et graphique
Ludo action ou « Narration jouée »	Le lecteur se voit attribuer une mission et a un rôle dans l'histoire racontée.	Vidéos / Photos Textes Carte et graphique
Expérience documentaire	Le lecteur participe à une expérience	Réalité virtuelle Vidéo 360°

Tableau 2 – Cartographie des dimensions principales des récits journalistiques numériques d'après la typologie de Bole (2014a)

Comme déjà évoqués, ces différents modèles narratifs numériques peuvent avoir des frontières poreuses. Il est toujours possible, pour un lecteur, de déambuler dans la structure d'un récit linéaire suffisamment chapitré pour qu'il compose son propre récit. Une ligne de partage s'effectue toutefois entre les productions à « dominance récit » (en bleu dans le tableau) qui sont guidées par la transmission d'un contenu, d'une histoire, et les productions à « dominance interactive » (en rose) qui se concentrent sur l'implication physique et technique de l'instance de réception, clairement appréhendée comme « joueur », « acteur » du récit. Il

pourra être considéré que des productions à « dominance récit » proposent certaines formes d'interactivité, mais celles-ci ne priment pas sur la visée informative et narrative du récit. Les productions à « dominance interactive » peuvent également avoir une visée informative, mais celle-ci s'inscrit en arrière-plan de l'expérience interactive proposée. Ces narrations de type « ludo action » sont désormais beaucoup plus identifiées comme des *newsgame*, autrement dit des jeux sérieux conçus comme média d'information (Mauco, 2011). L'information immersive utilisant les innovations techniques de la réalité virtuelle tend également à constituer un genre journalistique à part au moment où cette thèse s'écrit. Les productions à « dominance récit », comme elles sont nommées ici, ont tendance à se développer et s'installer dans le paysage médiatique français, notamment dans des médias d'information natifs du web comme Médiapart, Les Jours²⁷, Disclose²⁸.

Chapitre 3 - Enjeux et contraintes d'une écriture du réel

Ces différents usages par rapport à ce que peut offrir la narration numérique rappellent que, dans les mains des journalistes et des entreprises d'information, ces récits sont contraints par diverses obligations, notamment celles issues du milieu de production. Du point de vue de la sociologie du journalisme, cet objet médiatique est confronté aux pressions du champ médiatique, autrement dit à l'espace social où il est fabriqué et où un ensemble d'acteurs interagit. Plus largement, l'activité journalistique doit être considérée comme une pratique discursive spécifique dans l'espace social étant donné qu'elle consiste à communiquer le réel dans sa forme événementielle quotidienne, dans des conditions de productions particulières et selon un système d'interrelations qui lui

²⁷ Ce site d'information payant, né en 2016, se concentre sur des reportages multimédias structurés comme des séries télévisées avec de longs reportages baptisés « obsessions » qui se déclinent en feuilleton sur un même sujet d'actualité.

²⁸ L'ONG journalistique *Disclose* a diffusé son premier reportage d'investigation (*Made in France*, 2019) en faisant le choix d'une narration multimédia interactive qui s'inscrit, dans la tradition webdocumentaire de ces dix dernières années, dans la dominance récit que nous mettons en évidence.

est propre (Ringoot et Utard, 2005). L'activité journalistique est soumise à un ensemble de règles émanant de normes professionnelles et de stratégies des entreprises qui s'y investissent et elle se distingue d'autres discours sur le réel - comme le discours scientifique ou politique, notamment - en raison du cadre de pratique où ce discours est produit. Pour cette recherche sur les récits journalistiques numériques, il est essentiel de garder à l'esprit ce cadre de pratique tout en l'élargissant également à la marge de la production journalistique traditionnelle. Comme production narrative inspirée par les formes d'écriture documentaire et littéraire, les récits journalistiques numériques se distinguent de la production de nouvelles d'actualité dans le cadre d'un journalisme factuel. Les récits journalistiques numériques laissent supposer des négociations importantes entre la part individuelle de l'écriture et la part collective issue du milieu de production. Cette situation d'écriture spécifique à l'objet médiatique lui-même doit être replacée dans une situation plus large qui est l'environnement social et professionnel dans lequel évolue cette production.

3.1 Contexte de mutations du journalisme

Comme pratique professionnelle et activité discursive, le journalisme connaît actuellement des transformations profondes liées à la percée du numérique (Antheaume 2013 ; Bouquillon et Matthews 2010; Charon 2011, Rebillard, 2006). Depuis plusieurs dizaines d'années, la profession est bouleversée par une concurrence et une marchandisation de plus en plus importante de l'information ainsi qu'à un accroissement considérable de la vitesse de circulation des messages produits. Charron et de Bonville (2004) soutiennent que la concurrence commerciale entre les entreprises de presse ainsi que la concurrence professionnelle entre les journalistes tendent à se secondariser pour laisser la priorité à un enjeu plus crucial : la captation de l'attention du public (p. 273). Les deux chercheurs forgent la notion d'hyperconcurrence pour désigner la compétition intense qui se joue aussi bien du côté de la production des messages que du côté de leur réception. Les conditions économiques et techniques de production et réception des messages offrent un nouveau régime de consommation de l'information où l'attention du public est plus volatile. Le volume

de lecteurs, de clics réalisés ou encore les cotes d'écoute sont désormais les nouvelles formes de la véritable valeur marchande de l'information. Cette situation, inégalée dans l'histoire du journalisme, pousse les organisations médiatiques à une course à l'innovation qui a profité aux récits numériques. Les médias doivent concevoir des contenus toujours plus attractifs afin de séduire des publics soumis à une abondance de messages.

Plus généralement, dans la sphère médiatique, de nouvelles configurations s'imposent par rapport aux façons de faire qui ont longtemps prévalu dans la production d'information. Les transformations vécues dans le journalisme s'appréhendent dans un vaste mouvement de « *déstructurations-restructurations* » (Demers, 2007) qui s'insinue dans les organisations, les méthodes de travail, les logiques économiques du métier, ainsi que dans les relations avec d'autres acteurs de l'espace public médiatique. Selon cette logique, les mutations qui s'opèrent, se superposent et dialoguent avec les permanences de la pratique (Le Cam et Ruellan, 2014; Mercier et Pignard-Cheynel, 2014).

3.2 Persistance d'un mandat social historique

Charron et de Bonville (1996, 2004) ont questionné la nature et les transformations du journalisme, dans une perspective globale, pour mettre en évidence une mutation paradigmatique du journalisme contemporain avec des conséquences directes et marquées sur le discours journalistique. Ils ont conceptualisé le journalisme à partir de la notion de paradigme scientifique, emprunté à Kuhn (1983), pour définir différentes périodes de pratiques dans l'histoire du journalisme. La notion de paradigme journalistique se lit comme un ensemble de conventions et se définit comme :

Un système normatif engendré par une pratique fondée sur l'exemple et l'imitation, constitué de postulats, de schémas d'interprétation, de valeurs et de modèles exemplaires auxquels s'identifient et se réfèrent les membres d'une communauté journalistique dans un cadre spatio-temporel donné, qui soudent l'appartenance à la communauté et servent à légitimer la pratique. (Charron et de Bonville, 1996, p. 58).

En ayant également recours au modèle idéal typique élaboré par Weber²⁹, ils ont établi les traits essentiels et les aspects cruciaux de grandes figures de référence du journalisme pour en proposer une typologie. Le journalisme de communication tend ainsi à surpasser l'idéal typique du journalisme d'information qui a émergé au dix-neuvième siècle à la suite d'un journalisme d'opinion. Ces différents paradigmes peuvent se superposer et ne constituent pas des cadres figés. Ils rendent compte de rapports spécifiques au réel, influencés par diverses intentions ou contraintes. Par exemple, alors que le journalisme d'information se considère comme un « *serviteur du réel* », le journalisme de communication « *met le réel à distance* » (Charron, de Bonville, 2004, p. 154). Il maintient son engagement dans la représentation du réel, mais préfère privilégier des principes de connivence et de subjectivité³⁰ avec le public. Ringoot et Utard (2005) font un constat similaire des transformations du journalisme avec d'autres outils théoriques et mettent en avant les réinventions du journalisme au sens où cette pratique est perpétuellement remodelée par différents acteurs et différentes sources d'inspiration (notamment la littérature et la politique). Ils constatent que dans ce contexte de bouleversements, le référentiel de vérité, associé traditionnellement à la pratique professionnelle, se maintient et tend à adopter d'autres formes discursives.

L'enjeu de communiquer le réel avec fidélité, sur la base d'un référentiel de vérité qu'il reste à mieux définir, demeure donc un élément distinctif du journalisme au cœur de l'ensemble des contraintes et transformations qui le préfigurent. De quelle manière se maintient ce référentiel de vérité dans les récits journalistiques numériques ? La question a été peu explorée dans les nouvelles formes d'expression numérique qui bouleversent la pratique. Le journalisme se réinvente régulièrement, en particulier dans les moments de crise, mais il doit aussi se

²⁹ L'idéal typique se définit comme « *une construction intellectuelle obtenue par accentuation délibérée de certains traits de l'objet considéré* » (Weber, 1988, cité dans Coenen-Huther, 2003, p. 532)

³⁰ La notion de subjectivité sera développée plus avant dans la deuxième partie de cette thèse

situer dans les libertés qu'il prend dans ses nouvelles expressions. Ces réinventions ne sont-elles pas limitées par le mandat sociopolitique dont le journalisme est investi dans l'espace public ? Tout porte à croire que les nouvelles possibilités d'écriture du numérique confrontent le journalisme aux cadres normatifs qui lui tiennent lieu de repères depuis longtemps. Quels en sont alors les impacts ou conséquences pour l'écriture journalistique ?

Pour mieux saisir les enjeux de cette question, ainsi que l'ensemble des phénomènes qui lui sont attachés, le concept de communication publique, tel qu'il est formulé par les chercheurs de l'Université Laval³¹, est particulièrement approprié. Loin de se limiter à la définition européenne, plus restreinte, de communication des seules institutions publiques, d'un point de vue juridique, le concept nord-américain de communication publique a pour objets d'étude les phénomènes de production, de traitement et de diffusion de l'information quand ceux-ci influent sur les débats collectifs et l'intérêt général (Demers, 2016, 2008; Lavigne 2008). Il compte parmi ses activités de référence une partie du journalisme quand celui-ci s'inscrit dans une dimension sociale, que ce soit du point de vue des professionnels ou des médias eux-mêmes. La notion relève de ce qui agite l'opinion publique en tenant compte des mutations récentes de notre société. Elle prend en considération les phénomènes discursifs qui se déploient dans l'espace public, au sens habermassien, et prend également en compte les phénomènes liés aux luttes de reconnaissance de groupes marginaux en quête de visibilité.

Pour Habermas (1962/1987, 1988), l'espace public est comparable à une arène dans laquelle les individus dotés d'une raison critique débattent. C'est le lieu où se forme une norme légitime car fondée sur une raison intersubjective. Il s'y déroule un ensemble de processus dynamiques où le discours joue un rôle fondamental pour la formation de l'opinion publique. Cet espace de discussion

³¹ L'expression introduite à l'Université Laval en 1987, afin de baptiser un nouveau programme de maîtrise, est née, tout d'abord, d'une volonté de rassembler une famille disparate d'universitaires et d'acteurs de la communication. Elle s'imposait également dans la création d'un programme d'études supérieures pour se démarquer d'autres labels préexistants. Ces contraintes ont permis la création d'un espace de recherche collectif, intégrant différentes dimensions de la communication.

est régi par le principe de publicité qui repose sur la transparence des lois et des autorités instituées. Le concept d'espace public a d'abord une définition élitiste et ne prend pas en considération les phénomènes liés aux luttes de reconnaissance de groupes marginaux en quête de visibilité. Afin de mieux prendre en compte les phénomènes discursifs qui se déploient dans l'espace de discussions collectives, Habermas fera évoluer la notion d'espace public en l'associant à deux outils conceptuels : le « monde vécu », monde où se déploie l'action des membres d'une société donnée (observé du point de vue de celui qui agit) ; et le système, c'est-à-dire la société observée de l'extérieur. Le monde vécu est le cadre social de « l'agir communicationnel » : agir qui repose, d'une part, sur le langage et, d'autre part, sur l'interaction sociale, impliquant une prise de position vis-à-vis d'autrui. Cette perspective suit la tradition critique de la théorie de la communication mise en évidence par Craig (2009). Elle emprunte le postulat décrit par le chercheur américain à propos d'une communication authentique ne se produisant qu'au sein de débats et d'échanges en profondeur. Ce processus de réflexion discursive « *vise une transcendance qui ne pourra jamais être totalement et définitivement atteinte, mais le processus réflexif est en soi progressivement émancipatoire* ». (Craig, 2009, p. 28).

De ce point de vue, l'information se conçoit comme inhérente au savoir et son caractère véridique lui confère de la valeur. Le journalisme tient une place particulière parmi l'ensemble des discours sociaux : il est idéalement considéré comme un contre-pouvoir ou encore, comme un quatrième pouvoir³², après ceux incarnés par l'État, au niveau législatif, exécutif et judiciaire. L'idée démocratique repose sur la capacité des différents acteurs de la place publique à s'organiser par rapport aux puissants et à s'exprimer par l'intermédiaire des médias. Les journalistes se trouvent investis de porter les voix de ces différents acteurs. Ils

³² La formule est attribuée à l'historien britannique Thomas Carlyle, mais aurait des origines incertaines selon Cornu (2009, pp. 177-178)

ont un rôle de tiers de confiance auprès de la société et des individus³³ et sont investis dans une mission qui fait fusionner « *exigence de vérité* » et « *compensation des dysfonctionnements de la démocratie* » (Ruellan cité dans Chevalier, 2004, p. 134). En s'interrogeant sur le mandat politique des journalistes en démocratie, Muhlmann (2004) va plus loin en affirmant que le journalisme est l'instance qui permet l'alliance du commun et du conflit dans une véritable société démocratique. Il s'agit d'un geste fondateur du journalisme, souvent dévoyé, qui donne à cette activité la mission de façonner du lien dans une pluralité de points de vue. Il n'y a pas de démocratie sans véritable journalisme qui puisse œuvrer à ce « *rassemblement conflictuel* » (2004, p. 337).

Les récits journalistiques numériques s'appréhendent comme des dispositifs composites qui ne sont pas seulement des compromis entre les objectifs des institutions médiatiques et les attentes du public, mais répondent aussi aux « *exigences du corps social* » (Esquenazi, 2014, p. 10). Ces narrations numériques sophistiquées qui donnent lieu à des appropriations variées dans l'univers hautement concurrentiel où elles émergent sont également soumises à la mission d'intérêt général du journalisme d'un point de vue politique. Celle-ci consiste à transmettre l'information qui doit être connue de tous pour servir l'action politique éclairée du citoyen. Ce principe dépasse les considérations nobles du métier. Si le journalisme est soucieux de participer à la qualité du débat public, il est également préoccupé de préserver sa raison d'être dans l'espace public. C'est dans ce sens que Charron et de Bonville soutiennent que le journalisme « *doit sans cesse, au risque de se nier en tant que pratique discursive spécifique, se réclamer du réel* » (Charron, de Bonville, 2004, p. 144). Pour Le Cam et Pereira (2018), la relation que les journalistes entretiennent avec la vérité doit s'appréhender comme une stratégie qui permet à la profession, tout

³³ L'expression « *tiers de confiance* » est empruntée au dernier rapport de travail de la Commission internationale indépendante sur l'information et la démocratie rédigé à l'initiative de Reporters sans frontières et présenté au Forum de Paris sur la paix : <https://rsf.org/fr/actualites/rsf-lance-la-redaction-dune-declaration-sur-linformation-et-la-democratie-70-ans-apres-la>

au long de l'histoire du journalisme, de distinguer les frontières de sa pratique avec d'autres pratiques discursives. Le référentiel de vérité doit donc s'envisager, aussi, comme un outil d'affirmation identitaire et de légitimité de l'activité journalistique.

Il convient de se pencher un peu plus sur les fondements et applications du rôle social du journalisme en démocratie et sur les processus discursifs qui lui sont associés. La mission complexe de raconter le réel est guidée par un référentiel de vérité qui ne va pas de soi tant la notion de vérité est polysémique et chargée d'enjeux. C'est pourquoi le prochain chapitre se consacre plus spécifiquement à définir ce référentiel.

Synthèse de la première partie

Cette première partie de la thèse s'est chargée de définir un produit médiatique spécifique au journalisme français des années 2000 : les récits journalistiques numériques. Ces productions s'appuyant sur une écriture à la fois narrative, journalistique et numérique, s'appréhendent comme un mode d'expression hybride à la croisée du journalisme (dans son ancrage littéraire) et de la création documentaire sur le web. Leur émergence en France a été favorisée par la mise en place de fonds publics dévolus à la création numérique dont les journalistes et photojournalistes ont su tirer parti pour nourrir leur appétit de créer et d'expérimenter, mais aussi pour survivre à la crise de la Presse.

La présentation des récits journalistiques numériques s'envisage selon une logique d'analyse portant sur les espaces de production et faisant articuler l'objet, les usages et les environnements d'écriture dans la perspective orchestrale de la communication développée par l'École de Palo Alto. Cette façon d'aborder l'objet de recherche de la thèse vise à éclairer le mieux possible les enjeux de construction de sens au sein des récits journalistiques numériques. Les conditions d'écriture et d'élaboration de ces dispositifs informatifs s'appréhendent dans le contexte de bouleversements socioéconomiques que traversent les médias d'information exacerbés par le développement du numérique et les mutations de l'espace public médiatique. Cause ou conséquence de cette période de transformation du milieu journalistique (nécessité d'innover pour survivre et situation de crise favorisant la créativité), les récits journalistiques numériques reflètent une série de négociations et tensions en cours dans l'écriture contemporaine de l'information. La narration enrichie par les outils du numérique s'inscrit-elle dans les logiques de captation et de séduction de publics sursollicités par l'explosion de messages médiatiques ou participe-t-elle aux refondations d'une profession journalistique en perte de crédibilité et légitimité ?

Le projet de raconter le réel à l'ère du numérique dans le contexte actuel de production journalistique se heurte directement à la crise de la vérité dans l'espace public médiatique (le vrai aurait perdu de sa valeur dans le débat collectif). La mission de vérité traditionnellement attribuée à la profession journalistique vacille dans le même temps où les canaux d'information se multiplient et se diversifient. Dans quelles formes d'écriture se maintient le référentiel de vérité journalistique dans des productions innovantes et sophistiquées comme le sont les récits journalistiques numériques ? Cette question qui est le fil rouge de la thèse est abordée brièvement à la clôture de cette première partie pour être mieux approfondie dans la suite de ce travail.

Deuxième partie

Du mandat social du journalisme au
contrat de véridicité

Dans l'objectif d'interroger le rapport des journalistes à la vérité dans les nouvelles écritures du web, il sera d'abord précisé les principaux usages qui sont faits de la notion de vérité en sciences de l'information et de la communication. Le dessein de cette partie est de délimiter la portée du concept de « vérité journalistique » comme spécificité fondatrice du journalisme au centre de l'éthique et de la déontologie du métier. L'expression « vérité journalistique » a parfois des connotations négatives et présuppose un relativisme épistémologique qui amène à abandonner les concepts classiques de vérité, de connaissance ainsi que les notions d'objectivité et de raison (Boghossian, 2009). Notre travail ne s'inscrit pas dans cette perspective et ne souhaite pas non plus aborder cette polémique qui a déjà nourri de nombreux travaux. La relation du journalisme à la vérité chemine ici sur l'axe de la pratique discursive du métier. Elle s'insinue dans les processus d'énonciation du journalisme et conduit cette recherche jusqu'au concept de véridicité. Cette notion qui va être développée et approfondie dans cette partie de la thèse est le concept opératoire pour l'analyse sémio-pragmatique des récits journalistiques numériques qui doit être effectuée.

Chapitre 4 - Le journalisme et le récit au prisme de la vérité

4.1 La notion de vérité : valeur et horizon par rapport au réel

La vérité est une question lancinante dans l'histoire de la philosophie et des sciences. Des platoniciens à la philosophie de Descartes puis de Comte, elle est un concept majeur qui se révèle par la pensée et s'associe à l'idéal du Bien

(Peyron Bonjan, 2018). L'allégorie de la caverne imaginée par Platon³⁴ fait référence pour illustrer les enjeux liés à la notion. En mettant en scène notre condition humaine, Platon décrit des hommes prisonniers au fond d'une caverne et pris au piège d'une illusion. Les prisonniers ignorant de la vérité du monde ne perçoivent que les ombres que l'on veut bien leur faire voir. Cette situation cristallise les différentes facettes des problématiques de la vérité, notamment l'angoisse existentielle de ne pouvoir accéder au réel, la distinction entre monde raisonné et monde sensible. Elle associe la vérité à une responsabilité collective et induit, enfin, une situation d'autorité qui s'appuie sur une audience subjuguée ou ce qui est plus communément désigné comme une réception passive.

Le terme vérité prend des valeurs différentes selon le contexte et les usages qu'on en fait. Elle peut à la fois signifier une évidence, un jugement, ou encore une démonstration. Dans le champ des sciences humaines et sociales, la notion revêt au moins quatre nuances pertinentes (Marc, 2008)³⁵. La vérité est ce qui est conforme à la réalité ou ce qui existe réellement et elle s'oppose alors à la fiction. Elle est aussi ce qui est dit vrai et se distingue dans ce sens de l'erreur. Elle s'identifie à une conviction intime et se situe comme le contraire de la dissimulation, la fausseté. Elle est encore une affirmation de la conformité à l'exactitude des faits et s'oppose dans ce cas aux mensonges et à la désinformation.

Ce principe de conformité au réel s'inscrit dans la théorie de la vérité-correspondance qui énonce qu'une « *affirmation ou un énoncé sont vrais si, et seulement si, ils correspondent aux faits* » (Popper, 1979, p. 186). La formule constitue le cadre de référence le plus communément donné quand il s'agit de définir la vérité. Dans *Histoire et Vérité*, Ricoeur (1967) dénonce une prise de pouvoir de la part des théologiens et des politiciens dans la volonté d'unifier la vérité³⁶. Il invite à dépasser le concept de vérité-correspondance et fustige une

³⁴ Platon, *La République*, Livre VI.

³⁵ Le chercheur fait mention de deux autres significations comme connaissance transcendante et connaissance conforme à la croyance que nous ne développons pas ici.

³⁶ Le philosophe fait dater cette unicité à la période de la Renaissance (Ricoeur, 1967, p. 66)

définition formelle de la vérité qui dissimule la complexité du concept. Selon lui, la vérité ne peut être, simplement, que la correspondance d'un discours avec la réalité. Il envisage plutôt la vérité à la fois comme un terme, un horizon ou encore comme un milieu, une atmosphère (Ricoeur, 1967, pp. 187-188). La notion s'appuie sur un ensemble d'accords plutôt qu'à une seule conformité et se situe dans la puissance de juger, dans le discours et secondairement la conscience.

Ces différentes propositions formelles, loin d'être exhaustives, montrent les nombreuses nuances qui peuvent être apportées à la notion de vérité. Elles mettent en exergue une notion clef dans la compréhension de la vérité, celle de réalité, c'est-à-dire ce qui est « *partagé par l'ensemble des consciences dans une démarche rationnelle* » (Marc, 2008, p. 12). La réalité se distingue du réel même si les notions s'entremêlent. Le réel est ce qui existe en dehors du sujet et donc du langage et plus sûrement encore de l'opinion (la doxa). Elle peut être imaginée comme une version plus pure de la réalité. La notion de réel est, par ailleurs, fortement liée à l'usage qui en est fait en littérature ou dans l'art et à « l'effet de réel » tel que Barthes (1968) l'a présenté. Le réel devient ce qui doit être le plus fidèlement imité pour légitimer ce qui est dit ou produit. Une œuvre, un texte littéraire, par exemple, va plus ou moins chercher à représenter ce réel en ayant recours à différents processus. Retenons qu'il est l'enjeu majeur du concept de vérité et son référentiel à travers la notion intermédiaire de réalité.

4.2 Quelle « vérité journalistique » ?

En étant la première obligation professionnelle des journalistes, une valeur centrale, prescrite dans leur travail (Frost, 2000; Bernier, 2004; Cornu, 2009), la vérité est aussi la plus difficile à cerner dans le cadre de cette profession : « *Tout le monde est effectivement convaincu que les journalistes doivent dire la vérité. Mais lorsqu'il s'agit de définir ce qu'est « la vérité », les choses sont beaucoup moins claires.* » (Kovach et Rosenstiel, 2015, p.63).

Pour ces deux auteurs, la vérité journalistique doit se distinguer de la vérité au sens philosophique du terme. Bernier estime dans le même ordre d'idées que les journalistes ne peuvent que délivrer des fragments de vérité :

Il n'est pas question d'exiger du journaliste d'avoir une connaissance du réel qui soit totale et infaillible. Généralement, les textes normatifs exigent plutôt qu'il communique correctement, sans parti pris inavoué, de façon compréhensible, rigoureuse, équitable et honnête les fragments de vérité auxquels il aura eu accès au terme d'entrevues formelles ou de rencontres fortuites, de recherches documentées et de vérifications rigoureuses. (Bernier, 2004, p. 8).

Dans l'opinion publique, il existe un certain scepticisme sur la capacité des journalistes à transmettre la vérité des faits. Les recherches contemporaines sur le journalisme soulignent, elles aussi, largement, le caractère imparfait de la captation journalistique du réel. Cette captation est soumise à tant de contraintes, influences, transactions et interactions liées à l'activité et au contexte professionnel qui lui sont associés, qu'il est inconcevable d'envisager l'information journalistique comme autre chose qu'une construction à partir du réel. La notion de construction n'implique pas nécessairement que le réel soit trahi, mais souligne la manifestation d'un point de vue dans le processus de production de la représentation du réel.

4.2.1 Approche constructiviste des faits et de la réalité sociale

L'approche constructiviste s'impose comme allant de soi dans la plupart des recherches en journalisme (Chevalier, 2004 ; Delforce, 2004) et relève d'une longue tradition en sciences sociales. Le constructivisme, remis au goût du jour au vingtième siècle sous l'impulsion de Piaget, renvoie à l'intuition fondamentale que la réalité est socialement construite. Ce courant de pensée rompt avec le modèle positiviste qui repose sur le principe de l'existence d'un réel objectif. La doctrine positiviste, attribuée à Comte, « *est liée à la confiance dans le progrès de l'humanité et à la croyance dans les bienfaits de la rationalité scientifique* » (Bertacchini, 2009, p. 34). Cette théorie est associée à la description scientifique

de phénomènes empiriques et mesurables (Rossi, 1997). Elle passe pour être inadaptée aux singularités du monde social forgé par les perceptions et représentations humaines. Piaget (1964), par exemple, considère la connaissance comme liée à une action qui modifie l'objet appréhendé et qui ne peut donc l'atteindre qu'à travers les transformations causées par cette action.

Dans le cadre d'une définition de la vérité journalistique, il semble plus approprié de dépasser la perception monolithique des deux camps épistémologiques : les théories positivistes et constructivistes se relient chacune à de multiples déclinaisons qui apportent de nombreuses nuances sur la perception et le rapport du chercheur à la vérité. Qui plus est, les approches positivistes et constructivistes ne sont pas incompatibles si l'on considère que chacun de ces courants entreprend d'abord de définir ce qu'est le réel (théorie ontologique) avant de proposer une façon d'appréhender le réel (théorie épistémologique). Voulant se distancer de ce qu'il nomme les querelles de bannières, Le Moigne (2001) conçoit la connaissance scientifique comme la suprématie de l'observation sur l'imagination : orientation commune aux deux grands modèles épistémologiques. Cherchant une alternative épistémologique du positivisme, il envisage la science comme un projet de conception de systèmes complexes capables de rendre intelligible le monde. Ainsi, Le Moigne distingue l'approche constructiviste en la définissant comme un projet de représentation pour comprendre activement les phénomènes perçus. De ce point de vue, la notion de constructivisme s'attache plus à décrire un phénomène qu'à prescrire les critères de validité des connaissances acquises. Cette approche convient à notre propre démarche qui s'inscrit dans la description d'un processus plutôt que dans une perspective normative.

En voulant comprendre les fondements de la connaissance de la vie quotidienne, Berger et Luckmann (1966/2018) ont marqué la place du constructivisme en sciences sociales en faisant valoir, notamment, que le langage fonde cette connaissance. La communication est le moyen de transport des connaissances qui constitue un terrain de bataille essentiel pour déterminer la nature de notre rapport au réel. Dans ce prolongement théorique, Searle (1995) fait partie d'un courant qui conçoit le caractère construit de la « *réalité sociale* », mais, ce faisant,

préfère adopter une position épistémologique réaliste vis-à-vis du réel. Il développe une théorie des faits institutionnels qui postule qu'il existe une réalité extérieure indépendante de nos représentations. En analysant la structure des faits sociaux, il établit d'abord une distinction entre ce qui est objectif et subjectif. Ces deux points de vue se distinguant eux-mêmes dans un sens épistémique et dans un sens ontologique. Les théories de Searle (1982, 1995) s'avèrent particulièrement pertinentes dans le domaine du journalisme. Elles permettent notamment de présenter une définition opératoire de l'objectivité journalistique et d'en mesurer la présence dans des documents de presse (Martin, 2004). Gauthier adopte le point de vue réaliste de Searle pour remettre en cause l'argument communément admis que le journalisme est une construction puisque son objet (la réalité sociale) l'est aussi (Gauthier, 2004). Loin de soutenir que l'information est un « phénomène naturel », le chercheur veut apporter des nuances à cette interprétation et défend que la réalité n'est pas qu'une création des sociétés humaines. Dans la continuité des conceptions de Searle (1995), il existe des faits bruts et des faits institutionnels. Pour qu'il y ait une construction sociale de la réalité, il faut qu'il y ait, au préalable, une réalité indépendante de cette construction sociale. Par ailleurs, la réalité sociale est construite par couches successives, tout comme des nouvelles journalistiques se forment à partir d'autres nouvelles qui en font jaillir d'autres encore. Un construit repose sur d'autres construits, mais qui ont à la base un fait brut. Pour Gauthier, il s'agit d'un « *niveau plancher* » qui se trouve nécessairement à la base du journalisme. Le « *construit* » de la production journalistique est compatible avec l'existence d'une réalité brute et la visée de la vérité (Gauthier, 2004, p. 23).

4.2.2 Le journalisme comme modèle de connaissance

Labasse (2015) adopte un point de vue qui guide notre travail de recherche : il considère la vérité journalistique comme le résultat d'un discours éthique fondé sur l'intérêt du public et qui se singularise par sa méthodologie propre (une façon de « faire savoir »). La définition et l'identité singulière de la vérité journalistique demeurent inaccessibles, mais il est possible de cerner les processus de connaissance qu'elle induit. Ces processus ne s'arrêtent pas aux normes revendiquées de la profession devenues des rituels stratégiques de définition

identitaire (2015, p. 21). Le journalisme est contraint d'explicitier régulièrement ces modes de connaissance du réel pour justifier leur valeur.

Les questions soulevées sur la nature d'une vérité journalistique, dans les recherches en journalisme, accompagnent, ou même parfois imitent, les débats et réflexions sur l'épistémologie de la science. Différents travaux ont esquissé un parallèle entre la démarche scientifique et la démarche journalistique (Goulet et Ponet, 2009 ; Katz, 2011; Verón, 1997). Verón constate, par exemple, que les activités scientifiques et l'activité journalistique ont pour point commun de produire du discours sur le réel social. Dans un texte intitulé *Entre l'épistémologie et la communication* (1997), il établit un rapprochement entre institution scientifique et institution médiatique d'information : les deux institutions produisent la réalité sur laquelle elles travaillent. Dans une approche constructiviste, le savoir scientifique n'est pas le réel en soi. Il est ce que nos possibilités cognitives parviennent à considérer. Par ailleurs, la connaissance produite par les institutions scientifiques alimente en priorité le milieu scientifique où elle est produite. Les médias d'information procèdent de manière similaire : ils façonnent le réel comme le montre l'étude approfondie du traitement médiatique de l'accident nucléaire de Three-Mile-Island aux États-Unis (Verón, 1981).

Si le journalisme est analysé à l'aune de figures scientifiques qui pourraient lui être proches (Katz, 2011), ces mises en perspective sont toutefois toujours abordées avec précautions et réserves. D'une part, il n'est pas possible de comparer un travail réalisé dans l'urgence, et dans les contraintes de flux médiatique, avec la démarche mesurée et réfléchie que sous-tend la production de connaissances scientifiques. D'autre part, les réalités sociales appréhendées par les médias peuvent être considérées comme prosaïques au regard des questions qui animent la science. De nombreux autres arguments peuvent également être invoqués pour spécifier les différences sur les outils, cadres et visées choisies entre productions journalistiques et productions scientifiques. Toutefois, une mise en parallèle demeure, surtout quand il s'agit d'apporter un éclairage sur le rapport du journalisme au réel et à la vérité.

Le contexte français de l'expansion industrielle du journalisme au dix-neuvième siècle a favorisé l'établissement d'une éthique de l'objectivité inspirée du positivisme scientifique (Ferenczi, 2003). Les sciences expérimentales de Claude Bernard et les théories de Gabriel Monod insistent sur la priorité à donner aux faits et contaminent l'activité journalistique comme elles contamineront la littérature avec le roman expérimental. Pour Ferenczi, c'est à cette période que surgit la nécessité d'adopter une méthode pour rendre compte de la réalité et que s'insinue aussi la notion phare de vérité dans la profession journalistique. La notion de vérité fait alors beaucoup plus écho à la philosophie qu'au domaine de la communication et se définit comme ce qui est conforme au réel. Avec le temps, des nuances seront apportées à la notion de « conformité au réel », mais la pensée positiviste a marqué la période d'industrialisation du journalisme. Elle conserve des traces chez les tenants de l'objectivité journalistique.

4.2.3 Objectivité *versus* subjectivité

Le principe d'objectivité est souvent présenté comme le principe phare de l'accès à la vérité journalistique, voire un garant de la vérité. La notion se définit comme une attitude de neutralité du journalisme qui prend garde de séparer les faits des commentaires. Elle accompagne et fait le lien des « *piliers normatifs* » qui légitiment la profession (Bernier, 2004, p. 127), c'est-à-dire, en plus de la vérité, l'intérêt du public, l'exactitude et la rigueur, l'équité, l'impartialité, l'intégrité et l'imputabilité. Sur le plan discursif, le principe d'objectivité donne lieu à une série de marqueurs comme l'effacement de la présence subjective du journaliste dans le réel rapporté, l'importance accordée aux citations d'origines différentes entre guillemets, le recours aux interviews, la mise en évidence des seuls faits et des sources fiables consultées. Ces usages permettent aux journalistes de se prémunir d'éventuelles critiques sur leur travail et permettent de produire un discours à caractère vraisemblable sur le réel, mais qui ne sera pas nécessairement la vérité. Avant de devenir une norme ou une règle professionnelle, le public ignore souvent que l'objectivité a été instaurée, historiquement, pour répondre à des considérations d'ordre économique. Afin de se différencier du journalisme d'opinion, les journalistes établissent au dix-neuvième siècle une séparation entre les faits et leur interprétation pour mieux

vendre les informations au plus grand nombre (Chalaby, 1998 ; Lemieux, 2000 ; Neveu, 2013).

Ces éléments amènent à nuancer fortement la notion d'objectivité journalistique et à ne pas l'assimiler à ce qui définit la vérité journalistique. Cornu (2009) soutient que l'objectivité ne peut s'étendre à l'ensemble de l'activité ou alors le terme doit être pris au sens large comme une méthode de cheminement vers la vérité. Ferenczi avance, pour sa part, qu'il existe deux conceptions de l'objectivité. D'une part, l'objectivité est associée à l'idée de neutralité qui correspond à un refus strict de juger ainsi qu'à une observation désintéressée des faits. D'autre part, l'objectivité s'inscrit dans une « connaissance perspective » telle que l'a décrit Nietzsche dans sa *Généalogie de la morale* (1887/2000). Il s'agit d'un engagement presque affectif du journaliste vis-à-vis des faits qui s'accompagne d'honnêteté et lui permet d'accéder plus amplement à la compréhension de ces faits.

En somme, le journalisme se situe au cœur d'une tension entre un absolu fondateur (la vérité objective) et les nuances de cet absolu qui font aussi sa richesse. La notion de subjectivité mérite par ailleurs d'être plus amplement précisée. Le terme s'entend communément comme l'état de quelqu'un qui considère la réalité à travers ses seuls états de conscience³⁷. Cette définition connote les dangers de l'opinion et des croyances personnelles à l'opposé d'une information impartiale souhaitée par le concept d'objectivité journalistique. En linguistique, la notion de subjectivité renvoie à la présence du sujet parlant dans son discours³⁸, ce qui correspond à la définition plus nuancée que la présente recherche entend conserver. Les arguments qui renvoient dos à dos les concepts d'objectivité et de subjectivité suscitent souvent des tensions caricaturales. Cette

37 Définition empruntée au *Dictionnaire de français Larousse* en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/subjectivité/75043>

38 Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : <https://www.cnrtl.fr/definition/subjectivité>

opposition frontale, peu fertile, échappe, comme nous allons le voir, à l'univers du récit dans ses rapports au réel.

4.3 Narration et vérité

Ricoeur marque une distinction entre une « bonne » et une « mauvaise » subjectivité en considérant l'importance de l'humain dans le processus de narration des faits qui doit être différencié de la transmission d'opinions de la part d'un sujet (Ricoeur, 1964, cité par Bédarida, 2001, p.732). Comme il le montre dans ses travaux qui portent sur les rapports de l'historien à la vérité, la subjectivité est compatible avec la reconstruction et la présentation d'événements en maintenant des intentions objectives. Comme « *historien du quotidien* », selon la formule de Camus, le journaliste est amené à emprunter la même démarche, dès lors qu'il raconte. Lallemand (2011) identifie la subjectivité du journaliste narrateur à une « subjectivité honnête », qui pourrait constituer le miroir exact d'une « objectivité engagée ». Les notions d'objectivité et de subjectivité s'entremêlent pour suggérer le dépassement de leurs antagonismes et proposer une troisième voie dans le travail d'écriture et sa visée de vérité : la prise en compte de la position sensible de celui ou celle qui raconte avec accessoirement ses efforts et intentions morales face à cette mission complexe. Le propos de cette thèse n'est pas de creuser les noblesses d'intention des individus qui s'engagent dans cette démarche, mais d'approfondir la compréhension de la dimension sensible de la narration journalistique.

Dans le journalisme narratif, se côtoient particulièrement ce que Charaudeau nomme un processus de « *faire savoir* » et un processus de « *faire ressentir* » qui, selon lui, ne peut que déformer le réel (Charaudeau, 2000, p. 2). L'idée peut être nuancée : ce processus de « *faire ressentir* » ne porte pas préjudice à un effet de réel (Jacquinot, 1994 ; Niney, 2000), mais pose en effet la question du vrai et du faux ou plus précisément de ce qui relève de la fiction ou du réel, dans une situation de communication. À travers une série d'entretiens avec des reporters, Le Cam et Ruellan (2017) ont montré, de leur côté, que l'acte de ressentir est aussi « *le sel du métier* » des journalistes et que les émotions sont

un outil de travail qui permettent aux individus de faire, par exemple, des tris et d'approfondir l'analyse des faits traités.

Charron et de Bonville (2004) remarquent que toute prise de distance avec la démarche réaliste classique du journalisme suscite rapidement la réprobation de cette communauté professionnelle, au risque parfois d'empiéter sur sa légitimité. C'est ce qui advient avec les modes d'expression adoptés par le *New Journalism* et pour le journalisme littéraire en général. Ces types d'informations sont considérés aux « *marges de la pratique acceptée* » (Charron et de Bonville, 2004, p. 145).

4.3.1 L'expérience du *New Journalism* et du journalisme littéraire

Il existe une longue tradition de journalisme narratif, tant dans le monde anglophone que francophone, qui peut s'appréhender selon différentes approches et pratiques. Selon Meuret (2012), le journalisme littéraire français et celui d'origine anglo-saxonne ont réussi à dialoguer et s'influencer mutuellement au-delà de leurs différences. Les deux traditions tendent désormais vers ce que Meuret nomme une « écriture-vérité » dans la veine du cinéma-vérité des années 1960 qui cherche à saisir la réalité sur le vif³⁹. Dans cette perspective, l'expérience du *New Journalism* est également fondatrice. Dans les années 1960 et 1970, Wolfe (1973) établit une nouvelle façon de rendre compte du réel suivant plusieurs règles. Il s'agit de privilégier le terrain avec une immersion longue dans la réalité observée et une subjectivité assumée. Tous les détails comptent et permettent de donner vie au récit. Les personnes rencontrées accèdent au rang de personnages du récit grâce à une exactitude minutieuse des faits qui les concernent et grâce à la mise en valeur des sentiments et opinions que portent ces personnes. Ce travail de description emprunté à la littérature permet « *une sorte d'autopsie sociale qui prend en compte le regard des gens sur eux-mêmes et sur leurs situations* » (Grevisse, 2014, p. 213). Le mouvement incarné par Wolfe perdra du crédit en prenant le risque de s'éloigner encore plus des frontières du journalisme. Il retrouvera des héritiers dans les années 2000, avec

³⁹ Pour les règles du cinéma-vérité Meuret (2012) mentionne le travail de Senécal (1963).

l'émergence d'un *New New Journalism* (Boynton, 2005). Loin de se revendiquer comme un nouveau courant fixant des règles d'écriture spécifiques comme Wolfe l'avait entrepris, ce *New New Journalism* met l'accent sur l'engagement du journaliste-narrateur dans le milieu où il enquête. Les sujets « *d'intérêt humain* » sont mis de l'avant pour révéler des « *réalités peu connues* »⁴⁰. La subjectivité du journaliste est tempérée par une immersion longue sur le terrain de son enquête et par la proximité avec le réel (Grevisse, 2014, p. 214). Pour reprendre la formule de Ferry qui a réfléchi sur la « *puissance de l'expérience* », notamment dans les récits : « *Le vrai peut être pensé tantôt sur le modèle de l'exactitude descriptive (correspondant à l'efficacité technique), tantôt sur le modèle de la justesse normative (correspondant à la légitimité normative), tantôt sur le modèle de l'authenticité expressive (correspondant à l'intelligibilité sémiotique)* » (Ferry, 1991, cité dans Lits, 2008, p.120).

4.3.2 Dimensions cognitives du récit

Des travaux récents en narratologie⁴¹ font valoir les dimensions cognitives de la narration (Herman, 2013 ; Baroni, 2007) que Barthes considérait déjà comme un support d'activités communicationnelles et cognitives. Le récit est un outil de compréhension qui depuis l'apparition du langage donne du sens au monde⁴². Champion note que cette fonction perdure : « *La narration a vraisemblablement traversé les millénaires et les supports, sans nécessairement modifier fondamentalement (et peut-être en renforçant) son rôle d'outil cognitif, des grands mythes fondateurs aux récits interactifs actuels.* » (Champion, 2008, p. 136).

Ricoeur envisage le récit comme un parcours de médiation qui permet de jouer d'une réalité humaine problématique : le temps. Le récit donne ainsi du sens à

⁴⁰ Rappelons que si le journalisme narratif a connu des développements théoriques importants en Amérique du Nord, la France détient aussi une longue tradition de pratique avec des figures comme Albert Londres et aujourd'hui Florence Aubenas ou Arthur Frayer-Laleix.

⁴¹ La narratologie étudie le fonctionnement du système symbolique de la narration qui permet à une histoire d'être créée et reconnue comme telle.

⁴² Lits fait valoir qu'à l'origine, « *ce ne sont pas les analyses et discours scientifiques qui ordonnent l'existence, ce sont des récits* » (Lits, 2008 p.16)

l'existence puisqu'il est une « *imitation créatrice de l'action* » (Dubied, 1999) qui passe par trois étapes : un temps préfiguré (mimésis I), un temps refiguré (mimésis II), un temps configuré, autrement dit reconstruit (mimésis III). Comme arrangement d'événements racontés, avec un début, un milieu et une fin, le récit procède d'abord d'une mise en intrigue. Par ce processus, il fixe un ordre à un réel désordonné en créant un tout qui fait sens : la configuration. Baroni (2007) considère ces deux phénomènes comme deux fonctions clefs du genre narratif : la fonction configurante du récit permet de rendre les événements intelligibles, tandis que la fonction intrigante se nourrit d'une tension qui prend la forme, par exemple, du suspens et des émotions véhiculées dans le récit. Le dispositif du récit participe ainsi à la construction de sens en proposant un « modèle mental » qui favorise le processus d'interprétation du réel (Herman, 2002, cité dans Campion, 2008).

Dans le champ de l'information et de la communication, le récit permet de réaliser une « *mise en ordre et en mots fondamentale des fragments du réel qui sont recueillis sur le terrain* » (Pélissier et Eyriès, 2014). Dans ces recherches sur le journalisme narratif, Vanoost avance que le récit et les émotions qui y sont véhiculées peuvent favoriser l'assimilation de l'information (Vanoost, 2015). Il participe à un processus cognitif qui côtoie à la fois des phénomènes de compréhension et des phénomènes de persuasion (Salmon, 2007).

Lits (2008) rappelle que le récit constitue depuis l'émergence du langage un modèle cognitif qui imprègne désormais le système médiatique. Les récits médiatiques prennent des formes nouvelles, mais des contenus cognitifs et émotifs s'y côtoient toujours. Le chercheur propose d'extraire de la notion d'émotion la part péjorative qui lui est communément attribuée dans le domaine de l'information, d'autant plus, selon le chercheur, que l'émotion est aussi mieux acceptée, désormais, dans la vie sociale. Tout en concevant les effets négatifs d'une instrumentalisation de l'émotion, Lits décortique ce qui a trait au sensationnel dans le monde de l'information. La « *sensation* » est une expérience physiologique immédiate à distinguer, selon lui, du « *sentiment* » (sensation dans la durée) et de l'émotion (sensation augmentée d'un contenu affectif). C'est dans les modalités d'énonciation que se situe le sensationnel et

non dans le discours journalistique lui-même, c'est pourquoi, selon le chercheur, « *il y a sensationnel quand l'effet prime sur l'information* » (Lits et Desterbecq, 2017, p. 221).

Plus qu'une mode ou une expérimentation formelle afin de séduire le public, le journalisme narratif doit être considéré comme une stratégie d'écriture offrant d'autres rapports au réel et un autre type de relation avec les destinataires du récit. Pour Lits (2012), la mise en récit de l'information et le recours à la subjectivité sont l'occasion de remettre en question l'objectivité traditionnellement prônée dans l'écriture journalistique. Le chercheur considère l'objectivité comme un outil conçu pour un échange à sens unique avec un récepteur passif. Le journalisme narratif rompt avec ce schéma et propose une conception ouverte de l'écriture journalistique avec la possibilité d'une véritable coopération du public (Grevisse, 2014). Le partage sensible du réel, configuré dans la narration, donne des possibilités d'expérimenter des situations et des comportements afin de donner accès à une vérité du monde.

Les images, très présentes dans les récits journalistiques numériques, sont des éléments narratifs qui offrent un bon exemple de ce partage sensible du réel et de la complexité que ce processus revêt. D'un point de vue technique, l'image doit s'appréhender selon deux dimensions, externe et interne, en interaction permanente (Coulomb-Gully, 2002, p. 112). La dimension externe de l'image rassemble ce qui découle de la mise en images comme les angles de prise de vue ou les mouvements de caméra. La dimension interne de l'image correspond à ce qui est montré, en s'appuyant par exemple sur la gestualité, autrement dit la kinésique, ou encore les espaces représentés, autrement dit la proxémique. Ces dimensions, externe et interne, de l'image interagissent l'une par rapport à l'autre et sont variablement significatives selon le contexte, les situations de communication. Qu'elles soient fixes ou animées, les images se caractérisent ainsi par leur très grande polysémie et leurs significations paradoxales. L'image est souvent présentée comme objet de preuve, mais son objectivité est un leurre. L'image est essentiellement subjective (Viallon, 1996, p 53). Par ailleurs, elle est fortement liée à la représentation qui est faite de celui qui regarde. Dans son ouvrage, *L'épreuve du réel à l'écran*, Niney (2000) interroge la justesse des

images d'un film documentaire (censé représenter le réel). Il se réfère aux actualités filmées d'autrefois et à leur objectivité proclamée qui revendique formellement : « *on vous montre le monde comme il est, et il est comme on vous le dit* » (Niney, 2000, p. 10). Cette vision de l'image comme preuve du réel a été dépassée à travers de nouveaux types de relation filmé-filmeur-spectateur qui ont su évoluer vers des formes plus complexes selon Niney. Les images du réel présentées à l'écran se conçoivent désormais elles-mêmes comme un dispositif narratif, c'est-à-dire comme une façon de s'adresser au public en suggérant la place de ce public à travers les images montrées. Dans les recherches cinématographiques à ce sujet (Metz, 1980), le spectateur du film est considéré comme un rouage du dispositif de production des images. Il s'agit alors de considérer la part de conformisme et de liberté qu'offre le dispositif de production à son destinataire et si celui-ci s'y conforme réellement ou y insinue sa part créative (Sirois-Trahan, 2003, p. 153).

Loin d'être une composition homogène, la notion de vérité journalistique retenue pour ce travail s'entend ainsi comme un processus de construction de sens. Elle s'appuie sur un mode de relation au réel et aux faits et un mode de relation aux destinataires de l'information en lien avec la fonction sociale et citoyenne du journalisme. Dans le cadre des récits journalistiques numériques, il s'agit d'un processus engageant, sur du temps long, et qui repose sur l'enquête avec des ajustements constants.

Dans la liste des exigences auxquels doit se soumettre le journalisme, Kovach et Rosenstiel (2015, p. 75) font valoir un principe de cohérence dans « *l'appréciation de la vérité* » qui explicite le sens des faits présentés. La vérité se compose ainsi d'un ensemble d'éléments à communiquer : non seulement les faits eux-mêmes, mais également le contexte et ce qui fait débat au sujet de ces faits. Le processus peut être long et complexe, mais, de cette façon, les journalistes peuvent espérer finir par atteindre la vérité et cette issue est rendue possible dans l'interaction et le dialogue que le journalisme engage avec le public : une nouvelle suscite des réactions de l'opinion publique, ce qui pousse d'autres personnes à s'exprimer sur cette nouvelle, ce qui donne lieu à de nouveaux faits permettant d'obtenir des éclairages sur la première nouvelle, etc. Cette circularité dans la recherche de

vérité et cette attention au contexte fondent notre approche générale de la vérité journalistique.

Un autre point de vue permet encore d'affiner la question de la vérité dans les récits journalistiques numériques en considérant que la « façon de dire », de raconter le réel constitue un territoire spécifique qui doit être distingué de la vérité sur les faits eux-mêmes. Ce qui fait dire à Cornu que « *le débat sur la vérité ne tient pas en entier dans la relation entre faits et commentaires. Il porte aussi sur les mots pour le dire* » (Cornu, 2004, p. 114). Cornu fait mention d'un journaliste narrateur producteur d'un récit authentique qui vise la véridicité, c'est-à-dire la vérité de l'énonciation (Cornu, 2009, p. 382).

Chapitre 5 - Véridicité du journalisme narratif et numérique

5.1 Le concept de véridicité

Selon Esquenazi (2002), il faut distinguer d'une part la vérité d'une réalité et d'autre part la vérité d'une affirmation concernant la réalité : réalité qui couvre la notion de monde commun et d'espace social. Cette vérité du discours prend le nom de véridicité. La véridicité correspond au caractère fiable d'un énoncé et, par extension, de son énonciateur. Pour le dire autrement, il ne s'agit pas de juger si un journaliste détient ou non la vérité ou si ce qu'il dit est la vérité, mais de croire qu'il respecte son mandat de dire la vérité. L'utilisation du verbe « croire » dans cette définition se réfère à ce qu'en dit De Certeau : « *J'entends par croyance, non l'objet du " croire " (un dogme, un programme, etc.), mais l'investissement des sujets dans une proposition, l'acte de l'énoncer en la tenant pour vraie – autrement dit, une " modalité " de l'affirmation et non pas son contenu* ». (De Certeau, 1990, p.260).

Charron et de Bonville marquent également la différence entre vérité et véridicité au cœur de la production journalistique : « *Le journaliste est soumis à un impératif non seulement de vraisemblance, entendue dans le sens de*

" *conformité à la réalité* ", mais aussi de *véridicité* : ce que le journaliste rapporte est censé être vrai » (Charron et de Bonville ; 2004, p.144).

La véridicité est souvent associée à la véracité d'un discours. Pour Charaudeau, les journalistes tentent dans leur discours de fournir les preuves qui valident la véracité de leurs informations. Ils créent alors ce que le chercheur appelle des « *effets de vérité* » (Charaudeau et Maingueneau, 2002). Ces effets se distinguent de la valeur de vérité, propre au « *savoir de connaissance* » qui est l'objectif de la science. Vernant établit pour sa part une différence entre les notions de véracité et de véridicité. Les deux termes ont tendance à être considérés comme synonyme et le philosophe conçoit que dans la pratique, il est difficile de distinguer les deux notions. Pour Vernant, cependant, la véracité est seulement le fait de dire ce que l'on croit vrai, tandis que la véridicité résulte, en plus, d'une coopération conjointe entre deux locuteurs. Il souligne le dialogisme et les phénomènes d'interaction sous-entendus dans ce processus (2008, p. 206). La connaissance est une pratique interactionnelle et transactionnelle où l'interlocuteur entérine ou non l'engagement véridictionnel du locuteur. La véridicité s'appréhende donc comme un concept plus complet et précis que les termes voisins de véracité ou de vraisemblance qui ciblent d'autres intentions⁴³.

Face à cette notion complexe, connexe de la vérité, Vernant propose, comme il la nomme, une définition stratifiée de la véridicité qui s'appuie notamment sur la théorie des actes de langage d'Austin (1991; 1994), sur une perspective dialogique de ces actes de langage (pragmatique) et sur les latitudes d'action que la notion suscite (dimension praxéologique de la véridicité). Trois dimensions de la véridicité définies par Vernant sont particulièrement pertinentes pour les récits journalistiques numériques ⁴⁴ :

⁴³ La vraisemblance s'apparente à l'effet de réel, c'est-à-dire un effet ajouté pour qu'un discours soit conforme à la réalité. La véracité est une preuve apportée par rapport au contenu.

⁴⁴ Dans la définition de Vernant, nous mettons de côté les aspects qu'il a développés sur les logiques dialogiques de la véridicité qui s'appuie sur des approches mathématiques et de sémantique formelle. Vernant envisage cette logique comme un jeu autonome indépendant de toute « extériorité extralangagière » qui, selon nous, trouve difficilement sa place dans le journalisme.

1. La véridicité est une vérité relative à la langue et à son usage discursif. Elle n'advient que dans et par le langage.
2. La véridicité ne se réduit pas à un énoncé, mais à un acte d'engagement qui révèle un rapport au réel.
3. L'interlocuteur doit pouvoir potentiellement entériner, ou non, l'engagement véridictionnel du locuteur.

La véridicité aborde donc la question de la vérité sous l'angle spécifique de l'énonciation en s'appuyant sur la relation de l'énonciateur avec le réel et avec celui ou celle à qui il énonce ce réel.

Pour Latour (1999), la véridicité donne lieu à un régime d'énonciation qui permet de relier ce qui est dit, écrit, montré avec le monde réel auquel il se réfère. Il soutient qu'il existe différents types de véridiction selon les situations de communication : par exemple un mode de véridiction propre au monde juridique ou encore au milieu de la recherche. À quoi correspond exactement la véridicité du journalisme et plus particulièrement du journalisme narratif dans des dispositifs d'écriture numérique ? Il nous faut préciser les composantes de l'énonciation journalistique pour mieux saisir les actes de langage et les relations qui y sont configurés.

5.1.1 Composantes de l'énonciation journalistique

Les études qui portent sur les notions de discours et d'énonciation sont marquées par des clivages importants portant notamment sur le recours à une approche purement linguistique ou non. L'approche de l'énonciation journalistique retenue pour cette thèse emprunte quelques outils théoriques de la linguistique sans se limiter à cette perspective. Son sens s'appréhende en fonction de son cadre énonciatif, c'est-à-dire un contexte et des participants. Latour propose une définition très large de l'énonciation en se rapportant aux racines étymologiques du mot. Il associe l'énonciation à la médiation d'un messenger (*ex-nuncius*) et définit le terme comme « *l'ensemble des actes de médiation dont la présence est nécessaire au sens* » (Latour, 1999). L'énonciation rassemble ainsi l'ensemble des facteurs et des actes qui provoquent la production d'un énoncé, autrement

dit d'un discours. Dans son dictionnaire linguistique, Dubois (1973) donne plusieurs définitions du mot discours. Il s'agit du langage mis en action et d'une unité supérieure ou égale à la phrase, constituée par une suite formant un message ayant un commencement et une fin. Le terme est synonyme d'énoncé et peut, par extension, s'appliquer au récit dans son acception large. Dubois rappelle que les linguistes établissent une distinction entre discours et récit. Pour Benveniste, le discours résulte d'un « *acte individuel d'utilisation* » (Benveniste, 1974, p. 80), or le récit se déroule comme si aucun sujet ne parlait. Il y a, de plus, une distance temporelle dans le récit qui n'a pas lieu d'être dans le discours. Dépassant le courant linguistique, de nombreux chercheurs soutiennent que cette distinction entre récit et discours ne peut s'appliquer au domaine journalistique (Lits et Desterbecq, 2017 ; Souchard, 1989).

Servais caractérise l'énonciation journalistique de floue puisqu'elle est collective, voire institutionnelle (2013a). Le discours journalistique relève de la polyphonie avec des énonciateurs qui ne sont pas toujours reconnaissables. Il s'y opère une médiation entre les individus et le monde social : un « *nous* » auquel l'instance d'énonciation se revendique pour faire valoir un monde commun qui peut néanmoins comprendre du conflit (Muhlmann, 2004). Servais pointe le passage possible de l'énonciation journalistique d'un « *nous* » à un « *on* » plus polysémique. Ce « *on* » peut en effet être entendu comme « *nous* » les citoyens, mais continuer d'opposer public et médias en général ou journalistes et lecteurs. Il peut sous-tendre une posture de domination sous l'apparence d'un consensus, invitant non pas à l'échange, mais à une soumission de point de vue (Quéré, 1990). En considérant que dans la voix d'un journaliste résonnent d'autres voix, difficiles à dissocier radicalement, l'énonciation journalistique implique, donc, à l'instar de Ducrot (1984), de bien distinguer le locuteur, c'est-à-dire le sujet parlant, de l'énonciateur, c'est-à-dire l'auteur garant de l'énonciation. Ce dernier assume la responsabilité du contenu de l'énonciation face à un destinataire qui est la cible de l'énoncé (Meunier et Peraya, 2010, p. 89), mais qui doit lui-même être distingué de l'énonciataire, destinataire idéal, imaginé dans le discours. Ces différentes entités virtuelles au sein du discours mettent en lumière la complexité des enjeux de pouvoir et de signification qui s'accomplissent dans une énonciation et que les paragraphes qui suivent visent à bien éclaircir. La

compréhension du cadre énonciatif du journalisme doit tenir compte de l'hétérogénéité de cette énonciation (Authier, 1984, cité dans Servais, 2013a). Non seulement l'énonciation journalistique est un ensemble de composants, mais c'est aussi un fragment d'une totalité plus vaste au sein de la parole publique. Afin de saisir ce qui forge la fiabilité de l'énoncé produit, c'est-à-dire sa véridicité, le modèle sémiotique dans une perspective pragmatique peut clarifier un peu plus le cadre discursif du journalisme.

5.1.2 Approche sémio-pragmatique

De façon générale, une approche de la signification en science de l'information et de la communication a tendance à se référer à deux expressions synonymes : la sémiologie, d'une part, issue de la tradition européenne et de théoriciens tels que Saussure ou Barthes et la sémiotique, d'autre part, qui relève notamment des travaux anglo-saxons de Peirce (1978). Ces deux termes se rapportent à l'étude des signes et à la compréhension des systèmes de signification. En sémiologie, la signification résulte d'un système de signes internes à l'énoncé. Un texte, ou une image, ou un film sont les principaux lieux de construction de sens dans un échange de messages. Selon Saussure (1981), l'échange de sens inclut une dimension imaginaire. Le signe réunit ce qu'un individu perçoit et l'image mentale associée à cette perception. L'approche sémiologique est critiquée pour son principe d'immanence dans la description des systèmes de signes. Elle limite son analyse au contenu considéré comme un lieu clos. Dans les années 1980, Jacquinet (1985) synthétisera les critiques adressées à la sémiologie en dénonçant une tendance à imposer « *un bon sens* » au message qui ne tient pas compte de la diversité des réceptions et de la complexité d'appropriation des messages.

La volonté de combiner une approche à la fois immanentiste et pragmatique⁴⁵ dans l'analyse d'une production a donné naissance à la notion de sémio-pragmatique, approche qui s'avère particulièrement pertinente pour cette thèse.

⁴⁵ Selon Morfaux dans son *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, le pragmatisme est un courant qui postule qu'il faut « *chercher le critère de la vérité dans l'action (pragma)* » et « *une idée n'est pas utile parce qu'elle est vraie, elle est vraie parce qu'elle est utile* » (Morfaux, 1980, p. 281).

Cette perspective s'est développée dans les études cinématographiques pour questionner la façon dont un film naît dans le regard du spectateur (Odin, 2000 ; Metz, 1966, 1980). Dans ce champ d'études, la sémio-pragmatique permet de comprendre le spectateur « *non pas tel qu'il est, mais tel que le film l'incite à être* » (Kermabon, 1988, p. 53). La démarche s'étend aisément à l'ensemble des communications médiatisées pour les aborder comme des structures qui font sens en relation avec leur contexte dans le mouvement de la réalisation comme dans celui de la lecture. Le destinataire de la production est une composante de la stratégie discursive du média. L'approche permet l'étude des traces laissées par l'émetteur dans le message et de la manière dont ceux-ci font sens pour le destinataire.

La théorie des signes de Peirce (1978) permet d'approfondir la réflexion du modèle sémio-pragmatique. Peirce propose une orientation pragmatique de la sémiologie qui dépasse la réalité binaire du signe (signifié-signifiant). Il met en évidence la coopération de trois termes pour aboutir à une signification : un signe matériel, l'objet dénoté par ce signe et un interprétant qui correspond à une représentation mentale du signifié. Le signe n'est signe d'un objet que pour un interprétant donné. Les contextes de production et de réception des signes sont pris en considération et la communication ne s'arrête pas au contenu, mais à ce qui agit autour et en relation dans la communication. La conception peircienne des signes met en évidence la pluralité d'interprétations des signes et pointe l'importance de l'action dans le processus de signification qui est donc loin de se limiter au signe et à son signifiant. Peirce conçoit par ailleurs une tripartition des signes qu'il décrit en indices, icônes, symboles au-delà des seuls mots. Les icônes sont des représentations analogiques et les symboles sont des signes arbitraires, dans le sens de la communication digitale et analogique développée par Bateson et Watzlawick (Winkin, 1981). L'indice, pour sa part, correspond à la trace sensible d'un phénomène⁴⁶. Un même signe peut être en même temps icône, symbole et indice. Le discours audiovisuel et les écrits d'écran gagnent à

⁴⁶ Les exemples donnés sont par exemple la fumée pour le feu, le rythme cardiaque pour le pouls (Meunier et Peraya, 2010, p. 58)

être interprétés selon ces trois dimensions pour saisir toute la complexité de ce qui opère dans les différents canaux de communication mobilisés. Ces signes iconiques, symboliques, indiciels font partie de ces codes instaurés dans une production que le destinataire de l'information aura à décoder (Hall, 1994). Ces codes sont chargés d'une réalité sociale donnée et leur décodage est une opération potentiellement imprévisible qui peut donner lieu à des méprises. Comme l'affirme Hall, la correspondance entre codage et décodage n'est pas donnée, mais construite et le sens se négocie entre ces deux opérations. Ce processus exige des règles performatives et un travail interprétatif (Hall, 1994, p. 35).

5.2 Caractéristiques performatives de l'énonciation journalistique

Le jeu d'équilibre entre langage, action, situation a été mis en évidence par Austin (1991/1962) dans sa théorie sur les actes de langage. Austin a commencé par forger le concept de performativité pour mettre en évidence des énoncés qui ne font pas que constater une action ou une situation, mais constituent en soi une action. Par la suite, le philosophe a proposé une décomposition du langage selon trois actes complémentaires : une dimension locutoire qui correspond à l'acte de dire quelque chose qui a du sens ; une dimension illocutoire qui correspond à une force de l'énoncé conçue pour transformer les rapports entre interlocuteurs ; et une dimension perlocutoire qui renvoie aux effets psychologiques que produit la phrase.

Pour Austin (1991/1962), les énoncés performatifs ont une force illocutoire à condition de prendre en compte les rapports sociaux et le contexte où se déploient ces énoncés. C'est-à-dire, qu'un énoncé performatif n'a pas, en soi, de valeur de vérité. Il n'est ni vrai, ni faux, mais réussi ou raté, en tant qu'état de fait qu'il installe. C'est l'usage et la façon dont cet énoncé est compris qui seront significatifs. Dans ce processus, Bourdieu (1982) insiste sur l'importance de la position et du pouvoir des énonciateurs dans l'espace social. Les énoncés illocutoires, qui font ce qu'ils disent au moment de l'énonciation, ne fonctionnent que s'ils reçoivent la forme d'un rituel. Ce rituel a une « *magie performative* »

quand un « *fondé de pouvoir* » accomplit un acte au nom d'un groupe qui le reconnaît (Bourdieu, 1982, pp. 59-61). Comme institution sociale, le journalisme procède ainsi à des rituels dans la production et diffusion d'information qui participent à sa consécration sociale aux yeux de tous, ce qui multiplie l'étendue et l'intensité de son énonciation tout comme les croyances et valeurs qui y sont associées. Il pourra être considéré que le journalisme perd un peu de sa magie performative dans le contexte de défiance que connaît actuellement la profession.

5.2.1 Positionnement énonciatif du journalisme

Comme détenteur du mandat d'informer et instance de construction du réel social, le journalisme demeure néanmoins un modèle de performativité qui s'implante par la fonction sociale attribuée à l'activité professionnelle et les rituels du discours qui l'accompagnent. C'est ce que soutient également Servais en relevant que tout énoncé journalistique est fondé « *sur une injonction à voir, à entendre, à regarder, à croire* » (Servais, 2013a, p. 4). Le discours journalistique institue un monde commun qui s'inscrit dans notre société. Searle (1995) a mis en évidence l'utilisation des énonciations performatives dans l'élaboration des faits institutionnels, c'est-à-dire des faits qui ont besoin d'institutions humaines pour exister et qui n'ont pas d'existence en dehors de celles-ci. Il s'agit d'une des caractéristiques manifestes de la réalité sociale : les faits institutionnels dépendent de nous et quand ils sont représentés par l'intermédiaire d'un acte de langage performatif, ces faits prennent naissance avec cet acte de langage.

Précisons qu'en ce qui concerne la garantie d'un discours vrai, la seule étiquette du journalisme est, bien entendu, insuffisante. Dans un article intitulé *Les mots de la vérité* (2004), Cornu aborde le danger qui existe à ce que la véridicité du discours journalistique relève de la seule posture du narrateur. Il donne pour exemple l'aura de crédibilité que peuvent avoir certaines vedettes de l'information télévisuelles et les ambiguïtés qui en découlent.

Depuis Austin et, à sa suite les travaux de Searle, la notion de performativité a beaucoup évolué, avec des usages désormais nombreux et variés. La nature collective de la performativité, la coopération de l'auditoire visé par les énoncés,

a été mise en évidence, par exemple, dans des travaux sur la prédication évangélique ou le milieu juridique (Gonzalez, 2006, Fraenkel, 2006 cités par Denis 2006). Ces recherches mettent en évidence l'idée que les destinataires des énoncés performatifs ne sont pas voués à subir cette performativité et peuvent y participer. D'autant plus que le langage n'est pas seul porteur de cette force de composer : la situation où l'énonciation s'inscrit, et les acteurs qui s'y engagent sont essentiels.

La dimension performative de l'énonciation met en relief ce qui va favoriser la véridicité d'un énoncé : l'action inhérente au langage porte une partie du processus. La définition stratifiée de Vernant sur la véridicité s'appuie sur un article d'Austin intitulé *La vérité* (1994/1961) qui lui permet d'approfondir ce point de vue. Il précise que le rapport référentiel au monde est essentiel dans ce processus : « *le degré et le type d'engagement véridictionnel varient aussi selon le contexte pragmatique, notamment le locuteur, l'auditeur, leurs intentions, la situation et les fins poursuivies, etc.* » (Vernant, 2008, p. 220). Searle (1982) a établi un classement des « *dimensions de variation significatives* » des actes illocutoires qui permet d'affiner la compréhension des actes de langage selon trois critères : le but du propos, la direction d'ajustement du propos envers le monde, l'état psychologique exprimé relatif aux propos. Ces critères lui permettent, par exemple, de mettre en évidence des actes de discours assertif qui engagent la responsabilité du locuteur sur la vérité de la proposition exprimée. Cet acte illocutoire va des mots au monde (direction d'ajustement) et exprime la croyance que cette proposition est vraie (Meunier et Peraya, 2010, p.104). Adam (1987) et Jost (1997) ont recours également à cette terminologie : l'assertion est l'acte de discours par lequel un auteur pose un état de choses comme vrai. Les actes de langage, performatif et assertif, nous donnent des indications sur le système de relations qui sont privilégiées dans le discours. Meunier et Peraya (2010) synthétisent cependant une nuance importante entre ces deux actes : le performatif met en évidence la relation sociale, locuteur-interlocuteur, tandis que l'assertif exprime en premier lieu un rapport au réel.

Afin de mieux comprendre les enjeux liés à ces types d'échanges et interactions, Fouquier et Verón (1986) ont approfondi la triade émetteur-message-récepteur

pour mettre en valeur différents niveaux de construction de sens présents dans un dispositif d'information. À partir du schéma d'information classique mettant en relation un émetteur délivrant un message sur le réel à un récepteur⁴⁷, les auteurs mettent en exergue la représentation des figures de l'émetteur et du récepteur construits, autrement dit configurés dans le message, avec la représentation du monde réel dont il est question. Ils établissent ainsi six types de relations reliant ces différentes figures qu'ils nomment allocution, modalisation, implication, expression, perception, représentation. Ces figures caractérisent les rapports entre les trois pôles centraux de la communication (émetteur - message récepteur) et vont définir les stratégies de langage d'un média d'information ou encore ses types de relation avec un public.

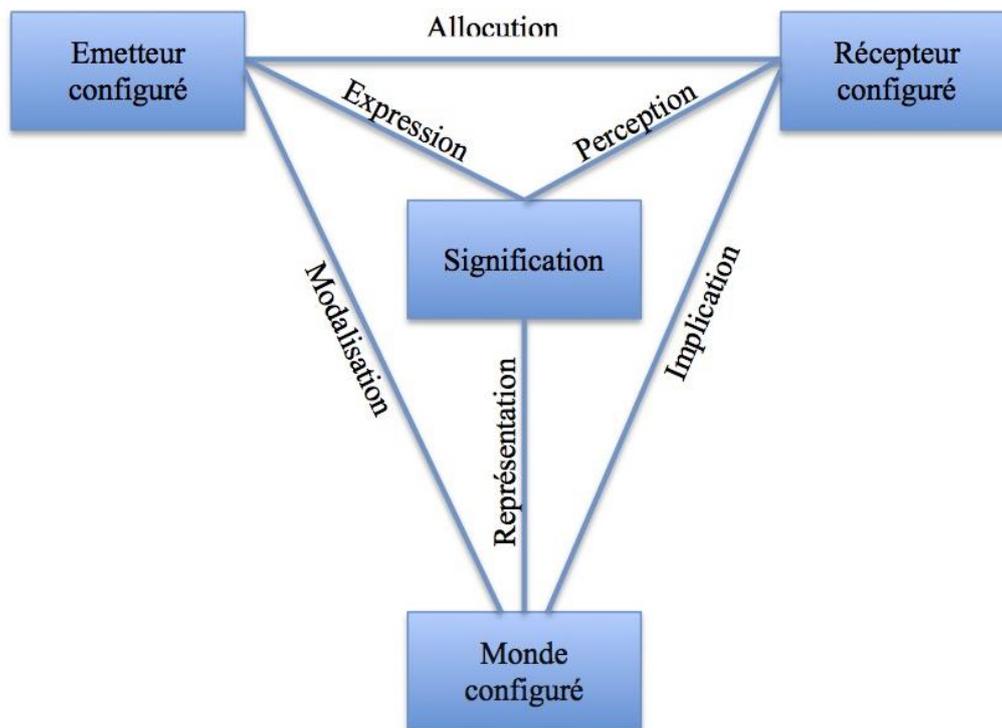


Figure 1. Schéma des relations de sens du message d'après Fouquier et Verón (1986)

⁴⁷ Comprendre « récepteur » comme la personne à qui est destiné le message d'information, selon les termes du modèle de Shannon (1949).

Dans ce schéma qui peut s'appliquer à toute situation de communication, les différents axes de relation vont connaître des développements et déclinaisons variables selon les situations médiatiques et leur contexte. Fouquier et Verón font valoir que l'émergence de nouvelles stratégies de communication peut encore modifier l'organisation de ce schéma pour le rendre plus complexe (Fouquier et Verón, 1986, p. 21). Cette modélisation permet de visualiser la série de relations en jeu au sein du dispositif et met en relief les principes d'interaction et d'interrelation centraux dans les dispositifs composites des récits journalistiques numériques. L'émetteur configuré correspond à ce que nous nommons l'énonciateur et le récepteur configuré : l'énonciataire.

5.2.2 Performativité et interactivité

Nous avons volontairement et temporairement laissé de côté la dimension technologique de notre objet de recherche par volonté de circonscrire, d'abord, les composantes de la production sur le plan linguistique. Selon Paveau (2017), le discours numérique présente des caractéristiques sémiotiques similaires au discours scriptural, mais son analyse doit s'appuyer sur des outils théoriques et méthodologiques différents.

Entre autres traits particuliers, le discours numérique offre une énonciation « *augmentée* » s'appuyant sur des outils d'écriture collaboratifs et conversationnels. Autrement dit, le potentiel expressif de cette écriture est plus développé que dans sa version scripturale. Comme particularités énonciatives fortes du web, Pignier et Drouillat (2004) mettent en avant la proximité de l'internaute à l'écran, sa participation gestuelle et l'existence d'un support qui permet de regrouper des sensations visuelles, tactiles et motrices. Jeanneret et Souchier (2002) parlent également d'une écriture qui est « *donnée à voir* » dans une relation intime de l'écriture et de son support. Les deux chercheurs ont forgé le concept d'énonciation éditoriale pour pointer une polyphonie énonciative de l'écriture d'écran et l'écriture en réseaux avec différentes instances d'énonciation, humaines et non humaines. L'écrit d'écran est conçu par différents outils dont une partie, comme nous l'avons déjà vu, prend le nom d'architexte et concerne la réalisation de la production écrite qui échappe au regard de l'instance de réception. Les couches profondes de l'élaboration de l'écrit d'écran, c'est-à-dire

ce qui relève par exemple du code informatique et de la programmation, sont souvent inaccessibles aux usagers. Il est proposé, en revanche, certains « *signes outils* » ou « *signes passeurs* » qui donnent accès aux modalités du texte sous la forme, par exemple, de flèches ou icônes cliquables, qui mobilisent, notamment, des hypermédias⁴⁸. Jeanneret et Souchier distinguent deux types de signes passeurs : ceux qui agissent sur le texte, le document en cours de consultation, et ceux qui agissent sur l'espace fonctionnel de l'écran, autrement dit le paratexte.

L'action et la relation sont les piliers énonciatifs que la technologie numérique a particulièrement développés avec l'écriture d'écran. Les innovations technologiques tendent ainsi à renforcer le pouvoir performatif des énoncés (Denis, 2006) puisque comme nous venons de le voir le dispositif peut être activé par l'internaute à différents niveaux et selon divers procédés. Nous avons déjà évoqué les moyens et les différents modèles d'action dont dispose l'internaute dans un récit interactif (Bouchardon et Ghitalla, 2003) : il peut contribuer à son environnement de lecture, agir sur la narration, ou encore, sur l'histoire elle-même.

La notion de performativité s'avère par ailleurs évidente dans les technologies du numérique si nous considérons que dans ce type de récits, l'internaute est constamment confronté à des prescriptions pragmatiques pour savoir ce qu'il faut faire et comment il faut le faire. Paveau (2017) met de l'avant la force relationnelle des discours numériques natifs⁴⁹. Le design interactif est à la fois un outil qui favorise l'action dans un processus de co-énonciation et un stimulus de la relation entre co-énonciateurs⁵⁰. A priori, cette seule stimulation de la relation, sans action liée, est ambiguë. Dans le discours médiatique lié à la production

⁴⁸ Les hypermédias offrent à l'internaute la possibilité de passer d'un média à un autre.

⁴⁹ « *Le discours numérique natif est l'ensemble des productions verbales élaborées en ligne, quels que soient les appareils, les interfaces, les plateformes ou les outils d'écriture* » (Paveau, 2017, p. 8)

⁵⁰ Selon la définition de Drouillat, le design interactif s'entend comme les démarches de conception qui permettent de donner corps à des services et des environnements numériques (2016, p. 13).

audiovisuelle, la notion d'interactivité est mise en avant comme une sorte de produit d'appel séduisant permettant d'offrir une « *expérience utilisateur* » innovante et stimulante. Dans les faits, de nombreux récits interactifs peuvent aussi se révéler décevants : ils simulent une expérience de liberté dans une architecture textuelle extrêmement cadrée.

Des réserves sont souvent émises sur la notion d'interactivité considérée comme un mythe et une quasi-imposture qui amène un lecteur à se fondre dans les structures d'esprit préprogrammées et les configurations établies par un producteur (Beauparlant, 2017; Manovich, 2010). L'interactivité peut toutefois s'envisager comme une stimulation au-delà du formatage⁵¹ qu'elle suggère. Dans leurs travaux sur l'interactivité numérique de webdocumentaires produits par la cinémathèque française, Denizart et Charbonnier comparent l'interactivité technique à une « *sensation d'être maître* » et de contrôler qui permet aussi au lecteur de « *s'approprier l'univers d'un autre* » (Denizart et Charbonnier, 2016, p. 10). Ce point de vue est également approfondi par Di Crosta (2009) dans ses recherches sur les œuvres de fiction interactives. La chercheuse utilise l'expression de « *films actables* » pour signifier « *la participation du spectateur à l'espace narratif dans un processus constructiviste résultant de maintes interactions* » (Di Crosta, 2009, p. 81). L'auteure soutient que le dispositif technologique et sémiotique de ces productions renforce les liens, déjà forts, entre activité cognitive et activité narrative. Ce phénomène, pense-t-elle, ne peut que pousser le spectateur internaute, à agir et penser. La chercheuse remarque par ailleurs que la construction de liens et de relations « *émotionnelles et actanciennes* », mise en place dans ce processus, est essentielle et plus importante encore que la transmission effective d'un contenu donné (une histoire, des informations).

⁵¹ En informatique, le formatage est l'opération qui consiste à donner un format à un support de données. Au sens figuré le terme renvoie à l'idée de conformer quelque chose à un modèle.

De fait, les performances relationnelles et actables du discours numérique modifient considérablement l'ensemble de la « *pragmatique de la communication journalistique traditionnelle* » (Grevisse, 2014, p. 194). Le schéma classique d'un journaliste-énonciateur, détenteur d'informations et s'adressant à un énonciataire ignorant ces informations, se transforme.

Avec les oeuvres interactives, c'est à un contenu déstructuré auquel nous avons à faire et qu'on nous charge de reconstruire. Si bien que le récit, celui qui aurait pu être, si nous n'avions pas eu à intervenir, va toujours manquer. L'oeuvre se forme au moment même de son utilisation, elle est incomplète toute dans l'incertitude d'une instance qui pourrait être son accomplissement. (Girard, 2016, p. 155)

Le design interactif offre une matérialité ou du moins une visibilité à la nature performative de l'énonciation. L'analyse du design interactif des récits numériques d'information devrait donc être signifiante, sous certaines conditions, pour la véridicité de l'énonciation journalistique qui s'y déploie. En effet, le potentiel interactif d'un récit, dans sa dimension simplement, technique, ne peut être garant de la vérité du discours puisqu'il peut être utilisé à d'autres fins. Un ensemble de phénomènes doivent être pris en compte pour en rendre compte.

Les récits journalistiques numériques ont une triple expression langagière digitale, analogique et technologique qui amène à faire appel aux apports de la linguistique élargie à la sémiotique en tenant compte également des apports de la « technosémiotique » pour intégrer des traits linguistiques inédits comme la cliquabilité (Paveau, 2017). Étant donné ses caractéristiques matérielles, symbolique (diversité des langages) et sociale (relation de communication induite), l'écriture numérique a la particularité d'être à la fois manipulable et interprétable (Bonaccorsi, 2013, p. 137). Peraya (2000) observe ces différentes dimensions dans les médias numériques en forgeant l'expression « techno-sémio-pragmatique » afin de tenir compte de trois niveaux significatifs qui interagissent entre eux : la sémiotique, le social et le technique. Dans les faits, ces dimensions s'entrelacent, mais du point de vue de l'analyse, ces approches théoriques complémentaires sont indispensables pour appréhender notre objet de recherche.

Il importe de retenir que la dimension technologique des récits journalistiques tend à rendre plus expressives et plus effectives certaines caractéristiques énonciatives. La dimension performative du discours journalistique, notamment, se concrétise en partie dans le design interactif. Plus manipulable que jamais, cette partie technique peut favoriser l'engagement des interacteurs de la production dans la construction de sens ou être un outil de captation de l'attention pour éprouver le lien qui rassemble les acteurs d'un échange d'information.

La notion de véridicité s'appréhende comme une responsabilité énonciative qui s'insère dans un dispositif à la fois discursif, technique et social. Le défi va consister à établir ses marqueurs dans un processus communicationnel complexe où s'articulent des actions et des relations liées entre elles et en même temps distinctes, car influencées par des pratiques connexes. Afin d'affiner l'analyse, il importe donc de revenir à ce qui relève de la situation de communication, cet espace social où se situe la production de sens. La notion de contrat va permettre d'outiller la suite de la recherche en s'appuyant également sur les notions de genre et de format (Soulez, 2016).

Chapitre 6 - Quel contrat d'énonciation du réel ?

6.1 La notion de contrat

La notion de contrat, très présente dans les sciences de l'information et de la communication, favorise une modélisation des pratiques et postures qui engagent les acteurs dans le discours d'information médiatisé. Dans leur *Dictionnaire d'analyse du discours*, Charaudeau et Maingueneau (2002) définissent la notion de contrat de communication du point de vue des sémioticiens comme un acte de communication reconnu comme valide du point de vue du sens : « *C'est la condition pour que les partenaires d'un acte de langage se comprennent un minimum et puissent interagir en coconstruisant du sens, ce qui est le but essentiel de tout acte de communication.* » (p.138).

De ce point de vue, tout acte de communication s'envisage comme un cadre de contraintes dont doivent tenir compte les partenaires de l'échange⁵². Les composantes de cette situation de communication précisent la finalité de l'échange, déterminent l'identité des acteurs de la situation de communication, le propos et les conditions dans lesquelles se déroule la communication. Une situation de communication peut donc être abordée en tenant compte des contraintes psychosociales et des circonstances de l'échange qui donnent lieu à des instructions sur la façon de mettre en scène le discours. Ce sont ces instructions qui vont servir de base à un contrat de communication.

La notion de contrat est polémique puisqu'elle implique, étymologiquement parlant, qu'un accord s'établit entre l'émetteur et le récepteur avec un engagement de ce dernier. Sans connaissance réelle de l'impact de cette production à sa réception, il faudrait plutôt parler de « *promesse* » de communication ou de « *promesse de lecture* » comme le fait Verón (1985) qui sous-entend un engagement du producteur d'information sur le contenu et le ton de la production médiatique. Un contrat implicite est proposé par l'énonciateur d'une production médiatique, mais tous les termes du contrat ne seront pas nécessairement reconnus et acceptés. Jost (1997) précise bien que s'il y a un contrat entre émetteur et récepteur, il ne s'agit pas d'un « *diktat* » imposé par une partie sur l'autre. Ce pacte prévoit des ajustements possibles par l'intermédiaire de *feed-back* et peut à tout moment être rompu⁵³. Il existe une sorte d'entente tacite, admise, qui fait qu'à tout moment l'instance de réception peut interrompre une lecture, un visionnage ou une navigation (Jost, 1997, p. 14). Pour Jeanneret et Patrin-Leclère, le concept de contrat en sciences de l'information et de la communication doit être relativisé et s'appréhender comme un outil qui permet d'interroger les liens entre une production et ses interprétations (2004, p. 136). Plus qu'une théorie globale qui fonde la communication, la notion apporte un

⁵² Le concept fait directement écho aux lieux de production que nous avons préalablement circonscrits dans ce travail sous le titre « intentionnalités et co-construction de sens » (figure 1, p. 29).

⁵³ Jost (1997, p. 14) donne pour exemple le rôle joué par les cotes d'écoute, la diffusion des réactions des lecteurs.

éclairage sur un objet et ses représentations produites dans un univers concurrentiel. Par ailleurs, les deux chercheurs fustigent le concept quand celui-ci devient « une conscience » revendiquant un engagement citoyen : le faire-valoir d'une norme morale entre consommateurs transformés en communicants.

L'usage qui est fait dans cette thèse de la notion de contrat se distancie clairement de la définition juridique du Code civil⁵⁴ qui insiste sur le caractère d'obligation de l'entente. Le terme de contrat marque l'engagement du concepteur, selon différentes déclinaisons, et s'échafaude sur l'engagement supposé du récepteur. La métaphore du contrat permet de comprendre ce qui influence les participants d'une situation de communication en précisant les attentes et les imaginaires qui leur sont liés. Dans son ouvrage sur le journalisme narratif, Lallemand fait par exemple une présentation sommaire du contrat de lecture de ce mode d'information : « *Le journaliste narratif s'engage à restituer de son mieux le réel, en contrepartie de quoi le lecteur s'engage, lui, à ne pas mettre systématiquement en doute le texte journalistique* ». (Lallemand, 2011, p. 201).

En analysant ce qui arrive à « *la littérature sous contrat* », Lavault (2002) relève dans son domaine les ambivalences du contrat qui oscille entre fictionnel, réel ou au choix du lecteur : « *L'auteur peut certes s'engager à offrir à son lecteur un texte relevant de tel ou tel genre, mais aucun contrat ne sera jamais signé à cet égard et le lecteur reste absolument libre de le modifier à sa guise* » (Lavault, 2002, p. 21).

Le contrat résulte de l'interprétation d'indices divers par le lecteur. C'est la relation entre un auteur et ses récepteurs, comprenant les lecteurs, les éditeurs ou encore une autre communauté d'auteurs, qui oriente différents types de contrats. Il y aura, par exemple, un contrat qui aiguille la réception (statut vrai ou faux et genre d'un texte), un engagement sur la cohérence interne et la lisibilité de ce

⁵⁴ « *Convention par laquelle une ou plusieurs personnes s'obligent, envers une ou plusieurs autres, à donner, à faire ou à ne pas faire quelque chose* ». (Code civil – Article 1101)

qui est raconté, un contrat d'écriture qui correspond à un programme esthétique ou un engagement éthique. Selon ces différentes déclinaisons, il peut donc être question de « contrat », de « convention », ou de « promesses » tant que ces situations d'échange se composent de signes laissés par l'énonciateur pour donner lieu à une interprétation et un type de lecture. Il est important d'envisager ces signes comme des balises et des indications qui peuvent se négocier entre les participants du contrat à chaque diffusion. Toutefois, les règles de l'information ne sont fondamentalement pas les mêmes qu'en littérature, même si le journalisme narratif lui fait de nombreux emprunts. L'information est légitimée par un ensemble de normes et de valeurs et se doit, par ailleurs, d'être sans équivoque sur ce qu'elle communique. Les figures de style ne doivent pas compliquer la lecture et la compréhension de l'information, ce qui délimite la pratique de l'artiste à celle du journaliste : « *Quand le créateur recourt au trope métaphorique, c'est pour surprendre son lecteur par un agencement nouveau, alors que le journaliste ne peut recourir à ce système coûteux qui demande une trop grande dépense du lecteur en temps et en travail cognitif* » (Lits et Desterbecq, 2017, p.41)

6.2 Contrat d'information et modes d'énonciation

Est-il possible de circonscrire un contrat spécifique d'information qui corresponde à l'acte de communication du journalisme ? Au sein du contrat de communication médiatique porté par une double finalité éthique et commerciale, Charaudeau précise l'inscription particulière du contrat d'énonciation journalistique. Il correspond à : « *la façon dont l'énonciateur journaliste met en scène le discours d'information à l'adresse d'un destinataire imposé en partie par le dispositif et en plus imaginé par lui* » (Charaudeau, 2006, p. 29).

Cette définition a le mérite de mettre en relief l'idée d'un processus (« façon ») avec trois éléments clefs pour l'analyse des récits journalistiques numériques : le discours d'information, le dispositif, la relation énonciateur-destinataire configurée dans ce dispositif. Du point de vue de l'émission du message d'information, Charaudeau marque une distinction entre la situation de

communication médiatique globale, composite, et la situation d'énonciation particulière du sujet journaliste. Cette distinction est importante dans la perspective de l'analyse qui doit être menée sur la véridicité d'une production puisqu'elle permet de caractériser l'instance d'énonciation double (média et journaliste) qui peut potentiellement participer au contrat de véridicité. Charaudeau situe l'instance de production médiatique face à ce qu'il nomme une instance de réception-public. L'énonciateur-journaliste s'adresse, lui, à un destinataire projeté. Ce face à face fait écho à l'émetteur et récepteur configurés dans le message médiatique tels que l'ont décrit⁵⁵ Fouquier et Verón (1986). Du point de vue de la réception d'information et de ses finalités, le contrat d'énonciation journalistique présenté par Charaudeau (2006) est toutefois encore trop général pour aborder les enjeux significatifs du journalisme comme cette thèse veut les appréhender.

6.2.1 Entrelacement de modes de construction de sens

Au lieu du terme de contrat, Odin (2011) met en avant la notion d'espace de communication, espace à l'intérieur duquel les acteurs de la communication mobilisent des processus de production de sens similaires. Soumis à différentes contraintes, cet espace donne lieu à un double processus de production du côté de l'émetteur et du récepteur. De ce point de vue, Odin avance qu'il est essentiel d'analyser à la fois une production comme une structure permanente (le discours) et comme un espace soumis au contexte social dans lequel il se situe. Le chercheur repère différents modes de construction théorique qui éclairent les processus de production de sens d'un espace de communication. Il identifie notamment un mode documentarisant : mode « *visant la communication d'information sur le réel* » (Odin, 2011, p. 54). Cette terminologie est plus nuancée que la notion de « *visée informative* » forgée par Charaudeau : la visée informative du contrat de communication médiatique se présente en effet comme la transmission d'un savoir ignoré du citoyen et reconnu comme vrai (Charaudeau, 2000). Cette visée est susceptible de formater l'identité du récepteur et, par extension, l'interprétation du discours d'information. Le mode

⁵⁵ Voir pages 67-68 de cette thèse (figure 1).

documentaristant, forgé par Odin (2011) est, du point de vue du lecteur, « *ce qui me confirme que je m'informe de la réalité des choses du monde* » et ce qui relève de la « *construction d'un énonciateur réel interrogeable en termes d'identité de faire et de vérité* » (Odin, 2011, p. 56). Cette définition s'ancre dans les travaux de Genette (2004) qui établit des distinctions entre récit fictionnel et factuel : l'indice phare du récit factuel est que l'auteur est le narrateur.

Différents modes, tout comme différents contrats, puisqu'il s'agit d'établir ce parallèle, peuvent s'additionner et se superposer au sein d'une situation de communication. Dans le cadre des récits journalistiques numériques, le mode documentaristant, tel que décrit par Odin, s'impose particulièrement. Il peut être associé au mode spectacularisant qui désigne l'importance attribuée à la mise en scène, la visibilité donnée à l'action, le « *montré* » (le *show*) à la place du « *seulement dit* ». Les messages d'information sont associés à une logique de captation, avec le recours au divertissement et au ludique (Charaudeau, 2011, Charron et de Bonville, 2004). Le mode spectacularisant permet d'englober les différentes logiques de séduction et d'attraction mises en place dans les récits journalistiques numériques, que ce soit par les potentiels de jouabilité des récits proches des jeux vidéo ou par le recours à des structures narratives sophistiquées qui deviennent de véritables performances techniques en soi. Dans ce mode de lecture, comme le précise Odin, « *le spectateur est le point à partir duquel ce qui est donné à voir est évalué* », « *le spectateur est conduit à se situer par rapport à l'espace de la représentation (vs espace de la diégèse) et à considérer les mouvements qui lui sont donnés à voir comme intéressants, indépendamment des actions qu'ils servent à effectuer dans le monde de l'histoire racontée* » (Odin, 2000, p. 66). Dans le cadre de récits journalistiques numériques, cette dernière définition pourrait aussi bien s'attribuer au rôle que jouent la narration et l'interactivité, caractéristiques propres à la narration numérique. Toutefois, la modalité d'interaction revêt trop d'importance stratégique dans un récit numérique pour ne pas lui donner une place spécifique. Cette caractéristique peut constituer un mode de production de sens à part entière et sur la manière de dire, de raconter et montrer l'information. Le « *mode interactif* » est de plus en plus documenté dans les recherches en sciences de l'information et de la communication et donne lieu à diverses typologies (Gantier,

2016 ; Gaudenzi ; 2013 ; Hurel, 2013). Certaines recherches interrogent en particulier les performances ludiques du mode interactif qui s'avèrent souvent décevantes du point de vue de la réception dans les productions à tendance documentaristante (Bénézech et Lavigne, 2016 ; Gantier et Bolka, 2011). Dans le cadre de ce travail de thèse, le mode interactif s'envisage au-delà des caractéristiques spectacularisantes de l'interactivité, et s'ancre plutôt dans la perspective d'une relation énonciateur-co-énonciateur, favorisant la construction du sens.

Ces différents modes d'énonciation et de lecture (documentarissant, spectacularisant, interactif) doivent s'identifier comme trois modes d'énonciation essentiels dans les récits numériques. Ils manifestent dans un même mouvement des intentions d'écriture et des processus de lecture souhaités, c'est-à-dire les compétences à mobiliser par les lecteurs des récits pour la production de sens. De cette manière, ils sont chacun l'équivalent d'un type de contrat qui peut se synthétiser de la manière suivante :

	Mode Documentarissant	Mode Spectacularisant	Mode Interactif
Type de contrats	Contrat orientant la réception	Contrat de lisibilité (au sens de ce qui est « figuré »)	Contrat d'écriture + Contrat de lisibilité
Type de promesses	« C'est réel ».	Invitation à ressentir, partage de « vécu ».	Dialogue, partage d'écriture.

Tableau 3 - Contrats théoriques de construction de sens dans le récit journalistique numérique à partir des « Espaces de communication » d'Odin (2011).

Odin a identifié ces modes d'énonciation dans le cadre d'études cinématographiques avec des termes qui conviennent à ce terrain d'analyse. Les récits journalistiques numériques peuvent avoir des caractéristiques propres au

cinéma documentaire qui correspondent parfaitement à ces modes de construction de sens, mais il importe de rappeler leur ancrage principal dans le journalisme. Le mode documentarisant s'entend alors mieux sous la forme du discours informatif et le mode spectacularisant fait plutôt écho au niveau discursif privilégié par ce mode : la narration (Odin, 2011, p. 51). Le mode interactif, enfin, prend sa place dans les caractéristiques numériques des productions. Ces espaces de sens proposés par Odin nous permettent de circonscrire différents types de contrats qui, par ailleurs, peuvent être rapprochés de la notion de genre, cet autre concept qui précise également la nature d'une production.

6.2.2 Genres, formats, codes et règles d'écriture

Pour Jost (2004), la notion de genre s'apparente à une promesse globale d'un monde. Une production est élaborée « *en fonction d'un type de croyance visée par le destinataire et, en retour, il ne peut être interprété par celui qui le reçoit sans une idée préalable du type de lien qui l'unit à la réalité* ». (Jost, 2004, p. 15). C'est pourquoi, précise le chercheur, le statut d'une production est la première chose que le récepteur tente de préciser : Est-ce réel ? Fictif ? Ludique ? Ces trois possibilités sont considérées comme trois propositions de mondes, trois promesses vers lesquelles le récepteur va construire du sens, à différents degrés. Le récit journalistique numérique va avoir tendance à jouer avec ces différentes possibilités entremêlées.

Du point de vue linguistique, le genre est une catégorie de classement de textes définie par une tradition (Adam, 1987). Il est possible de reconnaître une fable, un roman, une poésie à partir de propriétés textuelles qui s'entremêlent aussi d'un texte à l'autre. Le récit journalistique numérique est constitué, par exemple, de séquences textuelles de différents types avec des parties parfois dialoguées, descriptives, explicatives, informatives... Au regard de la typologie d'Adam (qui compte huit types), notre objet de recherche est principalement de type narratif et il propose un déroulement temporel causal. Sous cette catégorie, s'inscrit aussi le genre journalistique, ainsi que le genre documentaire, le roman, le cinéma de fiction. Chacun de ces genres se déclinant en sous-genres dans un ensemble de spécificités. Les énoncés journalistiques sont par exemple catégorisés en fonctions de caractéristiques sémantiques et syntaxiques. Le genre informe donc

sur une façon de recueillir l'information et prescrit une façon d'écrire. Le nom du genre attribue une identité à un texte et donne une façon de lire : le portrait, la brève, le reportage, le papier, etc.

De Bonville (1997) qui propose une analyse sur les notions de texte et de code journalistiques soutient qu'un ensemble de prescriptions et de signes convenus « *gouvernement* » la production du texte journalistique. Le texte journalistique comprend un certain nombre de lieux communs qui le rendent facilement identifiable (par exemple, le recours aux 5 W⁵⁶, l'organisation pyramidale inversée des informations, du plus important au moins important, l'écriture spécifique de l'amorce du texte, etc.). Ces codes journalistiques correspondent à un ensemble organisé de schémas qui appartiennent à la dimension cognitive du journalisme. Il s'agit de processus intériorisés au point de devenir la routine des journalistes (Mathieu, 2001).

De Bonville s'appuie sur d'autres travaux pour décrire d'abord la nouvelle journalistique comme un « *texte graphiquement délimité dans le journal, qui relate des événements d'intérêt public réels et récents* » (De Bonville, 1997, p. 104). Il postule, toutefois, que cette définition n'est pas complète et donc insatisfaisante. C'est, selon lui, la notion de code journalistique et son respect dans l'écriture d'une nouvelle qui garantit le caractère journalistique de celle-ci. La notion de code « *journalique* » (*sic*), construit sur le modèle du terme « *filmique* », pour se référer à ce qui est manifeste dans la matérialité d'un journal (son organisation spatiale, ses titres ...), constitue pour de Bonville un autre code essentiel pour l'identification de la nouvelle journalistique. Ces deux codes se joignent au code linguistique qui implique l'acte de lecture du journal. Ces travaux nous permettent de souligner les axes d'attention qui devront être portés à l'analyse. Outre le « code linguistique », qu'il faut élargir au « code technosémiotique », la notion de code journalistique suggère d'explorer les structures et schémas qui se dessinent dans le journalisme narratif. La présence du code *journalique* peut également trouver sa place dans les interfaces du récit

56 Il s'agit de Who, What, Where, When, Why : cinq questions qui permettent de circonscrire un événement, dans le journalisme contemporain.

numérique. Il s'apparente à la notion de paratexte qui désigne tout ce qui accompagne un texte sans en faire partie (Genette, 1983). La mise en avant de la catégorisation journalistique dans un récit numérique, avec la mise en évidence de ces différents signes et indices, révèle les potentialités de réel, voire, de vérité et de rigueur de cette production. Ces règles de production discursives peuvent toutefois être détournées, par exemple à des fins publicitaires ou de parodie. Elles ne sauraient être seules garantes de véridicité. C'est la combinaison des différents codes qui devraient être porteur ou non de véridicité.

Les notions de contrat, de genres et codes sont donc incontournables pour comprendre la constitution d'un contrat d'information journalistique. Ils mettent en avant l'idée de conventions et d'ordre qui régissent cette écriture. Ils ne doivent pas faire oublier, toutefois, l'autre part mouvante et inventive du journalisme particulièrement importante dans le cadre de la narration numérique. À ce sujet, Ringoot et Utard relèvent les « *usages flous ou trop théorisés* » du genre journalistique (2005, p. 24) et pointent « *le mélange des genres* » propre à cette activité régulée par l'éthique professionnelle. Les deux chercheurs mettent en lumière les régularités et manifestations provisoires dans la pratique journalistique en s'appuyant sur la notion de « *formation discursive* » empruntée à Foucault (1971). Il s'agit de comprendre comment le discours émerge dans ces liens avec des éléments non discursifs, comme la technique, le social, l'économie, le politique... Ainsi, le genre journalistique a été particulièrement formalisé pour pouvoir mieux être transmis par l'intermédiaire de manuels d'écriture journalistiques et d'écoles de journalisme reconnues par la profession, mais dans les faits il se disperse et se réinvente constamment. Dans cette même logique, le terme de « format » est de plus en plus courant dans le discours professionnel des médias, ce qui révèle de nouvelles perceptions et usages du côté de la production, comme du côté de la réception. A l'origine, le format définit un programme reproductible dans le monde audiovisuel, il est associé à son terme voisin formatage, et pour Soulez (2016), qui constate que le public s'est également approprié ce mot, il marque une mise en avant de l'industrialisation de la production médiatique. Il signifie, en outre, que le public connaît de mieux en mieux les processus de production des médias et accepte « *une certaine dose de formatage* » si celle-ci ne nuit pas au « *plaisir spectral* » (Soulez, 2016, p.

28).

Le discours journalistique est finalement modelé, d'une part, par le genre qui constitue un formatage émanant d'une cohérence collective de ce que doit être le journalisme et, d'autre part, par l'acte individuel du journaliste qui se soumet plus ou moins à la codification et réalise d'autres propositions, sous l'influence, également, des institutions et du public auxquels il est redevable. L'écriture journalistique répond à un ordre du discours, au sens utilisé par Foucault (1971) pour signifier un discours contrôlé et organisé, afin de conjurer les événements aléatoires de la pratique. Le discours journalistique est également soumis à un ensemble de dispersions potentielles que synthétise le tableau qui suit :

Ordres	Dispersions possibles	
<p>Codes d'écriture professionnels</p> <p>Genres journalistiques</p> <p>Normes professionnelles et sociales</p> <p>Référentiel de vérité</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Écriture individuelle / Créativité ● Stratégies des institutions médiatiques ● Stratégies du journalisme d'opinion, du journalisme d'information, du journalisme de communication (Charron et de Bonville, 2004) ● Traitement des faits, interprétation et commentaires sur les faits, narration des faits 	

Tableau 4 – Ordres et dispersions possibles dans la constitution du discours journalistique.

Les notions de genres, codes, ordres rassemblent ainsi les différentes dimensions de l'ensemble des règles qui façonne et structure l'écriture journalistique au regard de l'énonciateur comme du destinataire de l'énonciation. Ces règles d'écriture sont intériorisées dans la pratique journalistique et sont

identifiables par le public⁵⁷ de façon plus ou moins consciente. Ce processus forge la compétence des acteurs de l'information au sens où l'entend Giddens, c'est-à-dire : « *Tout ce que les acteurs connaissent (ou croient), de façon tacite ou discursive, sur les circonstances de leur action et de celle des autres, et qu'ils utilisent dans la production et la reproduction de l'action.* » (1987, p. 440).

Il peut être supposé qu'une bonne part des règles d'écriture des récits journalistiques numériques s'appuie sur cette compétence acquise par les journalistes et leur public et se manifeste dans ce que Giddens nomme la conscience pratique, c'est-à-dire la connaissance « *des règles et les tactiques grâce auxquelles la vie sociale de tous les jours se fait et se refait dans le temps et dans l'espace* » (1987, p. 141). Dans des récits agrégeant formes d'écriture anciennes et nouvelles, comme les proposent les récits journalistiques numériques, ces procédures d'écriture prévisibles sont des repères qui consolident l'horizon d'attente d'un message informatif. Elles vont être étoffées par d'autres procédés et tactiques qu'il s'agit de mettre en évidence dans cette thèse.

6.2.3 Synthèse des composantes théoriques de la véridicité

Pour résumer le cheminement réalisé jusqu'ici, les composantes théoriques de la véridicité des dispositifs énonciatifs de récits journalistiques numériques peuvent être isolées à partir des principales dimensions de la véridicité formulées par Vernant (2008). Elles s'établissent en relevant les caractéristiques spécifiques de l'énonciation journalistique, les actes de langage qui lui sont propres dans le numérique et la nature des interactions qui se déploient dans ce cadre d'énonciation. Le contrat est un outil qui permet de mettre en évidence les principaux enjeux, acteurs et phénomènes propres à ces dispositifs d'énonciation. Ce contrat s'appuie sur des formes régularisées comme les genres et codes d'écriture journalistiques, mais n'est aucunement figé dans un modèle

⁵⁷ Les codes d'écriture journalistique comme nous l'avons déjà dit sont d'abord transmis par les écoles de journalisme, les manuels d'écriture, mais surtout par le contact et la consommation de messages médiatiques en nombre de plus en plus important du point de vue des journalistes comme du public.

type, en particulier au contact de formes innovantes provenant du numérique.

Le schéma suivant récapitule les espaces de sens théoriques de la véridicité tels qu'ils sont envisagés pour cette thèse dans l'analyse des récits journalistiques numériques :

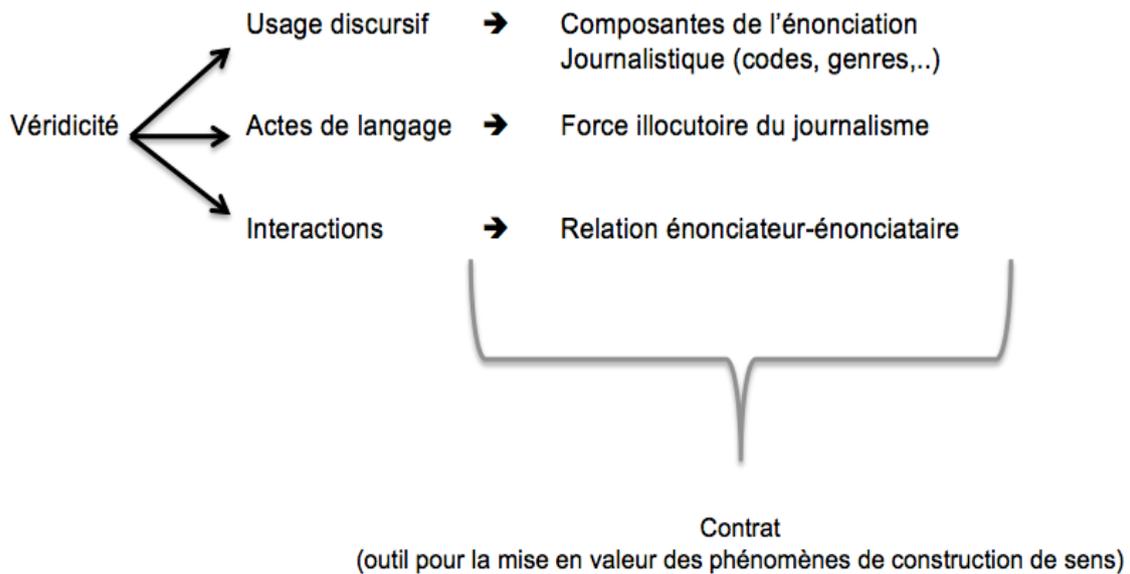


Figure 2. Schéma récapitulatif des espaces de sens théoriques de la véridicité pour l'analyse des récits journalistiques numériques

6.3 Prémices de définition d'un contrat de véridicité

La véridicité des récits journalistiques numériques va se constituer de marqueurs et d'indices relevant de ce rapport conflictuel entre ordre et dispersion du discours journalistique. En ce sens, il devient révélateur des interactions sociales entre producteurs d'informations. La notion de contrat met en lumière des éléments émanant à la fois de normes intégrées dans des routines d'écriture propres au milieu journalistique et de libertés prises pour raconter le réel dans des formes nouvelles ainsi que pour formaliser la relation avec le public. Le récit journalistique numérique est particulièrement propice à ce phénomène en tant qu'espace de convergence de différents genres et codes.

Dans cette proposition de conventions, promesses et autres pactes d'écriture induits par de nombreux facteurs internes et externes à la pratique discursive journalistique, le postulat de cette thèse est que le contrat de véridicité est un cadre référentiel ultime qui rassemble ces différentes propositions sans pour autant les fusionner. Ce référentiel doit permettre de distinguer le récit journalistique numérique d'autres narrations du web qui ne s'inscrivent pas dans le mandat social d'information défini au préalable.

La véridicité relève de l'énonciation journalistique, en particulier dans les interactions énonciateur-énonciataire envisagées comme des partenaires de l'échange d'information. La notion de contrat de véridicité est l'outil conceptuel qui nous permet de concentrer notre analyse sur cette interaction précise où un journaliste « fait signe » à son lecteur que ce qu'il raconte est vrai.

Quelles sont les stratégies d'énonciation permettant de présenter et de faire connaître les propositions d'un discours vrai dans les récits journalistiques numériques ?

Une stratégie s'entend comme un choix réalisé par un sujet (individuel ou collectif), conscient ou non, sur un certain nombre d'opérations langagières (Charaudeau et Maingueneau, 2002, p. 549).

Notre hypothèse est que la véridicité journalistique repose sur des indicateurs présents dans différents espaces de construction de sens du dispositif d'énonciation journalistique et relève d'un énonciateur considéré comme fiable, engagé dans son énonciation et favorisant une coopération de sens avec le destinataire de l'information. Il y a, d'une part, une véridicité, comme elle est traditionnellement établie dans le journalisme, qui repose sur la légitimité de l'énonciateur⁵⁸ et sur son engagement supposé dans ce qu'il dit. D'autre part, il s'instaure, également, une véridicité négociée dans la dynamique de la narration

⁵⁸ Rappelons que des recherches menées sur des productions télévisées (Hanot, 2002) ou des films documentaires (Odin, 2011) soutiennent que la véridicité repose d'abord sur l'idée que le récepteur se fait de l'énonciateur.

enrichie par les outils du web. Autrement dit, la véridicité s'appuie aussi sur un partage de compétences propres à l'environnement numérique dans une logique de coopération avec l'énonciataire.

Cette proposition amène une sous-question : **la dimension numérique des récits a-t-elle un rôle prépondérant dans ce contrat de véridicité ?**

Sur ce point, nous postulons que l'environnement numérique, en particulier l'interactivité technique, qui est un élément nouveau dans la stratégie traditionnelle d'information journalistique, n'est pas un élément déterminant pour la véridicité du dispositif d'information. Le numérique joue toutefois un rôle de renforcement important dans ce processus. La véridicité des récits journalistiques numériques s'établit par la superposition d'indicateurs connus (comme le code journalistique, les marqueurs d'objectivité) ou reconnaissables (comme les marqueurs multipliant les points de vue, le partage de sources d'information) au sein d'un dispositif architextuel favorable à la co-construction et négociation de sens. Dans les faits, le contrat de véridicité peut toujours échouer ou être transgressé. La véridicité reste liée à la capacité du destinataire d'analyser et d'évaluer de l'information. Elle dépend des compétences mobilisées et à mobiliser dans la dynamique participative proposée.

Synthèse de la deuxième partie

La notion de vérité est circonscrite au cadre journalistique non comme une valeur absolue, mais comme une visée légitimant la pratique et guidant les processus de recherche et de traitement de l'information. Le concept de vérité journalistique s'appréhende comme une manière de connaître. L'approche constructiviste systémique adoptée dans cette thèse oriente le concept de vérité sur le territoire de l'énonciation journalistique. En établissant une distinction entre la vérité des faits et la vérité du discours sur les faits, la notion de véridicité (vérité du dit et non de ce qui est dit) est l'outil théorique qui permet d'approcher au plus près les stratégies d'écriture des récits journalistiques numériques. Cet outil est opérationnalisé en envisageant l'ensemble des divisions et interactions qui composent l'énonciation journalistique ainsi que les codes et règles d'écriture qui la façonnent. Les notions d'objectivité et de subjectivité sont dépassées dans le cadre de pratique du journalisme narratif dont les récits journalistiques numériques portent l'héritage. Il s'agit plutôt de considérer les tensions en jeu au sein de l'écriture de ces récits où se confrontent d'une part l'intention référentielle de rapporter le réel selon des règles déjà anciennes et, d'autre part, de nouvelles façons de faire s'appuyant, notamment, sur les ressources créatives du numérique.

Afin de saisir ces défis, les dispositifs énonciatifs des récits journalistiques numériques s'appréhendent à l'aune du concept de contrat de communication. C'est dans ce cadre d'échange que prennent forme les attentes et les imaginaires des acteurs d'un message d'information du point de vue de l'énonciateur comme du point de vue du destinataire. Cette perspective d'analyse convient particulièrement aux spécificités de l'écriture numérique où lecture et écriture tendent à se recouper. À l'issue de cette deuxième partie, les prémices d'un contrat de véridicité sont identifiées et nécessitent d'être soumises à l'analyse. La véridicité des récits journalistiques numériques se conçoit théoriquement comme une responsabilité énonciative qui s'insinue dans la dimension discursive, technique et sociale de l'énonciation. Elle s'observe dans les différents niveaux de construction de sens du message médiatique, autrement dit à travers les interactions et interrelations entre émetteur, récepteur et réel transmis par l'intermédiaire du dispositif énonciatif des productions. Afin de préciser les procédures discursives propres à un contrat de véridicité renouvelé par le récit numérique, la méthode d'analyse repose sur le relevé d'indicateurs inscrits dans les dispositifs énonciatifs des récits journalistiques numériques. Ceux-ci doivent permettre de décrire et comprendre les stratégies d'énonciation d'un discours vrai dans des productions renouvelées par la narration numérique.

Troisième partie
Approche scientifique de la
méthodologie de la recherche

L'analyse combine différents outils de recueil de données qui vont être présentés en détail dans les prochains chapitres : une analyse de production et deux séries d'entretiens semi-dirigés. La première étape consiste en une analyse de discours (Charaudeau et Maingueneau, 2002, Mazière, 2016) d'un corpus de cinq récits journalistiques numériques. Ce premier travail d'analyse vise à comprendre les logiques d'articulation des indicateurs de véridicité dans le dispositif énonciatif de ces productions. Il est complété par une analyse de contenu des retranscriptions d'entretiens individuels menés auprès des journalistes auteurs des récits choisis. Cette seconde cueillette de données doit permettre d'affiner l'analyse en tenant compte des intentions et représentations des auteurs dans leur travail d'écriture. Enfin, une troisième et dernière étape consiste à examiner les pratiques d'appropriation de récits journalistiques numériques au sein d'institutions médiatiques françaises avec pour objectif de comprendre les motifs et usages de l'émergence de ce mode d'information dans le journalisme français. Les données récoltées au cours de ces trois temps d'analyse sont par la suite mises en perspective afin de comprendre les mécanismes d'intentions et de contraintes qui façonnent les choix d'écriture des journalistes dans ces nouveaux formats d'expression.

Chapitre 7 - Présentation générale de la méthodologie

7.1 Triangulation de méthodes : une analyse en trois étapes

Afin de répondre à la question de recherche de cette thèse (quelles sont les stratégies d'énonciation permettant de présenter et de faire connaître les propositions d'un discours vrai dans les récits journalistiques numériques ?), la

méthodologie adoptée est essentiellement qualitative, dans une approche compréhensive, c'est-à-dire qu'elle entend tenir compte « *du sens donné par les acteurs et leurs actions dans un contexte particulier* » (Dumez, 2011, p. 47)⁵⁹. La démarche adoptée se déploie en trois temps et procède par triangulation. Le terme « triangulation » est emprunté au domaine militaire qui utilise plusieurs points de références pour déterminer la position exacte d'un objet, comme le précisent Caillaud et Flick : « *De manière générale, la triangulation méthodologique peut être définie comme le fait d'appréhender un objet de recherche d'au moins deux points de vue différents* » (Caillaud et Flick, 2016, p. 227).

À l'origine, la notion repose sur l'idée que plusieurs démarches de collecte de données et perspectives doivent être combinées afin d'assurer la rigueur de l'approche qualitative. Elle s'entend, pour cette étude, non pas comme une juxtaposition de méthodes qui convergent vers un résultat unique, mais comme la possibilité de cerner d'autres facettes du même phénomène et d'enrichir notre compréhension de celui-ci⁶⁰. En ce sens, ce concept est envisagé, ici, comme une stratégie de qualité et non comme un critère de validité. Il existe différents niveaux de triangulation : triangulation des données, des chercheurs, des théories, des méthodes (Denzin, 1970). C'est cette dernière qui est privilégiée.

Rappelons que l'approche privilégiée pour la méthodologie de cette thèse est systémique. Cette perspective développée par les chercheurs de l'École de Palo Alto guide ce travail de recherche afin d'apporter une vision globale des phénomènes en jeu, d'où notre intérêt à comprendre l'émergence d'un nouveau mode d'information dans le journalisme français en plus d'une étude en profondeur des conditions et stratégies d'écriture de ces récits, du point de vue

⁵⁹ Il pourra être considéré que la démarche qualitative se caractérise par une visée compréhensive, mais comme l'expliquent Charmillot et Dayer (2007) ces notions se distinguent en considérant la fausse unité de la méthodologie qualitative. Dumez (2011) avance de son côté que la visée compréhensive de l'analyse qualitative peut être mise de côté dans des recherches, c'est pourquoi nous faisons cette précision.

⁶⁰ Denzin et Lincoln (2000) utilisent la métaphore de la cristallisation pour saisir cette nuance du concept de triangulation.

des produits et de leurs auteurs. Plus généralement, l'approche systémique est portée par quatre concepts fondamentaux qui sont l'interaction, la globalité, l'organisation et la complexité (Durand, 2013). Pour la *Revue internationale de systématique*⁶¹, il s'agit d'une discipline qui regroupe les démarches théoriques, pratiques et méthodologiques, relatives à :

L'étude de ce qui est reconnu comme trop complexe pour pouvoir être abordé de façon réductionniste, et qui pose des problèmes de frontières, de relations internes et externes, de structure, de lois ou de propriétés émergentes caractérisant le système comme tel, ou des problèmes de mode d'observation, de représentation, de modélisation ou de simulation d'une totalité complexe. (AFSCET, 2003).

Cette approche est abordée comme un instrument efficace pour comprendre le fonctionnement de structures complexes comme le sont les récits journalistiques numériques du web. L'objectif de notre analyse est de modéliser notre compréhension du contrat de véridicité configuré dans ces récits, c'est-à-dire d'établir un schéma concret des significations des formes d'échanges entre participants du dispositif énonciatif.

7.2 Présentation du corpus

Le corpus soumis à l'analyse se compose de cinq récits journalistiques numériques conçus entre 2009 et 2019 et produits et diffusés par des médias d'information français. Comme cela a déjà été mentionné dans la première partie de cette thèse, l'année 2009 marque les débuts d'une production plus soutenue de récits journalistiques numériques, après la mise en place de soutiens financiers publics par le CNC et les premières diffusions de récits cultes qui vont marquer et inspirer ce milieu professionnel.

⁶¹ Nous faisons référence aux travaux de l'Association Française des Sciences des Systèmes Cybernétiques, Cognitifs et Techniques (AFSCET).

Plusieurs centaines de récits journalistiques numériques ont été produits au cours de la décennie 2009-2019⁶². Afin de travailler sur un échantillon suffisamment représentatif de l'ensemble de données, la constitution du corpus de recherche s'est appuyée sur quatre grands critères :

1. Les récits sélectionnés sont réalisés par des auteurs clairement apparentés au journalisme (identité déclarée de journaliste et contexte de diffusion pour un grand média d'information). Ce critère est essentiel puisque la présente recherche interroge les tensions qui se jouent dans ces récits à l'aune des nouvelles ressources numériques et du référentiel de vérité du journalisme.

2. Les récits sélectionnés sont liés aux principaux producteurs ou diffuseurs impliqués dans la production de récits journalistiques numériques comme pionniers de ce modèle d'information (Arte, France Télévision, *Le Monde*) ou comme producteurs contemporains réguliers (France Média Monde, Médiapart).

3. Les récits sont sélectionnés pour leur popularité et leur reconnaissance auprès de la profession⁶³. N'ayant pas accès à l'ensemble des données métriques des productions permettant de distinguer, par exemple, les récits les plus consultés sur le web sur un temps donné, nous nous sommes tournée vers des productions qui ont remporté des prix dans le cadre professionnel du journalisme⁶⁴. Ce critère croise un autre critère pratique indispensable : l'accessibilité de ces productions sur le web. En effet, tous les récits d'information produits ces dix dernières années ne sont plus nécessairement disponibles en ligne. Les médias

⁶² Cette estimation se fonde principalement sur les chiffres de Gantier qui avance qu'entre 2008 et 2012, près de 300 webdocumentaires ont été publiés dans « l'espace cybernétique francophone » (2012, p. 159). La recension de Gantier ne se limite pas aux productions journalistiques et en l'absence de données plus précises à ce sujet, nous tenons compte du fait que la création de récits numériques, dans ses différentes déclinaisons, a eu tendance à se stabiliser à partir de 2012.

⁶³ Rappelons que ce choix de faire porter l'analyse sur des « récits types » est motivé par la façon de travailler des journalistes. Charron et de Bonville soutiennent que la vision journalistique de la réalité s'organise bien souvent autour de modèles pour mieux établir « *la preuve de leur professionnalisme* » (Charron et de Bonville, 1996 p. 5)

⁶⁴ Ces récompenses journalistiques sont détaillées en annexe.

d'information conservent sur leurs sites les productions qui constituent un succès et une marque identitaire claire pour l'entreprise.

4. Les productions sélectionnées relèvent des formes de récits journalistiques numériques les plus couramment produites et diffusées dans les grands médias d'information français selon la typologie présentée en première partie de thèse (chapitre 2.2). Elles correspondent aux productions à « dominance récit » où la transmission d'un contenu d'information prédomine sur la spectacularisation du récit. Les productions pouvant être clairement apparentées au genre journalistique *newsgame* ainsi que les reportages utilisant les technologies de la réalité virtuelle ou des vidéos à 360 degrés ont été délibérément laissés de côté, leurs profils caractéristiques nécessitant une étude à part qui tienne compte de leurs propriétés stratégiques⁶⁵.

En fonction de cette grille de sélection, il aurait été tentant de choisir une production phare pour chaque année de la décennie analysée. Cette logique n'a pas été retenue pour ne pas rassembler des récits ayant les mêmes réalisateurs ou pourvus de structures et caractéristiques multimédias trop semblables. Il est apparu essentiel de faire porter l'analyse sur des récits privilégiant des supports d'information différents (la vidéo, le texte écrit, la photo, l'audio) avec des narrations soumises à différentes structures (plus ou moins fragmentées, guidées ou libre) conçus par des auteurs variés. Suivant les différents critères décrits, cinq récits journalistiques numériques accessibles en ligne se sont imposés. Le tableau qui suit propose une présentation synthétique de ces productions en fonction de leurs dates de réalisation, concepteurs et diffuseurs et en précisant leurs caractéristiques d'écriture médiatique (supports privilégiés et type d'agencement narratif⁶⁶).

⁶⁵ Par ailleurs, les entreprises de la Presse française se situent encore en retrait face à ces modes d'expression journalistique.

⁶⁶ Pour identifier ces structures narratives, la typologie de Maurin (2014, p. 77-89) déjà évoquée en première partie de cette thèse a été reprise et adaptée. Ces différents schémas narratifs sont représentés en annexe.

Titre, année de création. (Récompense)	Média diffuseur et journalistes auteurs	Supports privilégiés et mode de narration interactive
<p>Le corps incarcéré 2009 (Prix RFI/France24 du meilleur webdocumentaire au festival "Visa pour l'image" 2009 de Perpignan).</p>	<p>Le Monde.fr Soren Seelow (journaliste) Léo Ridet (photographe)</p>	<p>1. Photos 2. Audio Narration linéaire horizontale chapitrée par thème.</p>
<p>Alma, une enfant de la violence 2012 (Prix Visa d'or RFI-France 24 au festival de photojournalisme de Perpignan en 2013)</p>	<p>Arte.fr Miquel Dewever-Plana (photo-journaliste) Isabelle Fougère (journaliste)</p>	<p>1. Vidéo 2. Photos et texte Narration linéaire avec documents complémentaires en annexe.</p>
<p>Le Grand Incendie 2013 (Prix Visa d'or RFI-France 24 du meilleur webdocumentaire 2014)</p>	<p>Francetv.fr Samuel Bollendorff, Olivia Colo (photo-journalistes)</p>	<p>1. Audio 2. Images fixes ou mobiles Narration en canaux (Une histoire racontée selon des points de vue différents qui peuvent se recouper partiellement ou non)</p>
<p>Si je reviens un jour, les lettres retrouvées de Louise Pikovsky 2017 (Prix Philippe Chaffanjon du reportage multimédia en 2018)</p>	<p>Fr24.fr Stéphanie Trouillard (journaliste)</p>	<p>1. Texte 2. Photos Narration en arête de poisson Récit linéaire vertical (scrollytelling).</p>
<p>Allô place Beauvau, c'est pour un bilan (provisoire) 2019 (Grand prix du journalisme 2019 des Assises internationales du journalisme de Tours)</p>	<p>Médiapart .fr David Dufresne (journaliste)</p>	<p>1. Photos, vidéos 2. Graphiques Narration concentrique (Narration à construire à partir de matériaux d'information proposés dans une mosaïque de données).</p>

Tableau 5 - Synthèse de présentation des récits du corpus

Chapitre 8 - L'analyse des dispositifs journalistiques narratifs et numériques

8.1 L'analyse du discours

Afin d'analyser ces productions protéiformes composées de divers supports et langages, il est nécessaire de trouver un cadre d'analyse qui soit capable d'englober cette diversité. En considérant l'hétérogénéité des productions étudiées, l'analyse du discours s'impose comme instrument et domaine idéal pour saisir les différentes couches complexes des récits à étudier. La notion de discours est riche et, comme produit de la pensée, elle manifeste des intentions, des interactions, une identité sociale. L'analyse du discours a le mérite d'offrir un « *point de vue heuristique* » sur un objet de recherche combinant plusieurs « *manières d'appréhender le langage* » (Charaudeau et Maingueneau, 2002, p.190).

L'« analyse du discours »⁶⁷ prend sa source dans un article du linguiste américain Z.S Harris (1952) en réaction aux études considérant le discours comme un objet clos pourvu d'un sens stable et unique. Développée en linguistique, l'analyse du discours étudie le langage comme une activité d'abord ancrée dans un contexte, elle « *ne travaille pas sur la langue comme système, elle travaille sur l'usage de la langue* » (Mazière, 2016, p. 7). Cette perspective est particulièrement pertinente dans le cadre de notre recherche dans la mesure où elle rapproche l'organisation des différentes formes du discours à leur situation de communication (Maingueneau, 1998). Autrement dit, elle permet de rassembler des dispositifs d'énonciation qui tout en se différenciant fortement s'organisent pour construire du sens. Elle s'avère efficace pour notre recherche

⁶⁷ Il existe aussi dans la littérature scientifique les expressions « *analyse de discours* » ou « *des discours* ». C'est toutefois l'expression analyse « du » discours qui est retenue pour cette thèse puisque selon Charaudeau et Maingueneau, cette formule signifie que le discours est un concept qui dépasse la seule dimension linguistique (2002, p. 43).

qui pointe plus spécifiquement les enjeux des relations énonciateur-destinataire au cœur de l'écriture journalistique.

L'analyse du discours s'est en partie construite en opposition à l'analyse de contenu qui la précède et avec laquelle elle est souvent confondue. L'analyse de contenu, méthode de traitement de données, s'intéresse au contenu manifeste et latent d'un texte (Bardin, 1977 ; Landry, 1992), elle se centre sur la fonction référentielle des énoncés plutôt que sur la manière dont l'énonciateur « *s'implique dans sa production et y implique se(s) destinataire(s)* » (Seignour, 2011, p. 30). Si ces deux approches partagent le même objectif de faire apparaître le sens d'un discours, l'analyse du discours a pour particularité de se concentrer sur la construction de la situation d'interlocution comme génératrice d'un sens local (Varro, 1994). Il s'agit de dépasser ce qui est simplement asserté pour se pencher sur la mise en discours et la relation dynamique adoptée par l'énonciateur avec son énonciation. L'analyse du discours s'applique ainsi à montrer comment les signes construisent du sens dans un contexte réel d'utilisation de la langue. Cette approche est particulièrement pertinente pour notre recherche qui s'inscrit dans le domaine du journalisme et de son impact dans la communication publique.

Au sein de l'analyse du discours, qui comprend de nombreux champs de recherche, nous nous intéressons à la démarche plus spécifiquement centrée sur l'énonciation avec des aspects liés aux rapports entre énonciation-énoncé. Selon cette démarche, l'analyste porte attention aux positions énonciatives des locuteurs, aux actes de discours utilisés et à divers marqueurs qui attestent, par exemple, de la présence ou de l'absence de l'énonciateur dans le discours, ou encore de son attitude (Kerbrat-Orecchioni, 1980). Ces notions seront précisées plus en détail au moment d'explicitier les indicateurs de véridicité de notre grille d'analyse.

L'analyse du discours, tout en se distinguant fondamentalement de l'analyse de contenu, lui emprunte toutefois une méthode de traitement des données très pratique qui lui permet de travailler sur des données empiriques : l'analyse catégorielle. Ce système compatible avec une approche quantitative ou

qualitative permet d'opérationnaliser les objectifs de l'étude qui doit être menée. Dans le cadre de cette recherche, nous l'utilisons dans une perspective qualitative afin de décrire précisément les indicateurs de véridicité des discours journalistiques dans les récits du corpus. Il s'agit de rendre compte de la présence ou de l'absence des indicateurs de véridicité fixés théoriquement et d'apprécier leurs relations possibles avec la situation d'énonciation.

L'analyse du discours passe par la recherche dans l'énonciation d'un certain nombre d'indicateurs que nous catégorisons selon l'opération décrite par Bardin (1977) pour l'analyse de contenu. Il s'agit d'établir des catégories qui rassemblent un groupe d'éléments partageant des caractères communs, selon « *des critères préalablement définis* » (p. 150) en respectant les qualités suivantes : les catégories doivent pouvoir s'exclure mutuellement (chaque élément ne peut être rangé que dans une seule catégorie) ; les catégories sont homogènes (un même principe de classification gouverne l'organisation des catégories) ; les catégories sont pertinentes par rapport aux objets de recherche (elles correspondent aux caractéristiques des éléments répertoriés) ; les catégories doivent être productives (apporter des données riches et fiables) (Bardin, 1977, p. 154).

Le système catégoriel élaboré pour cette thèse s'appuie sur trois dispositifs énonciatifs distincts. Ces trois espaces de construction du sens dans les productions étudiées croisent les dimensions de fiabilité, d'engagement et de coopération de la véridicité mises en évidence lors de l'élaboration du cadre théorique de notre recherche⁶⁸. Ce tableau est affiné par des sous-catégories de marqueurs issus des recherches sur l'énonciation en analyse du discours (Maingueneau, 1976, 1998 ; Moirand, 2006 ; Rabatel, 2008, 2012), sur le langage audiovisuel (Viallon, 1996; Coulomb-Gully, 2002) et l'écriture numérique (Pignier et Drouillat, 2004 ; Paveau, 2017).

⁶⁸ Voir chapitre 5 et sous-chapitre 5.3 de cette thèse.

8.2 Espaces de construction de sens du dispositif énonciatif

Les productions du corpus ont pour particularité de combiner différents types d'éléments signifiant comme des images animées, des films, des photos, du son, du texte et des signes passeurs⁶⁹, qui interagissent les uns aux autres. Chaque production compose un système complexe, dans le sens que leur donne Roulet et son équipe de chercheurs (Roulet et al., 2001), puisque ces récits du web sont composés de sous-systèmes en relation entre eux et dont l'organisation peut être étudiée de façon modulaire. Nous voulons les envisager dans des dimensions raisonnables, indépendantes, mais néanmoins en interaction. Adam (1997) distingue également différents plans d'organisation d'un texte qu'il considère, lui aussi, comme un objet trop complexe et trop hétérogène pour le réduire à un seul mode d'organisation : « *Ces plans possèdent assez d'autonomie pour être disjoints théoriquement et donc étudiés séparément. Interagissant en permanence, ils ne disposent toutefois que d'une autonomie très relative.* » (pp. 665-666).

Ce que nous nommons « dispositifs » ou « espaces de construction et d'interprétation de sens » s'inspire en partie de la logique des plans d'organisation d'Adam en lui empruntant, en particulier, ses composants pragmatiques⁷⁰. Le choix de parler de dispositif pour ces catégories d'analyse marque une volonté d'embrasser un territoire qui regroupe les enjeux liés à l'écriture et à la lecture des productions et rassemble aussi bien l'instance d'énonciation et l'instance de réception, que le message et sa réalité rapportée⁷¹. Il a été tentant d'adopter les notions de « *situation de communication* » ou de « *scènes d'énonciations* » proposées par Maingueneau et Charaudeau (2002, p. 515) en appréciant leurs ancrages dans les notions de genre, de contexte et de supports. Toutefois, ces cadres d'analyse nous sont apparus trop étroits pour

⁶⁹ Pour rappel, le signe passeur est un concept élaboré par Jeanneret et Souchier (2002) pour désigner des signes outils qui donnent accès aux modalités du texte ou du paratexte.

⁷⁰ Pour les détails de ces composants, se référer à l'article d'Adam (1997) sur *Genres, textes, discours : pour une reconception linguistique du concept de genre* (dans la bibliographie).

⁷¹ À ce sujet, se rapporter aux schémas de Fouquier et Verón (1986) déjà présentés dans la thèse.

prendre en compte toutes les dimensions propres aux récits journalistiques numériques. Tout en relevant dans ces approches des aspects et des composants pertinents qui seront convoqués dans la suite de cette analyse, il nous semble important de circonscrire des lieux d'interprétation du discours journalistique à la fois narratif et numérique sans les enfermer dans des théories élaborées à partir de textes antérieurs au numérique.

Dans le cadre d'une recherche qui porte sur la véridicité du discours journalistique et par extension sur les rapports de ce discours au réel, il peut sembler judicieux de rapprocher les notions d'espace et de réalité au « monde » compréhensible pour le lecteur, comme le fait Jacquinot dans ses recherches sur les films didactiques (2012) et Hanot sur le réalisme à la télévision (2002). Dans ces différents travaux, le contexte d'énonciation s'appréhende en « *monde référent* ». Toutefois, nous ne sommes pas parvenue à catégoriser notre objet de recherche selon cette perspective étant donné les spécificités composites des récits journalistiques numériques où s'enchaînent plus étroitement le monde référent du journalisme et le monde référent du lecteur utilisateur d'une plateforme Internet.

Il est essentiel d'élaborer une grille d'analyse dont la logique de découpe repose sur une approche par points de vue et axes d'échange de sens, au regard de l'énonciateur, du réel et du destinataire représentés dans la production analysée. Ce découpage, comme tout découpage théorique, a un aspect artificiel puisque dans la pratique ces espaces sont fortement reliés entre eux et ces catégories peuvent empiéter les unes sur les autres. Toutefois, la séparation de ces espaces de construction de sens s'avère pertinente en ce qu'elle concilie les différentes approches théoriques sur lesquelles cette thèse se positionne. Plus largement, dans la perspective de mettre à jour les caractéristiques d'un contrat de véridicité, ce découpage permet de prendre en compte les participants et contraintes dans l'ensemble du dispositif énonciatif. La schématisation associe les dimensions sémiotiques et matérielles du design numérique et, plus généralement, les contenus et relations en jeu pour l'information et la communication. Par ailleurs, pour chaque espace de construction de sens, l'attention est portée aux composants signifiants verbaux et non verbaux (icônes, effets sonores, etc.). Les

paragraphe qui suivent présentent les trois espaces de construction de sens des récits journalistiques numériques pris en compte pour le système d'analyse catégoriel.

8.2.1 Le dispositif informatif

Cet espace de construction de sens correspond au contenu d'information, à la réalité que rapporte le récit. Sur le plan du discours, cet espace est celui du discours d'information qui se distingue de ce qui est propre à la narration. Pour reprendre la formule de Benveniste, ce type d'énonciation se rapporte principalement à la situation où quelqu'un s'adresse à quelqu'un d'autre, en opposition à une énonciation où « *les événements semblent se raconter eux-mêmes* » (1966, p. 241). Maingueneau (1998, p. 88) utilise les notions d'embrayage (le registre du discours) et désembrayage (le registre du récit) pour faire la distinction entre ces deux types d'énonciations. Dans le cadre de messages audioscripto-visuels, Meunier et Peraya (2010) précisent que la plupart des messages sont construits dans une alternance de ces deux registres, ou avec des interférences entre ceux-ci, et ne peuvent être envisagés en alternative binaire (2010, p. 85). Du point de vue de notre analyse, l'espace informatif met en évidence la figure de l'énonciateur, c'est-à-dire de l'instance responsable du discours dans sa double composante (journaliste et institution médiatique). Le dispositif informatif rassemble une catégorie d'indicateurs reposant sur les faits rapportés et sur leur façon d'être rapportés, au regard des messages verbaux utilisés, des modalités d'énoncés, mais aussi des images, cadres et plans visuels comme représentations d'un type d'énonciation. Meunier et Peraya (2010) avancent en effet que « *les différentes orientations des regards, des visages et des corps sont souvent considérées comme des équivalents visuels des pronoms personnels* » (Meunier et Peraya, 2010. p. 341).

8.2.2 Le dispositif narratif

La narration est communément perçue comme un mode d'énonciation à distinguer d'un contenu. Elle correspond à une « *activité de reconfiguration spatio-temporelle et de mise en intrigue d'une suite d'événements* » (Hanot, 2002, p. 118). Selon l'approche d'inspiration post-classique de Revaz (2009, p. 12), la narration s'envisage comme une pratique discursive qui est susceptible

de produire un effet sur son récepteur et le pousser à agir. Le dispositif narratif présenté dans notre grille catégorielle tient compte du modèle journalistique particulier que constitue le journalisme narratif : « *des récits hybrides, aux frontières du journalisme et de la littérature* » (Vanoost, 2013, p. 141). Ce dispositif tend en effet à privilégier un partage d'expérience, une immersion dans le vécu de personnages ou du narrateur lui-même. Il est conçu pour rapporter des événements et des actions, en privilégiant le déroulement de faits et les liens entre ceux-ci (Revaz, 2009). La compréhension de cet espace de construction de sens, nécessite de s'intéresser, notamment, à la structure et organisation de la narration, aux protagonistes du récit, à leurs points de vue et à leur mise en scène, aux émotions présentes dans le récit, mais aussi aux effets de mimétisme dans l'usage qui est fait des images ou du son pour le récit.

8.2.3 Le dispositif numérique

L'expression « dispositif numérique » réfère à l'ensemble des modalités composables de l'écriture numérique. L'écriture numérique renvoie à l'écriture sur un support et avec des outils numériques et comprend des dimensions multimédia, interactive, collaborative (Bouchardon, 2014). Paveau (2017) considère que les processus de mise en discours de la langue dans un environnement numérique donnent lieu à un « technodiscours » dotés des traits spécifiques suivants :

En ligne, ils sont composites (coconstitués de langagier et de technologique), délinéarisables (par les liens hypertextes), relationnels (tout énoncé en ligne est lié à un autre énoncé, un appareil et un autre internaute), investigables (conséquence de la relationalité et de la structure algorithmique du web), imprévisibles (conséquence de la composition et de la relationnalité) et augmentables (du fait de la nature participative du web et d'outils dédiés à l'écriture collective). (Paveau, 2017, p. 335)

Au cœur de cet espace numérique, il s'agit d'être attentif aux différents éléments du technodiscours, et en particulier, aux significations des pages-écrans, aux fonctions des hypertextes et signes passeurs. Les aspects sensibles du design

numérique⁷² sont également sujets à l'analyse : éléments plastiques de l'énoncé, c'est-à-dire les « *choix des couleurs, des formes, des mouvements, de l'orchestration entre les mots, les images, les sons, les mouvements* » (Pignier et Drouillat, 2004, p. 202).

Les trois dispositifs énonciatifs mis en exergue pour la grille catégorielle de l'analyse représentent trois lieux de construction de sens au sein du dispositif d'énonciation plus global que constitue le récit journalistique numérique. L'ensemble s'organise dans un enchâssement de ces différents plans de sens que nous représentons très schématiquement avec leurs principales composantes de la façon suivante :

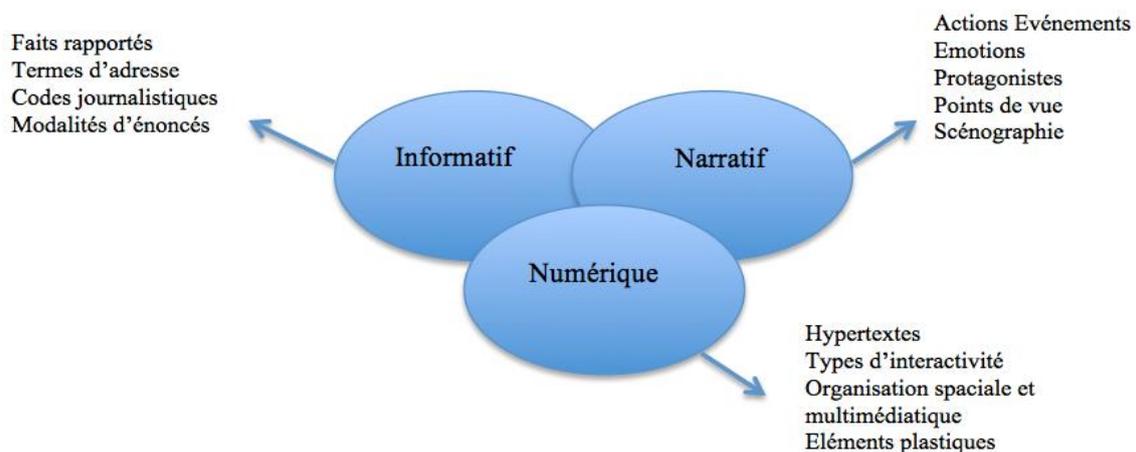


Figure 3 – Synthèse des espaces de construction de sens des dispositifs énonciatifs des productions du corpus.

8.3 Dimensions de la véridicité et catégories d'indicateurs

L'élaboration de la grille d'analyse s'appuie sur trois grandes dimensions de la véridicité selon les définitions du concept puisées dans la littérature scientifique (Austin, 1994/1961 ; Hanot, 2002 ; Vernant, 2008).

⁷² Le design numérique est défini par Jacques Fontanille dans la préface de Pignier et Drouillat (2004), comme un « *processus de conception orienté vers la réception* » (p.10).

La véridicité correspond 1) **au caractère fiable d'un énoncé et par extension de son énonciateur**. Elle repose sur 2) **l'engagement de l'instance d'énonciation dans l'acte d'énoncer** et sur 3) **la coopération conjointe des locuteurs et interlocuteurs avec la ratification potentielle de l'engagement proposé**. Fiabilité, engagement et coopération sont donc les trois dimensions sur lesquelles vont se fonder nos indicateurs pour l'analyse de discours.

8.3.1 La dimension « fiabilité » de la véridicité

L'étymologie du terme « fiable » renvoie à l'idée de ce qui est digne de confiance, ou digne de foi, avec une définition propre à l'environnement technologique qui correspond à un « *fonctionnement régulier et sûr* »⁷³. Nous effectuons un lien entre la dimension fiabilité de la véridicité et la définition que fait Odin du « *mode documentarissant* » dans sa conception des espaces de communication (Odin, 2011, pp. 53-58). Odin, comme nous l'avons vu, repère différents modes de construction théoriques qui éclairent les processus de production de sens d'une communication. Il envisage toute communication comme une structure permanente et comme un espace soumis au contexte social dans lequel il se situe. Il identifie notamment un mode documentarissant, mode « *visant la communication d'information sur le réel* » en opposition au « *mode fictionnel* ». Selon les termes du chercheur, ce mode « *me confirme que je m'informe de la réalité des choses du monde* » et « *relève de la construction d'un énonciateur en termes d'identité de faire et de vérité* » (Odin, 2011, p.54). Cette définition correspond à ce que nous identifions comme la dimension « fiable » de la véridicité. Toutefois, la notion « d'énonciateur construit » doit être affinée. Il a déjà été précisé que l'identité énonciative dans l'énonciation journalistique ne va pas de soi. Pour les besoins de l'analyse, il est nécessaire d'établir une distinction claire entre les différentes entités que regroupe la notion d'énonciateur. Dans un souci de simplification, ces entités seront principalement appréhendées, selon deux grandes composantes, de façon individuée ou collective. Il y a d'une part l'énonciateur-journaliste correspondant à un ou plusieurs auteurs mis en avant

⁷³ Conseil National de Ressources Textuelles et Lexicales : <https://www.cnrtl.fr/definition/fiabilit%C3%A9/substantif>

par la production (un ou deux auteurs essentiellement dont les noms apparaissent en première page-écran dans la plupart des récits journalistiques numériques) et, d'autre part, l'instance d'énonciation médiatique correspondant à l'entreprise médiatique diffusant le récit, associée également à une équipe de réalisation technique (monteurs, programmeurs par exemple). L'énonciateur construit, qui se constitue dans et par l'énonciation, va s'identifier au fur et à mesure de l'énonciation dans ces différentes figures (Longhi, 2012).

8.3.2 La dimension « engagement » de la véridicité

De façon générale, la dimension engagement fait référence à la manière dont l'énonciateur se positionne par rapport au réel transmis. La notion de position s'identifie par la place que le locuteur occupe dans un espace de discours et par rapport aux valeurs qu'il défend (Charaudeau et Maingueneau, 2002, p. 483). Il s'agit, selon les termes de Vernant, de l'engagement véridictionnel, c'est-à-dire les propositions explicites du locuteur par rapport au monde relaté : « *C'est bien par un acte d'énonciation, situé et daté, qu'un locuteur donné s'engage sur la vérité de ce qu'il dit* » (Vernant, 2008, p. 229). La dimension engagement est associée à la responsabilité, la prise en charge de l'énonciation par l'énonciateur. Elle tend à compléter la dimension fiabilité de la véridicité en permettant, notamment, de mieux identifier un énonciateur construit au sein de l'énonciation. Toutefois, la présence ou l'absence d'énonciateur dans l'énonciation ne préjuge pas de son engagement. Il s'agit d'observer toutes les manières d'agir de cette instance (dans sa double composante, journaliste-média) au cœur du discours informatif, narratif et numérique. Du point de vue de la dimension technologique des productions analysées, le terme engagement renvoie, par ailleurs, à la possibilité d'être « *actif de différentes manières* » (Hurel, 2013, p. 98) avec un effet miroir entre énonciation et réception puisqu'écriture et lecture tendent à fusionner sur le web.

8.3.3 La dimension « coopération » de la véridicité

Vernant met en avant la logique dialogique de la véridicité qui repose notamment sur un long processus de questionnements et résulte d'une coopération conjointe entre participants de l'énonciation (Vernant, 2008, p. 88). Le chercheur précise que les interlocuteurs sont amenés à s'entendre pour admettre une proposition

comme vraie et fait référence à une « *ratification* » entre participants de l'échange. La notion de ratification chez Vernant n'est pas suffisamment explicite à nos yeux. Le terme définit dans son sens littéral une entente confirmée, rendue valable. Dans la perspective de cette analyse, il ne nous est pas possible de vérifier si un engagement entre interlocuteurs est ratifié à propos de la vérité du discours, mais il est au moins possible de vérifier s'il existe un espace configuré pour cela au sein du dispositif.

Le mot « ratifié » renvoie par ailleurs aux travaux de Goffman (1981). Dans ses études sur le cadre de participation au sein duquel prend place l'énonciation, le sociologue et linguiste canadien utilise l'expression *ratified participants* (pp 9-10). La notion de « participant ratifié » s'envisage comme un statut de participation attribué dans une situation de communication. Il signifie, plus précisément, que l'interlocuteur est reconnu par l'énonciateur comme un participant actif de l'échange, c'est-à-dire un interlocuteur qui est partie prenante de la communication. Comme l'explique Goffman : « *La question n'est pas que les destinataires soient d'accord avec ce qu'ils ont entendu, mais seulement qu'ils s'accordent avec le locuteur quant à ce qu'ils ont entendu : en termes austiniens, c'est la force illocutoire qui est en jeu, non l'effet perlocutoire.* » (Goffman, 1987, p. 16).

Autrement dit, Goffman aborde une situation de communication en terme d'« *efficacité discursive* » qui tient compte de possibles problèmes d'interprétation dans l'échange, mais qui se perçoit tout à fait indépendamment de « *l'ambiguïté résiduelle normale* » pour être considérée comme un « *accord pratique* ». (pp. 16-17). Cette efficacité s'inscrit dans la mise en place d'une interaction avec l'interlocuteur qui l'amène à co-construire le sens de l'échange que ce sens soit compris ou non. Elle s'envisage comme une performance communicationnelle propre au contexte médiatique où elle se déploie, c'est-à-dire : « *un type particulier d'interaction qui se distingue de la communication naturelle par le fait qu'elle recourt à la mise en scène pour ratifier son interactant privilégié, le public.* » (Martel, 2008).

La dimension coopération de la véridicité correspond ainsi aux stratégies de communication et d'écritures qui « prédisposent » les destinataires des récits journalistiques numériques à « *bien recevoir l'information, à participer activement à la construction du message, c'est-à-dire à co-construire du sens* » (Martel, 2008)

Le tableau qui suit fait la synthèse des dimensions de la véridicité qui prendront place dans le système d'analyse :

Dimensions de la véridicité	Fiabilité	Engagement	Coopération
Précisions	<p>Fiabilité de l'énoncé et par extension de son énonciateur.</p> <p>Autorité et crédibilité de l'énonciateur</p> <p>Construction d'un énonciateur en termes d'identité de faire et de vérité</p>	<p>Positionnement de l'énonciateur dans l'acte d'énonciation, par rapport au réel représenté.</p> <p>Actions (au sens large) de l'instance d'énonciation par rapport à son discours.</p>	<p>Interaction en vue d'une co-énonciation et/ou d'une co-construction de sens entre énonciateur et destinataire de l'information.</p> <p>Deux aspects :</p> <ul style="list-style-type: none"> - position attribuée à l'instance de réception - latitude d'action offerte au destinataire.

Tableau 6 - Synthèse des dimensions de la véridicité dans les récits journalistiques numériques

Il est important de préciser que les dimensions de la véridicité mises en valeur ici sont poreuses. Il s'agit de territoires significatifs en partie reliés entre eux et qui peuvent empiéter les uns sur les autres. Les paragraphes qui suivent se proposent de décrire les unités d'analyse, c'est-à-dire les éléments concrets sur

lesquels va porter l'analyse, pour chacune des dimensions de la véridicité dans les dispositifs informatif, narratif et numérique.

8.4 Les indicateurs de véridicité par dimension et dispositifs

Avant de présenter chaque indicateur selon les dispositifs et dimensions décrits dans les paragraphes précédents, quelques précisions doivent encore être faites sur la nature de ces indicateurs. Les indicateurs retenus pour la grille d'analyse sont des procédés qui font signe aux destinataires des récits journalistiques numériques de la véridicité de la production qu'il découvre. Afin que ces indicateurs « signifient » ils doivent nécessairement être reconnaissables. Il s'agit donc, principalement, d'indicateurs qui font référence au journalisme traditionnel au regard de la compétence des acteurs d'une communication médiatique⁷⁴. Le repérage de ces indicateurs connus de la réception-cible (Charaudeau, 2006) permet la mise en place de nouvelles stratégies discursives et d'autres types d'indicateurs. Ceux-ci s'ajoutent aux modèles anciens afin d'introduire et d'instituer progressivement de nouvelles règles (Charron et de Bonville, 2004, p.40). Autrement dit, ce qui fait signe au destinataire d'un contrat de véridicité propre aux récits journalistiques numériques ne peut être appréhendé qu'à partir de ce qui, jusqu'ici, faisait déjà signe de véridicité dans d'autres productions. La grille d'analyse inventorie l'ensemble des indicateurs de véridicité en les détaillant par dimension et dispositif énonciatif afin de mieux décrire leurs manifestations et configurations les uns par rapport aux autres. Les différentes manifestations et configurations révélées pourront constituer de nouveaux indicateurs reconnaissables selon leur régulation.

⁷⁴ Comme il a déjà été dit au chapitre 6 de cette thèse.

8.4.1 Les indicateurs de véridicité du dispositif informatif

8.4.1.1 Indicateurs de fiabilité du dispositif informatif

Il s'agit de situer l'énonciateur, dans sa double composante (journaliste et média), son statut revendiqué et son degré de présence dans le message. L'analyse tient compte, en particulier, des marques d'énonciation dominante, des actes de discours effectués ou encore des indicateurs de personnes. Ce travail a déjà mentionné, à partir de précédentes recherches, que le caractère fiable de l'énoncé journalistique se repère par des marques d'un énonciateur réel et crédible (Odin, 2011 ; Hanot, 2002). La notion d'éthos journalistique permet de préciser la position institutionnelle et le rapport au savoir que se donne, notamment, l'énonciateur-journaliste (Maingueneau, 1998 ; Charaudeau et Maingueneau, 2002). La tonalité de l'énoncé et les registres de langue employés dévoilent la personnalité de l'énonciateur-journaliste comme l'image de marque du média pour lequel il travaille. L'enjeu premier de l'éthos discursif est la légitimité de celui qui énonce par l'adoption d'attitudes attendues comme l'impartialité pour un journaliste professionnel.

Cette dimension de la véridicité renvoie spontanément à des indicateurs « classiques » dans l'écriture journalistique (et définitoire du genre journalistique) puisqu'ils consistent, notamment, à préciser le statut professionnel de l'énonciateur, à privilégier les méthodes d'écritures prônées par les écoles de journalisme pour la mise en avant des faits et de procédés qui garantissent l'objectivité revendiquée par la profession. Ces méthodes consistent, par exemple, à privilégier les citations directes et à effacer ou modérer les marques de subjectivité appréhendées comme des opinions.

Pour de Bonville (1997) le code journalistique et son respect dans l'écriture d'une nouvelle garantit le caractère journalistique de celle-ci. Le code journalistique est un « *système de contraintes* » qui portent sur ce dont il faut parler et la manière dont il faut en parler. Il permet au groupe que forment les journalistes d'exister en tant que « *communauté d'interprétation* » (Zelizer, 1993, cité dans de Bonville,

1997, p. 128). Ces conventions d'écriture⁷⁵ permettent ainsi d'identifier les éléments caractéristiques du genre journalistique : promesse d'un type de discours socialement reconnu, a priori, comme fiable.

8.4.1.2 Indicateur d'engagement du dispositif informatif

Les assertions et les propositions déclaratives se présentent comme les formes d'énoncés les plus évidentes pour marquer la dimension engagement de la véridicité. Au sein du discours informatif, l'implication de l'énonciateur passe par des actes d'énonciation situés et datés, et par l'interprétation des déictiques ou embrayeurs. Ces unités linguistiques acquièrent du sens en fonction de la situation d'énonciation : les pronoms personnels (je, tu, il, etc.), les démonstratifs (ce, cette, ces) et les indicateurs spatiotemporels (ici, hier, demain, etc., ainsi que les temps des verbes)⁷⁶.

La notion de responsabilité énonciative (Moirand, 2006) s'inscrit dans le choix des mots utilisés dans l'énonciation et par l'adhésion ou non de l'énonciateur avec les propos rapportés. Les champs sémantiques du dispositif d'information, c'est-à-dire l'ensemble des termes utilisés pour caractériser une notion, une activité ou encore une personne, révèlent la perception que l'énonciateur adopte avec le réel qu'il fait partager au destinataire du message d'information. Moirand utilise aussi la notion de distance pour marquer le rapport du locuteur à ses propos ainsi que la notion d'éclairage qui permet de saisir la tonalité de l'énoncé.

Les modalisateurs témoignent concrètement de l'implication de l'énonciateur avec le contenu énoncé. La modalisation désigne « *l'attitude du sujet parlant à l'égard de son propre énoncé* » (Charaudeau et Maingueneau, 2002, p. 382). Du point de vue linguistique, il s'agit, notamment, de l'emploi d'adverbes, de

⁷⁵ Ces codes d'écriture ont été précisés dans la deuxième partie de la thèse, chapitre 5.

⁷⁶ Pour exemple, c'est ce qui conduit des journalistes en situation de direct à débiter leur compte rendu par des tournures du type : « *je suis actuellement à l'endroit où s'est déroulé tel événement et je me trouve à côté de tel témoin...* ».

guillemets ou d'utilisation de l'italique, du conditionnel et de vocabulaire affectif ou évaluatif.

Les choix de mise en image peuvent être également des révélateurs d'engagement selon la mise en valeur de ce qui est restitué par ce langage (par l'intermédiaire des échelles de plans, ou des angles de prise de vue, notamment).

8.4.1.3 Indicateurs de coopération du dispositif informatif

La dimension coopération relève des procédés qui assurent la gestion collective de l'échange. Cette dimension porte, d'une part, sur la position que l'énonciateur attribue au destinataire de son message⁷⁷ : position active invitant à l'échange, au partage de compréhension du sens du message d'information. Cette position s'identifie, d'autre part, à travers la latitude d'action prévue, configurée pour l'instance de réception dans le dispositif énonciatif. Le destinataire est-il partie prenante de l'énonciation avec une place active qui lui est potentiellement attribuée (co-énonciation) ? A-t-il un rôle attribué dans le processus cognitif d'élaboration de sens (co-construction) ? (Meunier et Peraya, 2010, p. 364).

Les termes d'adresses, sous la forme de pronoms personnels ou de regards en direction du destinataire (dans les images fixes ou animées), marquent la dimension coopérative du dispositif informatif. De façon générale, les indicateurs de personnes (je, tu, on, nous) permettent de comprendre les stratégies pragmatiques de communication. Ils apportent un éclairage sur les interlocuteurs en présence (Meunier et Peraya, 2010, pp. 84-90). L'usage de ces différents pronoms constitue également des indicateurs sur la nature de l'échange locuteur-interlocuteur configuré dans le récit et sur la place attribuée au destinataire pour l'inclure ou non dans le dispositif informatif.

La dimension coopération correspond, par ailleurs, à ce qui stimule le raisonnement de l'instance de réception. Les opérations d'inférence, l'interprétation de l'implicite, constituent un autre type d'indicateurs de véridicité

⁷⁷ Le concept de position renvoie à l'identité que les participants de l'énonciation s'attribuent mutuellement en partant du principe que l'on « *n'est pertinent que par et pour un autre* » selon Flahaut (1978) cité dans Meunier et Peraya (2010, p. 151).

au cœur du dispositif informatif. Toute activité de lecture requiert des opérations inférentielles, mais ces opérations existent à des degrés différents. Elles peuvent se limiter à reconstituer l'intention informative du locuteur⁷⁸ ou s'axer sur des interprétations significatives plus étendues. Dans cette approche, il s'agit de dépasser le modèle linguistique pour s'intéresser à des éléments de signification implicite, aussi bien fondée sur l'énoncé et ses connotations que sur l'énonciation (Meunier et Peraya, 2010, p. 112). L'inférence peut être contextuelle et reposer sur un mécanisme d'interprétation associant un énoncé aux énoncés qui l'entourent (par exemple un titre et son sous-titre, une image et sa légende). Il peut s'agir d'une inférence situationnelle (l'interprétation a recours aux données de la situation d'énonciation) ou encore d'une inférence interdiscursive qui s'appuie sur un savoir préconstitué⁷⁹ (Charaudeau et Maingueneau, 2002, pp. 312-313).

8.4.2 Les indicateurs de véridicité dans le dispositif narratif

8.4.2.1 Indicateurs de fiabilité dans le dispositif narratif

Les procédés stylistiques qui manifestent la représentativité du réel contribuent à la fiabilité du récit. Le soin apporté aux descriptions et aux détails d'une situation est un gage du travail de terrain du journaliste et participe à « faire vrai » : « *Par la description, le journaliste cherche ainsi à offrir à son lecteur une représentation aussi fidèle que possible de ce réel auquel il a lui-même été personnellement confronté, qu'il a lui-même personnellement vécu* » (Masuy, 1997, p.36). Ce procédé classique est ancré dans la tradition de l'écriture du reportage journalistique. Les descriptions et les images utilisées pour raconter le réel ont une fonction mimétique et même « *crédibilisante* » (Masuy, 1997, p.44). Les images utilisées pourront par exemple avoir une fonction de preuve du réel verbalement transmis selon leur degré d'iconicité, c'est-à-dire leur fidélité à l'objet

⁷⁸ « Pour être compris, un énoncé doit être interprété » (Meunier et Peraya, 2010, p. 120).

⁷⁹ L'inférence interdiscursive est très utilisée dans les slogans publicitaires qui jouent sur la culture collective et mobilisent les croyances d'une société.

représenté⁸⁰ ou d'historicité, c'est-à-dire leur relation à des événements attestés historiquement (Vieira, 1997).

Dans le cas d'images animées, Hanot (2002) met en évidence la notion de « *transparence narrative* » qui participe au réalisme des séquences filmées. Les images et les plans s'enchaînent apparemment en toute logique et cohérence grâce à « *un travail optimal sur la continuité narrative* » (p. 112). Ce sentiment harmonieux d'un juste rapport spatio-temporel des images est suscité en définitive par le montage, autre indicateur potentiel du caractère fiable de la narration.

8.4.2.2 Indicateurs d'engagement dans le dispositif narratif

Au sein des énoncés enchâssés dans la narration journalistique (discours de témoins directs, experts auxquels les journalistes donnent la parole), il est essentiel de relever la façon avec laquelle les journalistes rapportent les paroles d'autres locuteurs. Ces techniques permettent d'indiquer comment les journalistes se situent par rapport à ces propos, à quelle distance ils se situent et avec quel degré d'adhésion. Rabatel (2008, 2012) propose la notion de point de vue pour affiner l'observation des entrelacements de voix au cœur de l'énonciation. Pour Rabatel, « *l'énonciateur premier réfère aux objets du discours tout en se positionnant par rapport à eux, en indiquant de quel point de vue, dans quel cadre il les envisage* » (Rabatel, 2012, p. 23). Le chercheur relève les discordances et les concordances possibles entre énonciateurs et locuteurs, distinction qu'il emprunte à Ducrot (1984). Son travail se focalise sur les stratégies de mise en évidence des discours dans le récit et les phénomènes d'empathie qui peuvent en découler. Dans un récit textuel, le point de vue énonciatif se révèle par l'état de présence de la voix narrative par rapport au récit : voix extradiégétique si celle-ci est absente du récit ou intradiégétique si le narrateur est acteur du récit. Dans les messages audiovisuels, l'utilisation de la voix *off* ou *in* est également un indicateur de point de vue. Le cadrage des images

80 Selon Vieira (1997), l'iconicité recouvre le fait qu'une image est l'image d'un objet réel.

fixes ou animées et les angles de prise de vue marquent, eux aussi, l'engagement de l'instance d'énonciation dans le dispositif narratif.

La forme propositionnelle des récits ou ce que Revaz appelle leurs « *degrés de narrativité* » (2009, p. 104) constitue un autre indicateur de la dimension engagement de la véridicité, puisqu'il peut témoigner du positionnement de l'énonciateur dans l'acte d'énonciation, par rapport au réel représenté. Revaz distingue trois degrés de narrativité. La « *chronique* » relate des faits, actions ou événements, reliés par le seul lien chronologique. La « *relation* » rapporte des faits reliés par le seul lien chronologique avec des liens de causalité. Le « *récit* » a le degré de narrativité le plus accompli en relatant des actions ou événements avec ses conséquences et conséquences et une mise en intrigue. Ces nuances sont particulièrement importantes dans les récits journalistiques du web qui peuvent mettre en scène des récits délinéarisés qui jouent sur la fragmentation de la narration.

8.4.2.3 Indicateurs de coopération du dispositif narratif

Le jeu des émotions et du sensible est un élément clef de la dimension coopération de la véridicité dans le dispositif narratif. Pour Kerbrat-Orecchioni (2005), il doit être fait une distinction entre, d'une part, les émotions exprimées par les locuteurs et, d'autre part, les émotions suscitées ou visées (le « *pathos* » dans la rhétorique d'Aristote) qui se localise du côté du destinataire du message d'information. Dans le même ordre d'idées, Chauradeau et Maingueneau relèvent les enjeux significatifs de la nature complexe des émotions en distinguant la communication émotive (intentionnelle, c'est-à-dire affichée, manifestée) et la communication émotionnelle (non intentionnelle, véhiculée par transmission empathique). Comme le rappellent les deux chercheurs, « *la loi de réduction de la dissonance émotionnelle fait qu'il est toujours moins fatigant d'éprouver ce que l'on manifeste* » (2002, pp. 218-2019).

Proulx avance que « *l'expression des émotions agirait comme un levier performatif des capacités cognitives des individus* » (2013, p.33). Les images, en particulier, ont la capacité de déclencher une activité émotionnelle qui peut être source d'engagement. Les relations entre émotions – action – rationalité sont

étroites selon Amossy (2000, p. 169). À la lumière de ces différentes recherches, notre approche privilégie plutôt les travaux de Meunier et Peraya qui pointent des phénomènes d'identification spectatorielle liés aux émotions suscitées, facteurs de centration ou décentration de l'instance de réception (2010, p. 310). La décentration est la capacité d'un sujet à assimiler d'autres comportements humains que le sien et peut être obtenue par projection-identification, mais aussi par l'intermédiaire d'indices renvoyant l'instance de réception à son propre regard. Le lecteur de la narration accède à un « métaniveau » de lecture, par le registre du langage symbolique notamment, afin de pouvoir dépasser son propre point de vue (2010, p. 277).

Baroni met en évidence un phénomène qui selon nous complète et affine l'analyse des émotions dans la narration. Il relève la « tension narrative » du discours pour décrire ce plaisir paradoxal qui place l'interprète d'un récit en attente impatiente pour mieux avoir envie d'avancer dans la narration (2007, p. 17). Les éléments de mise en intrigue du récit journalistique (nouement, dénouement) maintiennent vivace l'intérêt de l'instance de réception en jouant de la curiosité, du suspens et en le poussant à agir par rapport au récit. Nous considérons que la mise en place de cette tension narrative dans le récit est aussi un indicateur de la dimension coopération de la véridicité.

8.4.3 Les indicateurs de véridicité dans le dispositif numérique

8.4.3.1 Indicateurs de fiabilité du dispositif numérique

La mise en place de « signes passeurs » permettant l'accessibilité aux sources de « première main » ou à des sources complémentaires est un indicateur de la dimension « fiabilité » dans le dispositif numérique. L'accessibilité immédiate et complète à ces documents est rendue possible par l'intermédiaire d'hypertextes ou d'hypermédias permettant de lier un document à un autre sur le web. Pignier et Drouillat (2004) parlent de « *transversalité* » pour signifier « *la possibilité pour l'internaute d'accéder à d'autres contenus pertinents que ceux qu'ils visualisent sur une page précise* » (p. 206).

L'analyse des critères plastiques des pages-écrans (couleurs, dispositions, graphisme, animations...) peut constituer des indications sur la crédibilité qui peut être accordée au support utilisé pour dire la réalité du monde. Par son esthétique, sa complexité, ses connotations et dénotations, cette représentation est un autre vecteur essentiel d'indicateurs de véridicité. Pignier et Drouillat (2004) pointent les effets sensibles de l'orchestration multimodale des médias du web sur la réception, avec des logiques différentes d'opposition ou d'unification entre les langages visuel, verbal, sonore (pp. 143-147). Comme nous le verrons, ces critères sont également porteurs d'indications pour d'autres dimensions de la véridicité.

8.4.3.2 Indicateurs d'engagement du dispositif numérique

Comme déjà mentionnée, la dimension « engagement » de la véridicité fait référence à la manière dont l'énonciateur se positionne par rapport au réel transmis. Il s'agit de détecter ses engagements dans l'information médiée par le dispositif numérique. Les éléments de guidage dans la narration numérique à l'intention de l'instance de réception sont des indicateurs de cette dimension. Il nous faut être attentifs aux possibilités suggestives de l'interactivité proposée, que ce soit par l'organisation spatiale de l'information ou par les hypermédias et signes passeurs mis à disposition : à quel point l'énonciateur tente de guider le destinataire de l'information ou le laisse faire appel à son intuition pour se situer par lui-même dans l'architecture multimodale proposée.

La présence de l'énonciateur se détecte dans la hiérarchisation du récit et l'organisation de l'information qui prennent une forme concrète dans le dispositif numérique, sous la forme d'une arborescence directement perceptible (par exemple par une ligne de temps représentée graphiquement sur l'interface) et du *zoning*. L'arborescence matérialise un parcours de lecture et coïncide également avec l'organigramme de la scénarisation du récit par son auteur. Le *zoning* correspond au découpage des modules d'information sur la page-écran (Pignier et Drouillat, 2004, p. 85). Au-delà des aspects plastiques déjà évoqués, cette organisation de l'information a des aspects quantitatifs (il y a quelques zones ou une pluralité de zones d'information d'un point de vue spatial), mais aussi

qualitatifs (une zone peut être exclusive quand elle attire particulièrement l'attention ou partitive si, à l'inverse, elle attire très peu l'attention). Ces éléments marquent le point de vue et positionnement adopté par l'instance d'énonciation par rapport à sa production et les informations qu'elle souhaite transmettre en les mettant en valeur sur une page-écran.

8.4.3.3 Indicateurs de coopération du dispositif numérique

Du point de vue de l'écriture numérique, la coopération s'entend, selon les termes de Bouchardon (2008), comme ce qui « *donne la main* » à l'instance de réception pour intervenir dans le cours du récit à différents niveaux. Bouchardon propose de distinguer au moins deux déclinaisons du récit interactif avec, d'une part, ce qui relève clairement du jeu vidéo (où l'accent est mis, par exemple, sur l'interpellation de l'internaute pour encourager sa performance individuelle) et d'autre part, ce qui relève d'un dialogue entre « *quelqu'un qui raconte et quelqu'un qui écoute* » (Bouchardon, 2008, p. 81). Papilloud (2010) a montré que l'interactivité (les propriétés dynamiques d'un site web) et l'interaction (relation énonciateur et co-énonciateur) sont, dans les faits, difficiles à départager dans les récits dits « interactifs » (p. 24).

Afin d'identifier au mieux ces phénomènes, nous reprenons les trois degrés d'interactivité décrits par Bouchardon (2008) et qu'il synthétise par trois verbes d'action : accéder, manipuler, produire. Les indicateurs de la dimension coopération de la véridicité dans le dispositif numérique reposent ainsi sur la présence de signes passeurs permettant d'interagir sur la navigation, mais aussi de manipuler les contenus présents à l'écran ou d'introduire des données au récit⁸¹. Le destinataire du message d'information peut être, par exemple, sollicité pour s'adresser directement aux auteurs du dispositif d'énonciation (adresse mail des journalistes disponibles sur le site) avec des incitations très claires à contribuer au contenu de l'information. De manière générale les hypermédias font appel aux dimensions performatives de l'énonciation : ces signes sont des

⁸¹ Pour rappel, Bouchardon et Ghitalla (2003) précisent trois moyens d'action à disposition de l'internaute pour agir sur le dispositif du récit : au niveau lectoriel, narratif, diégétique.

prescriptions pragmatiques transmises à l'internaute pour activer le dispositif (Lalonde, 2010), ils invitent à lire, manipuler, voir et par ces différentes activités stimulent la coopération du destinataire. Les activités qui peuvent être générées potentiellement par les hypermédias constituent des indicateurs de la dimension « coopération » de la véridicité dans le dispositif narratif.

8.5 Remarques générales sur le système catégoriel adopté

Pour conclure cette présentation détaillée des indicateurs de véridicité dans le dispositif énonciatif des récits journalistiques numériques, quelques remarques générales méritent encore d'être émises. D'une part, comme déjà évoqués, les indicateurs de véridicité décrits sont pour la plupart des indicateurs connus, permettant d'identifier un message journalistique selon des règles et codes d'écriture partagés dans la sphère médiatique. Ces indicateurs marquent l'appartenance des différents discours proposés à un genre informatif reconnaissable. Il s'agit par exemple d'indicateurs de fiabilité et d'engagement propres au dispositif informatif ou d'indicateurs associés au genre journalistique plus littéraire dans le dispositif narratif (Grevisse, 2014). Le dispositif numérique amène, en revanche, des éléments nouveaux dans le régime de véridicité journalistique. L'analyse conjuguée des différents espaces de construction de sens, c'est-à-dire des dispositifs énonciatifs des productions, se charge ainsi de faire ressortir des indicateurs moins classiques qui ne pouvaient être répertoriés en commençant cette recherche. D'autre part, les dimensions de la véridicité mises en évidence sont emboîtées. La dimension fiabilité amène des éléments en faveur de la dimension engagement qui, elle-même, favorise la dimension coopération de la véridicité. Il est donc important, à partir de ce système catégoriel, d'observer les articulations entre les différents dispositifs et dimensions, et d'analyser les dosages qui s'opèrent ou encore les collaborations et les oppositions qui peuvent se produire. Ce sera l'objet de la modélisation proposée dans la quatrième partie de la thèse livrant l'exposé des résultats.

Le tableau qui suit fait une synthèse du système catégoriel adopté. Il présente les indicateurs probables de véridicité par espace de construction de sens (informatif, narratif, numérique) et dimensions du concept de véridicité. Ces dimensions sont définies dans la colonne de gauche selon un point de vue de lecteur-analyste amené à sonder l'énonciateur (dimension fiabilité), le réel représenté par cet énonciateur (dimension engagement) et enfin ce qui est configuré pour l'énonciataire des récits journalistiques (dimension coopération). Ces précisions visent une meilleure compréhension de la démarche d'analyse.

Dimensions de la véracité ↓	Espaces de construction de sens		
	Informatif	Narratif	Numérique
<p>Fiabilité</p> <p><i>Ce qui relève de la construction d'un énonciateur interrogeable en termes d'identités de faire et de vérité / Ce qui me confirme que je m'informe de la réalité du monde.</i></p>	<p>Codes d'écriture journalistiques (objectivité, 5 W, citations...)</p> <p>Codes <i>journaliques</i> (paratexte)</p> <p>Éthos professionnel (ton, impartialité affichée...)</p>	<p>Descriptions (détails)</p> <p>Iconicité, historicité des images</p> <p>Transparence narrative</p>	<p>Fonction informative des hyperliens</p> <p>Transversalité</p> <p>Éléments plastiques</p>
<p>Engagement</p> <p><i>Ce qui m'indique comment l'énonciateur se positionne par rapport au réel transmis.</i></p>	<p>Assertion</p> <p>Responsabilité énonciative (distance, éclairage)</p> <p>Modalisateurs (italiques, guillemets, vocabulaire évaluatif...)</p> <p>Déictiques (références aux circonstances de l'énonciation)</p>	<p>Point de vue (voix narrative, off, in..., cadrage prise de vue)</p> <p>Degré de narrativité (chronique, relation, récit)</p>	<p>Arborescence (linéarité, fragmentation)</p> <p>Zoning (exclusif, partitif)</p>
<p>Coopération</p> <p><i>Ce qui révèle la position attribuée au destinataire / Ce qui offre une latitude d'action au destinataire.</i></p>	<p>Termes d'adresse</p> <p>Opérations d'inférence</p> <p>Images : dénotation, connotation</p> <p>Explicite / Implicite</p>	<p>Émotions (Pathos, communication émotionnelle...)</p> <p>Identification spectatorielle</p> <p>Lecture en métaniveau centration/ décentration</p> <p>Tension narrative</p>	<p>Type d'interactivité (accéder, manipuler, produire)</p> <p>Dimension performative des hypermédias</p>

Tableau 7. Système catégoriel des indicateurs probables de véracité par espace de construction de sens et dimensions.

Chapitre 9- Le point de vue de la production (auteurs et producteurs-diffuseurs)

Ce chapitre se concentre sur le point de vue de producteurs de récits journalistiques numériques en présentant les deux analyses complémentaires entreprises. Selon la distinction de Charaudeau (2011, p. 57), nous considérons d'une part, les acteurs « *organiseurs de l'énonciation discursive de l'information* », c'est-à-dire les journalistes-auteurs des récits du corpus de cette thèse et d'autre part, les acteurs « *dans l'organisation de l'ensemble du système de production* », autrement dit les entreprises médiatiques investies dans la production de récits journalistiques numériques pendant la décennie étudiée.

Respectant la logique privilégiée pour cette recherche, qui consiste à partir de l'objet médiatique pour explorer ensuite graduellement les acteurs et l'environnement qui lui sont associés, le premier point de vue de production analysé est celui des journalistes auteurs. Ce choix est renforcé par le caractère hybride du récit journalistique numérique et sa filiation avec la réalisation documentaire et le journalisme narratif où s'affirme généralement un point de vue d'auteur⁸².

Ce parti pris s'accompagne de réflexes prudents. Si, dans cette première collecte de données complémentaires, le point de vue des journalistes est distingué de celui des médias, les propos des journalistes peuvent néanmoins être très fortement teintés et orientés par le milieu de production. Dans le processus d'écriture journalistique, le point de vue individué du journaliste s'inscrit dans une dynamique collective dont il est nécessaire de tenir compte pour ne pas caricaturer un journalisme pleinement libre à l'opposé d'un journaliste totalement assujéti à un milieu professionnel (Lemieux, 2010). Le choix de compléter l'analyse des récits du corpus et de leurs auteurs par une collecte de données distincte, auprès de responsables d'entreprises médiatiques, s'appuie sur la prise

⁸² La Société des concepteurs et auteurs multimédia (SCAM), qui a vocation à soutenir les créations d'œuvres audiovisuelles en France, estime que certaines productions numériques donnent lieu à une « écriture nouvelle », dotée d'un langage à part et générant donc des droits et la reconnaissance de leurs auteurs (Moreau, 2014).

en compte de cette articulation intrinsèque au processus d'écriture journalistique entre points de vue collectif et singulier. La seconde série d'entretiens avec des professionnels du milieu dépasse ainsi les seuls concepteurs des récits du corpus pour regrouper un ensemble plus large de producteurs de récits journalistiques numériques sur la décennie 2009-2019.

9.1 Les points de vue des journalistes auteurs des récits du corpus

Les représentations, les valeurs et pratiques professionnelles des journalistes ont une incidence sur la nature et les qualités des formes d'écriture que peut prendre la narration numérique. Ces dimensions teintent le dispositif énonciatif d'intentions particulières liées notamment à la façon dont les journalistes se positionnent par rapport à l'éthique du métier, ou encore, par rapport aux logiques de captation de l'institution qui produit et diffuse ce récit.

Les entretiens semi-directifs menés auprès des journalistes auteurs des productions analysées offrent des informations complémentaires sur les intentions et stratégies de conceptions des productions du corpus. Ils permettent : « *l'analyse du sens que les acteurs donnent à leurs pratiques et aux événements auxquels ils sont confrontés : leurs systèmes de valeurs, leurs repères normatifs, leurs interprétations de situations conflictuelles ou non, leurs lectures de leurs propres expériences* » (Quivy et Van Campenhoudt, 2011, p.65).

Des questions ouvertes, en nombre restreint, ont été posées aux auteurs des productions en privilégiant le face à face et en prévoyant une durée d'échange d'environ une heure. Ces entretiens individuels ont été audio enregistrés et retranscrits pour nous permettre de repérer le sens des énoncés, afin de saisir les opinions et représentations des journalistes. L'objectif a été d'établir des liens entre les productions et leurs auteurs et de vérifier en particulier les convergences entre ces entretiens et les résultats de l'analyse du discours.

9.1.1 Guide d'entretien

Le guide d'entretien s'est constitué à partir des différents questionnements qui sous-tendent la recherche. Les questions, volontairement ouvertes, avaient pour but d'amener les auteurs de ces récits à un retour réflexif sur l'élaboration de leur réalisation. Ces questions posées n'ont pas évoqué directement la relation des journalistes avec la véridicité de leur production afin de ne pas influencer leurs réponses. Après avoir demandé aux journalistes interrogés de se présenter et de préciser brièvement leur parcours professionnel, les questions suivantes ont été abordées :

Quelles intentions ont guidé votre travail de conception de ce récit ?

Quelles valeurs ou traditions d'écriture ?

Est-ce important que votre travail soit reconnu comme relevant du domaine journalistique ? (Quelle définition du journalisme ?)

Quelles sont les difficultés ou contraintes rencontrées pour ce travail ?

Comment travaillez-vous l'écriture de ce récit ?

Que voulez-vous que le public/ « lecteur » retienne de ce récit ?

Quels sont, pour vous, les éléments du récit les plus importants ?

Comment imaginez-vous votre lecteur-utilisateur ?

Avec le recul, comment estimez-vous votre production ?

9.1.2 Exploitation des données de l'entretien

L'analyse des données recueillies grâce à ces entretiens a été soumise à différents points de vigilance. Comme il a déjà été précisé, les propos des journalistes peuvent tout autant refléter l'expression d'une individualité que les valeurs portées par le collectif professionnel auquel ils appartiennent. Dans une étude spécifique portant sur l'enjeu des entretiens de recherche avec des journalistes, des chercheurs font la mise en garde suivante :

Le chercheur doit trouver les modalités adéquates pour faire prendre la parole à un journaliste, qui se situe, à ce moment-là comme bien d'autres répondants, dans une posture inversée par rapport à ses

interactions traditionnelles. Il se trouve en effet dans une position d'interviewé, tout en connaissant les « ficelles » de la pratique, et anticipe, parfois de façon considérable, les réponses attendues, ou prétendument attendues. (Broustau et al., 2012, p. 9).

Il s'agit d'orienter l'entretien au niveau du vécu et des ressentis des journalistes afin de limiter l'influence de la part institutionnelle du discours et contourner « *l'expertise de parole* » de la personne interrogée. Notre but était de recueillir les intentions subjectives des journalistes, en particulier dans la part créative que leur permet ce mode d'information.

Du point de vue des journalistes, ces productions longues peuvent être considérées comme un territoire de « *liberté totale* »⁸³. Leurs auteurs y ont la possibilité de s'affranchir des contraintes d'espace et de temps de la production de flux journalistique, loin des contraintes de l'information « *vite conçue et vite consommée* » (Lits et Wrona, 2014). Les journalistes trouveraient ainsi une manière différente de pratiquer leur métier face à un milieu professionnel en crise, avec, notamment, la possibilité de s'engager dans des « *reportages au long court* » sur des sujets peu traités dans les médias traditionnels (Maurin, 2013). Les entretiens menés pour cette thèse visent ainsi à cerner les normes et les contraintes, mais également les motivations qui sous-tendent ces nouvelles écritures⁸⁴.

⁸³ Expression empruntée à David Dufresne. Interview France Inter du 20/04/2010 : <https://www.dailymotion.com/video/xd1f0t>

⁸⁴ La grille d'analyse thématique établie à partir du guide d'entretien et appliquée sur les transcriptions des interviews est donnée en annexe de la thèse.

9.2 État des lieux de la production (entretien des responsables de production et de diffusion)

La troisième étape de recherche a été conduite auprès de professionnels des médias qui sont des acteurs privilégiés de l'émergence d'un nouveau mode d'expression journalistique sur les sites web de médias français.

L'objectif était d'observer les pratiques autour des récits numériques d'information dans les dynamiques microsociales du journalisme français : avoir une vue d'ensemble des critères d'élaboration de ces productions et des collaborations possibles dans ces réalisations (collaboration des journalistes avec des sociétés de production vidéo et web, avec des programmeurs, des artistes, etc.). De manière générale, il s'agissait d'identifier les processus à l'œuvre et les valeurs et intentions générales qui portent ces productions ainsi que les contraintes, règles et modèles socio-économiques qui leur sont associés. De précédentes recherches ont enquêté d'une part sur les logiques économiques de webdocumentaires français (Salles et Schmitt, 2017), d'autre part sur les typologies et usages d'écriture de récits interactifs (Hurel, 2013 ; Gaudenzi, 2013 ; Gantier, 2016) sans effectuer une mise en perspective de ces différents aspects ou sans appliquer spécifiquement ces travaux au cadre du journalisme et à sa visée informative.

L'enquête présentée ici veut identifier plus largement les facteurs constitutifs de ce nouveau mode d'expression journalistique qui a semblé prendre de l'importance en France au cours de ces dix dernières années. Il s'agit d'envisager l'émergence d'un genre journalistique, c'est-à-dire, comme cela a été souligné dans les précédents chapitres, une catégorie de documents possédant des caractéristiques liées à l'intention de communication et au style de son auteur, à l'articulation du social et du discursif (Adam, 1999). Sans ignorer « *le mélange des genres* » propre à l'activité journalistique (Ringoot et Utard, 2005, p. 24), l'investigation entreprise auprès des responsables de production vise à relever les régularités et formes provisoires d'une pratique d'écriture.

L'observation menée s'appuie d'abord sur des documents d'information déjà constitués à ce sujet (articles dans les médias, rapports institutionnels, etc.). Elle

procède ensuite par observation indirecte, c'est-à-dire que nous nous situons comme chercheure à distance de notre objet de recherche et que notre observation passe par le truchement de personnes tierces avec le recours à des entretiens (Quivy et Van Campenhoudt, 2011, p.151). L'observation adopte le point de vue d'une partie des responsables éditoriaux et concepteurs web qui ont, ou ont eu, un rôle de décideurs dans la production et diffusion de récits journalistiques numériques. En ce sens, ces professionnels peuvent être considérés comme les premiers destinataires de ces productions et des vecteurs d'exigences particulières pour leur conception. Ils exercent au sein d'institutions médiatiques qui ont produit et diffusé (et/ou continuent de produire et de diffuser) des récits journalistiques numériques en France. En janvier 2019, nous avons recensé les sites Internet des principaux médias d'information impliqués dans la réalisation de narrations multimédias et interactives et repéré au moins dix médias de référence qui ont eu, ou ont actuellement, un rôle clef dans la production et diffusion françaises de ces nouveaux formats d'information. Il s'agit des sites en ligne de *France Télévision*, *Arte*, *Le Monde*, *France 24*, *RFI*, *L'Équipe*, *TV5*, *Médiapart*, *Les Jours*, *Disclose*. Certains sont des acteurs pionniers du format (*France Télévision*, *Arte*), d'autres sont des producteurs et diffuseurs plus récents (*Médiapart*, *Disclose*)⁸⁵. Nous avons sollicité les responsables éditoriaux de ces principaux médias en nous laissant également guider par leurs recommandations pour aller à la rencontre d'autres personnes clefs aptes à nous éclairer sur ces productions. L'objectif était de pouvoir composer un panorama général de la création de récits journalistiques numériques sur la période contemporaine et dans la perspective des dix dernières années où ces productions se sont fortement développées. Nos entretiens semi-dirigés visaient essentiellement à comprendre le contexte de fabrication des récits, les contraintes, les évolutions, les perspectives. Le guide d'entretien s'est articulé autour de quatre questions clefs :

⁸⁵ Une présentation plus détaillée de ces différents médias est disponible dans un tableau en annexe.

Chapitre 9- Le point de vue de la production (auteurs et producteurs-diffuseurs)

- Depuis quand et pour quels motifs votre rédaction produit ou diffuse des webnarrations journalistiques ?
- Quels sont les principaux acteurs, collaborateurs qui participent à la réalisation ces productions ?
- Quelles sont les principales étapes de travail pour la réalisation de ces productions ?
- Quel est le public ciblé par ces modes d'information ?

Ces interrogations précises ont constitué une trame pour évoquer l'historique de la production, les méthodes de travail et les ressources financières et humaines allouées, mais aussi les valeurs et intentions générales portées par ces productions. Il ne s'agissait pas de recueillir le point de vue des seuls médias d'information représentés dans le corpus (*Le Monde, Arte, France Télévision, France 24, Médiapart*), mais bien de considérer plus largement un milieu de production en perpétuelle interaction, soumis à des contraintes et orientations propres à ce bassin créatif naissant. Les questions avaient vocation à être adaptées aux personnes interviewées selon leurs différentes fonctions et expériences dans la production. Il n'a jamais été question d'aborder frontalement la thématique de la véridicité journalistique, mais bien de comprendre un environnement professionnel de réalisation et d'écriture.

Le point de vue des institutions médiatiques qui participent au développement de cette forme d'expression permet surtout d'éclairer l'analyse énonciative des récits du corpus pour rendre compte des évolutions, contraintes et normes du journalisme qui sont associées à la réalisation de ces récits. Il s'agit finalement de repérer les éléments issus de pratiques préexistantes, les contraintes, les routines et les objectifs des acteurs, qui contribuent au façonnage de nouvelles façons de faire. Ces différents éléments forment la grille thématique d'analyse appliquée aux données issues des transcriptions d'entretiens⁸⁶.

⁸⁶ Canevas d'entretiens et grille thématique en annexe de la thèse.

Synthèse de la troisième partie

Le tableau qui suit fait la synthèse des trois grandes étapes du processus méthodologique qui porte notre recherche :

Étapes de la recherche	Type d'analyse	Contenu/Institutions ou individus concernés	Objectifs / Questions qui guident l'étape d'analyse
Analyse principale			
Étape 1	Analyse de discours d'un corpus constitué de 5 productions journalistiques	5 productions réalisées entre 2009 et 2019 pour Le Monde.fr, Arte.tv, Francetv.fr, Fr24.fr, Médiapart.fr	- Description des indicateurs de véridicité configurés dans le dispositif informatif, narratif et numérique des productions du corpus à partir d'une grille catégorielle s'appuyant sur les dimensions théoriques de la véridicité (Grille p.119).
Analyses complémentaires			
Étape 2	Entretiens individuels semi-dirigés avec les auteurs des productions du corpus	5 journalistes auteurs ou co-auteurs des productions du corpus	- Intentions d'écritures ? - Valeurs et représentations qui guident l'écriture des récits journalistiques numériques ?
Étape 3	Observation indirecte (entretiens) auprès de responsables de production dans des rédactions journalistiques françaises	Enquête auprès de producteurs et diffuseurs de récits journalistiques numériques : Le Monde, L'Équipe, France tv, RFI, France 24, Arte, TV5, Médiapart, Les Jours, Disclose + Autres acteurs-producteurs partenaires	- État des lieux de la production française de récits journalistiques numériques : supports privilégiés, critères d'élaboration et de collaboration dans la réalisation, valeurs et intentions générales, modèles économiques.

Tableau 8 - Synthèse des trois grandes étapes du processus méthodologique qui porte notre recherche

Quatrième partie
Exposé des résultats

Cette partie présente les données obtenues à partir des trois étapes d'analyse décrites précédemment. Elle s'organise selon une structuration qui va de l'objet de recherche (les récits) aux différents acteurs liés à la production de cet objet (journalistes, institutions médiatiques). Un premier chapitre rend d'abord compte de l'analyse de discours des cinq récits du corpus afin de dégager les indicateurs de véridicité et leurs stratégies d'organisations, un deuxième chapitre est consacré aux données recueillies à partir des entretiens avec les auteurs des récits de l'analyse. Un troisième chapitre retrace l'évolution de la production de narrations multimédias du web dans le journalisme français à partir du travail d'observation indirect mené auprès d'une vingtaine de responsables éditoriaux. Une synthèse et discussion portant sur l'ensemble des trois temps de l'analyse termine cette partie. Cette organisation permet de tracer les indicateurs de véridicité dans l'énonciation journalistique de récits numériques en les mettant en perspective avec les stratégies auctoriales et les contextes institutionnels.

Chapitre 10 - Analyse de discours des récits du corpus

10.1 Mise à plat des récits

L'analyse effectuée sur les cinq récits du corpus dans une approche énonciative de l'analyse du discours permet de faire ressortir une série d'indicateurs de véridicité propres aux narrations du web. Avant de livrer les données qui ont été recueillies, il est brièvement rappelé les contenus et caractéristiques de chaque récit traité ainsi que leurs auteurs et diffuseurs. Il est précisé, également, comment les contenus soumis à l'analyse ont été transcrits afin de travailler sur les différents énoncés des récits, qu'ils passent par le son, l'iconique, le textuel.

L'enjeu est de tenir compte des spécificités des différents médias et canaux d'expression utilisés.

10.1.1 Présentation des récits et de leurs auteurs

Le corps incarcéré, produit et diffusé par Le Monde.fr en 2009, présente un diaporama sonore de 14 minutes qui a pour fil conducteur la thématique du corps humain en prison. Ce récit se décline en 5 étapes intitulées « la fouille », « le corps de l'autre », « la maladie », « la reconquête » et « la libération ». Quatre anciens détenus, trois hommes et une femme racontent la place, l'usage et les mutations du corps durant les années qu'ils ont passées en prison. À ce récit principal, s'ajoutent trois interviews vidéo de spécialistes (deux sociologues, une psychiatre), et les courtes biographies écrites des quatre détenus. Le lecteur a accès à une bibliographie sur la question des prisons en France. L'interface principale présente une frise de mots et d'expressions que les anciens détenus emploient au cours des entretiens. Le lecteur a la possibilité de choisir ces thématiques, d'arrêter ou d'écouter l'extrait correspondant. Ce travail s'affiche comme une œuvre collective avec un enquêteur principal, Soren Seelow, journaliste au *Monde*. Il est accompagné du photojournaliste Léo Ridet et des réalisateurs Bernard Monasterolo, Eric Dedier ainsi que d'un réalisateur de la bande-son, Karim ElHadj. Le projet a été coordonné par Boris Razon, rédacteur en chef au Monde.fr.



Illustration 1 - Capture de la première page-écran du Corps incarcéré (Le Monde.fr, 2019)

Alma, une enfant de la violence a été réalisé en 2012 et diffusé pour la première fois sur le site Arte.fr. Ce webdocumentaire a été réalisé par Isabelle Fougère, journaliste, et Miquel Dewever-Plana, photojournaliste, en collaboration avec la société de production Upian. Le récit principal est constitué d'une vidéo de 40 minutes avec une jeune femme, assise seule, de face, qui est l'unique locutrice de la vidéo. Cette jeune femme de 26 ans, Alma, témoigne de son vécu au sein d'un des gangs les plus violents du Guatemala, les *Maras*. Son témoignage trouve des compléments d'information sur le site du webdocumentaire sous forme de modules composés de textes et photos offrant des précisions géographiques, historiques et sociopolitiques sur le Guatemala. La plateforme⁸⁷ propose également un forum de discussion et des liens vers d'autres déclinaisons du récit : une application pour tablette, un film documentaire de 56 minutes pour la télévision d'Arte.



Illustration 2 – Capture de la première page-écran de *Alma, une enfant de la violence* (Arte.fr, 2012)

Le grand incendie est présenté comme un documentaire interactif réalisé par Samuel Bollendorff et Olivia Colo, tous deux photojournalistes. Cette réalisation a été produite et diffusée par France Télévision en 2013 dans le cadre de son

⁸⁷ Le terme plateforme désigne le site web qui héberge le récit numérique avec l'ensemble des ressources qui lui est associé.

programme *Les Nouvelles Écritures* qui vise à développer des projets inédits pour la télévision et les médias numériques. Il s'agit d'une enquête sur une série de suicides par immolation par le feu de salariés et chômeurs victimes de méthodes managériales contraignantes dans la France des années 2010. L'interface numérique de ce récit présente deux formes d'ondes sonores sur lesquels le lecteur peut cliquer à sa guise pour entendre ou voir le témoignage des proches des victimes et le discours médiatique en lien avec ces événements.



Illustration 3 – Capture de la première page-écran du Grand Incendie (France tv.fr, 2013)

Si je reviens un jour : les lettres retrouvées de Louise Pikovsky, est une enquête qui retrace le destin d'une jeune lycéenne française arrêtée à Paris et déportée pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce webdocumentaire, réalisé par Stéphanie Trouillard, journaliste à France 24, prend la forme d'un *scrollytelling* : la narration, composée principalement d'un long texte et de visuels, se déroule dans le sens vertical de la page-écran, de haut en bas. Le récit rapporte les démarches de la journaliste pour retrouver les témoins de l'arrestation de Louise Pikovsky en s'appuyant sur de nombreux documents d'archives dont, notamment, la correspondance de la jeune lycéenne avec sa professeure de littérature.



Illustration 4 – Capture de la première page-écran de *Si je reviens un jour* (Fr24.fr, 2018)

Allô place Beauvau, c'est pour un bilan (provisoire) est un recensement des pratiques policières dans le cadre du maintien de l'ordre des manifestations des « Gilets jaunes », ce vaste mouvement de contestation qui a pris naissance en France à partir d'octobre 2018. Cette production présentée comme une cartographie du « documentariste » David Dufresne est consultable dans la rubrique « *Panoramique* »⁸⁸ du site d'information Médiapart.fr. Le recensement débuté en novembre 2018 est principalement constitué de données factuelles classées par « *dates, lieux, forces impliquées, type de blessures* » sous forme d'infographies et de tableaux thématiques. Ces informations sont systématiquement relayées par son auteur, David Dufresne, sur le réseau social *Twitter* à l'attention du ministère de l'Intérieur français qui siège place Beauvau à Paris⁸⁹.

⁸⁸ Médiapart présente sa rubrique *Panoramiques* de la manière suivante : « *Reportages et enquêtes long format pour un journalisme narratif et visuel, en mesure d'allier des récits originaux et approfondis, une écriture soignée, une mise en scène élégante et des technologies web dernier cri* » - <https://www.mediapart.fr/studio/panoramique>

⁸⁹ À partir du mois de juin 2020, la production de David Dufresne s'est élargie à un site connexe intitulé *Allô IGPN*. Cette partie de la production n'a pu être prise en compte dans notre analyse qui avait déjà pris fin.



Illustration 5 – Capture de la première page-écran de *Allô place Beauvau, c'est pour un bilan (provisoire)* (Médiapert.fr, 2019)

10.1.2 Verbatim audio-scripto-visuel

Afin de faciliter l'analyse des récits du corpus, ceux-ci ont été lus, regardés, écoutés de façon répétée. Le contenu audio-scripto-visuel des récits a été transcrit textuellement pour obtenir une sorte de « mise à plat » de ces productions multidimensionnelles. Cette transcription avait pour fonction d'embrasser sur un même support toutes les informations du récit en tentant de rapprocher l'écrit et l'oral, ainsi que le verbal et le non verbal. L'ensemble des signes en jeu dans ces productions peut avoir des effets conjugués au regard des travaux de Bateson (1977, 1980) sur les dimensions significatives des niveaux verbal et non verbal, mais aussi d'après les expériences menées par Baggaley et Duck (1981) sur « *la crédibilité du message télévisuel* ». Ces deux chercheurs américains ont montré que « *toute une gamme de signes tout à fait superficiels peut déterminer des jugements de valeur, non seulement en ce qui concerne l'intérêt propre de l'information, mais aussi en ce qui concerne son degré de crédibilité.* » (p. 144).

Nous avons donc consigné les textes déjà existants et transcrit les paroles issues de vidéos ou d'enregistrements sonores puis décrit l'essentiel des images proposées en respectant les simultanités d'apparition de ces différentes informations dans un tableau synoptique. Ce travail avait pour objectif de

constituer un verbatim le plus complet possible des propositions signifiantes des récits. Il s'agit toutefois d'un outil complémentaire et nous nous sommes appuyée sur ce document de travail en continuant de nous référer aux œuvres originales disponibles sur le web. Un travail d'analyse avec ces seules transcriptions comporte en effet le risque de réduire la force de perception d'un média sur un autre en fusionnant les énoncés qui passent par le canal oral et ceux qui passent par le canal graphique. La bi-canalité son-image sollicite l'ouïe et la vue ainsi que d'autres sens par procuration et pour diverses formes de synesthésie (Viallon, 1996, pp. 24-25). Il est essentiel de prendre en compte la valeur ajoutée de la combinaison son-image sachant qu'une perception influence l'autre et la transforme comme l'a montré Chion (1999) dans ses travaux sur l'audio-vision. Chion révèle les contrepoints possibles entre le son et l'image qui forment deux chaînes parallèles librement nouées (1999, p.33). Il y a une relation significative essentielle entre ce qui est vu et ce qui est entendu au même moment avec des possibilités de convergence ou de divergence entre l'audio et le visuel. Ainsi, *Le Corps incarcéré* joue particulièrement sur les effets sémiotiques de l'audio-vision en associant aux interviews des détenus des photographies en mouvements qui viennent enrichir la portée des propos entendus. Comme il sera développé plus avant dans les chapitres qui suivent, *Le Grand Incendie* et *Alma* intègrent également dans leur structure scénaristique cette plus-value de l'audio-vision qui devient une option dans les mains du lecteur. La relation image et texte est également une relation de réciprocité créative (Barthes, 1964 ; Joly, 1994) dans des principes, notamment, d'ancrage (pour préciser la bonne lecture de l'image) ou de relais (pour éclairer la lecture d'une image qui offre une interprétation difficile). Joly note à ce propos que « *l'impression de vérité ou de fausseté de l'image est le plus souvent liée à la relation attendue entre image et texte ou entre image et commentaire, qu'au contenu de l'image elle-même* » (Joly, 2004, p. 249).

Pour exemple, le tableau qui suit présente la transcription du début du récit *Le Corps incarcéré* (*Le Monde*, 2009) selon les règles de transcription et d'organisation fixées.

Parties	Verbal Écrits / Paroles	Sonores	Images	Signes passeurs
<p>Page d'accueil (1^{er} écran)</p> <p>Diaporama sonore</p> <p>« Le corps fouillé »</p>	<p>Voix 1 (Hugo)- <i>La première fois qu'j'ai mis les pieds en prison, j'devais avoir 16 ans, t'es effrayé par l'univers dans lequel tu t'retrouves.... t'es livré à toi-même. Et puis t'as l'regard qu'on porte sur toi aussi, c'est des regards étrangers, totalement étrangers. T'as aussi, t'as aussi, c'qu'on appelle les fouilles corporelles, quoi. C'est... j'suis rentré on m'a d'mandé de me désaper, tout c'qui s'en suit, on m'a fait lever les pieds pour voir si j'ai rien d'coller en dessous des pieds, ouvrir la bouche... pis à un moment donné le mec y m'a dit tu t'baisses et tu tousses... j'lui dis "pourquoi tu veux qu'j'fasse ça ? tu prends mon cul pour une boîte à outils ou quoi !"... Tu livres ton corps en pâture.</i></p>	<p>Bruits de pas, voix déformées, bruits de portes et clefs, <i>Talkie-walkie...</i></p>	<p>Mosaïque d'images et textes : grande photo extérieure d'une prison. Photos portraits en noir et blanc des quatre principaux protagonistes. Petites photos couleur et présentation des experts</p> <p>Titre <i>Le Corps incarcéré</i> se transforme en barreaux de prison</p> <p>Photos en noir et blanc : - Large couloir intérieur d'une prison. - Gardiens de prison, derrière une grille. Intérieur prison. - Œilleton en gros plan. Une main tenant des clefs s'appuie à son côté. - Scène de déshabillage (plan corps seulement) - Point de vue plongeant sur un crâne d'homme - moitié de visage d'un homme. Gros plan, regard de face</p> <p>Apparition d'un texte à l'écran : <i>Hugo</i> <i>56 ans</i> <i>29 ans de prison</i></p>	<p>Ligne de temps avec mots clefs et chapitres thématiques</p> <p>Quatre photos cliquables</p> <p>Trois vidéos Signe « play »</p>

10.2 Application de la grille d'analyse sur chacun des récits

Les indicateurs de véridicité des récits analysés sont présentés dans les paragraphes qui suivent selon les différentes dimensions mises en évidence dans la partie méthodologie de cette thèse : les indicateurs de fiabilité, puis d'engagement et enfin de coopération sont les points d'entrée pour l'ensemble des cinq récits du corpus. Chacune de ces dimensions est elle-même présentée en fonction des dispositifs informatif, narratif, numérique. Les relations et articulations entre les différentes dimensions des indicateurs de véridicité sont décrites à l'issue de ces relevés. Pour chaque dimension de la véridicité, nous faisons ressortir les éléments les plus manifestes dans chacun des cinq récits du corpus en mettant en évidence les similarités et différences évidentes d'un récit à l'autre. C'est pourquoi la présentation des indicateurs relevés ne se fait pas toujours suivant l'ordre chronologique des récits, mais met en exergue les indicateurs les plus pertinents et communs aux productions du corpus.

10.2.1 Une fiabilité intrinsèque négociée

Rappelons que les indicateurs de fiabilité s'inscrivent dans la quête d'un énonciateur réel et de traces de son inscription dans l'énonciation. Comment la marque identitaire de l'instance d'énonciation (journalistes auteurs et entreprises médiatiques) s'imprime dans le récit et lui confère par extension la qualité de productions authentifiantes ou documentarisantes, c'est-à-dire de productions qui donnent des nouvelles du monde (Jost, 2001 ; Odin, 2011) ? Quel éthos, communiquent-ils ? Quels sont également les différents locuteurs et leurs statuts particuliers ?

10.2.1.1 *Fiabilité dans les dispositifs informatifs*

La dimension fiabilité de la véridicité des récits étudiés se distingue d'abord par des éléments textuels repérables dès la première page-écran de la production, ou par l'intermédiaire d'un onglet « *crédit* » ou « *à propos* ». Pour chacune des productions du corpus, le nom du site source (Le Monde.fr, Médiapart.fr, etc.) et les logos des principaux producteurs et diffuseurs du récit s'avèrent les repères les plus manifestes pour informer le lecteur de la source éditoriale de ce qu'il consulte. Les productions s'appréhendent le plus souvent comme une œuvre

collective qui, sur le modèle du générique cinématographique, met en avant des auteurs secondés par une équipe de techniciens et producteurs diffuseurs. Les cinq récits du corpus sont ainsi diffusés par l'intermédiaire de sites web d'institutions reconnues dans le milieu audiovisuel. Le Monde.fr, Médiapart.fr et France 24 sont directement associés au milieu de l'information ; France tv.fr et Arte.fr sont référencés, en revanche, dans des programmes rassemblant aussi bien du divertissement, de la fiction que de l'information. De manière générale, l'interface introductive des récits fait figurer ainsi un visuel et un ensemble de noms avec des codes d'écriture et de présentation agencés de façons différentes, selon les productions.

Dans *Le Corps incarcéré*, la filiation entre cette production et le genre informatif journalistique est manifeste. Cette réalisation du Monde.fr n'a pas de site dédié et se trouve directement intégrée dans une des pages-écrans du site d'information à la rubrique « société ». La première page-écran met en évidence la mention d'un prix obtenu en tant que webdocumentaire⁹⁰, mais il faut se référer à un hyperlien discret en bas d'écran pour découvrir les noms et fonctions des auteurs de ce travail : les termes d'enquête et de reportage photo y apparaissent explicitement.

⁹⁰ Il s'agit du Grand Prix du webdocumentaire attribué pour la première fois en 2009 lors du 21e Festival International du Photojournalisme Visa pour l'image organisé notamment par France 24 et RFI.



Illustration 6. Capture d'écran du site du Monde.fr comportant le récit *Le Corps incarcéré*.

La première page-écran d'*Alma* met en valeur le visage de la principale protagoniste du récit (Alma) à côté d'un court texte qui présente le récit à découvrir dans la tradition du chapeau⁹¹ de presse écrite. La présentation générale fait à la fois référence à une couverture de magazine et au générique d'un film avec les mentions « *Upian présente (...) un webdocumentaire de...* ». Il

⁹¹ Le chapeau ou *lead* en anglais est le résumé du texte, placé au début d'un article de presse.

est nécessaire de consulter l'onglet « à propos » pour découvrir que les deux principaux auteurs sont journalistes et photojournalistes.

La page d'accueil du site *Le Grand Incendie* affiche le titre et les noms des deux auteurs sans plus de précisions sur un statut professionnel capable d'informer l'internaute de la nature fictive ou réelle du document présenté. Cette première page-écran donne une large place aux mentions des prix remportés et aux logos de partenaires financiers, issues aussi bien du monde du cinéma (notamment le CNC, Centre national du cinéma et de l'image animée) que des médias d'information traditionnelle (France info). Ce type d'affichage s'inscrit, là encore, dans la tradition des génériques de films conçus pour le cinéma ou la télévision.

La production *Si je reviens un jour* est introduite en première page-écran par un texte de présentation qui mentionne clairement l'auteur du récit, son rôle dans l'histoire rapportée et son statut professionnel :

« *Stéphanie Trouillard, journaliste de France 24, a prêté main forte à Khalida Hatchy, une professeure de l'établissement qui souhaitait reconstituer le parcours de cette jeune fille* ».

Dès sa première interface, le récit *Allô place Beauvau* propose également une courte présentation sur la teneur des informations à découvrir en présentant son auteur, David Dufresne, comme documentariste. Il y est annoncé un contenu reposant sur des « faits » et « dates » : termes qui renvoient directement au travail d'enquête journalistique. Au cœur de cette production, sont mis en scène les réflexes d'écriture d'une composition journalistique respectant les questions clefs du contenu d'information : qui, quoi, où, comment, pourquoi ? La manière de procéder s'inscrit dans la tradition du datajournalisme qui consiste à faire ressortir de l'information à partir de l'exploitation de données.

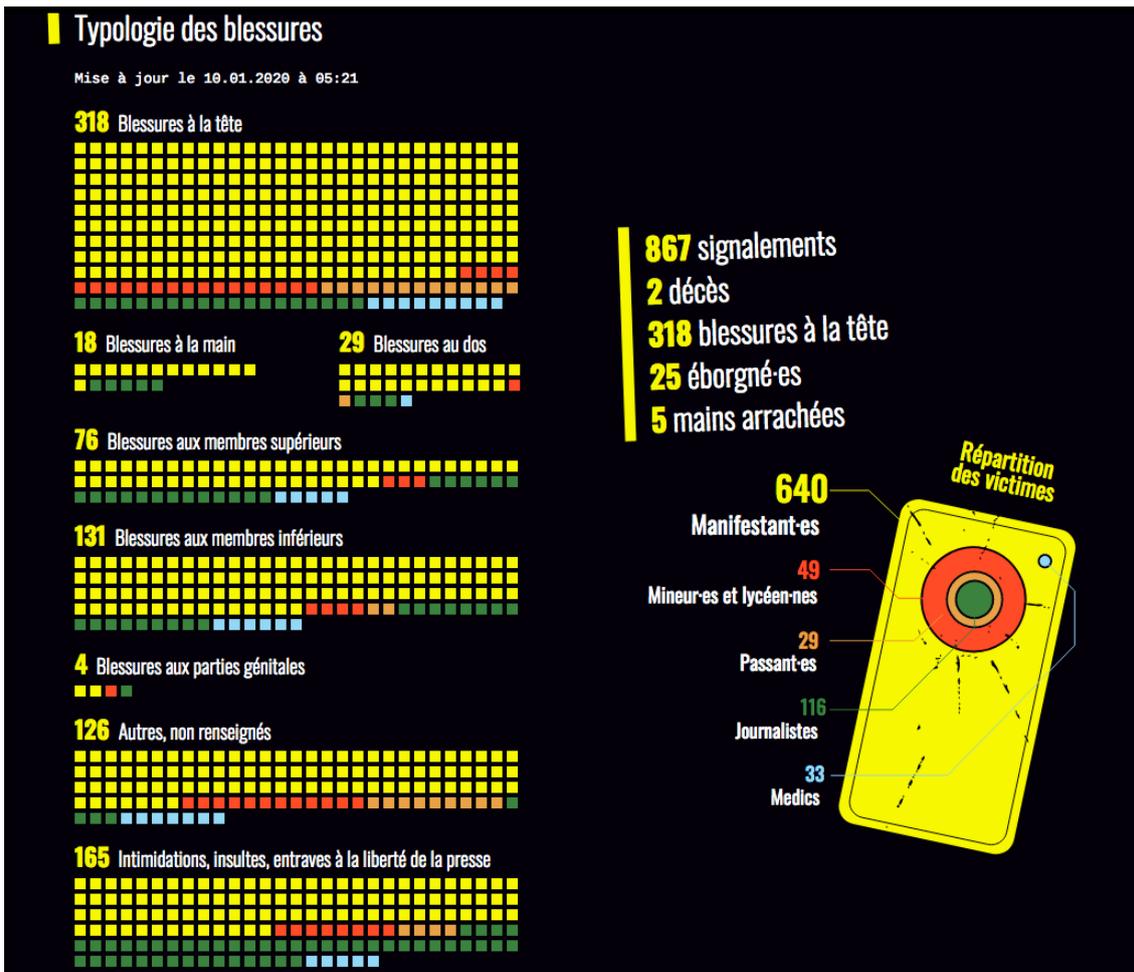


Illustration 7 - Capture d'écran Allô place Beauvau – Typologies des blessures.

Ces réflexes de mise en avant des données et faits bruts sont également perceptibles dans *Le Grand Incendie*. Les journalistes y répertorient les lieux, dates et noms des victimes pour mettre à jour une donnée statistique qui émerge de l'enquête menée. L'écran affiche ainsi successivement ces quelques lignes en noir sur fond blanc pour rendre compte de sept cas d'immolation par le feu :

« Le 21 février 2011
Devant le palais de justice de Paris

Le 11 mars 2011
Devant la Mairie de Saint-Ouen

*Le 6 avril 2012
Devant la résidence sociale Aralis à Saint-Priest*

*Le 26 avril 2011
Sur le parking de France Télécom à Mérignac*

*Le 14 mai 2011
Dans son véhicule à Saint-Clair-du-Rhône*

*Le 13 octobre 2011
Dans la cour du lycée Jean Moulin à Béziers*

*Le 8 août 2012
Devant la Caisse d'Allocations Familiales de Mantes-la-Jolie*

*Le 13 février 2013
Devant un Pôle Emploi à Nantes. »*

Ces mentions écrites apparaissent à l'écran en même temps que sont diffusés des extraits audio de bulletins d'information se référant à ces suicides, ce qui ancre immédiatement ces dates et lieux dans la réalité médiatique.

Ces traces signifiantes d'un genre informatif et d'un éthos journalistique viennent compenser dans certains récits, l'absence d'un énonciateur-journaliste qui, traditionnellement, se met en scène dans l'énonciation sous forme, par exemple, de questions posées, d'une voix *off* ou *in*. Dans la plupart des récits du corpus, l'énonciateur journaliste s'efface pour laisser la place à d'autres locuteurs s'exprimant à la première personne. Ce sont alors ces témoignages directs et leur usage du pronom personnel « je » qui deviennent des gages d'authenticité et de fiabilité de l'énonciation. Les paroles d'Alma à la première personne, dans *Alma une enfant de la violence*, donnent lieu à un témoignage intime axé sur l'expérience personnelle de cette femme. C'est également à la première personne que s'expriment les quatre anciens détenus du *Corps incarcéré* ou encore les témoins du *Grand Incendie*.

Seul le récit de Stéphanie Trouillard pour France 24, *Si je reviens un jour*, marque clairement la présence de l'instance d'énonciation journalistique au cœur de la narration.

« Informée de mon intérêt tout particulier pour l'histoire, et notamment la Seconde Guerre mondiale, Khalida Hatchy me demande de l'épauler dans ses recherches. Nous nous donnons une mission : retracer le parcours de ces lettres et surtout l'histoire de Louise Pikovsky ».

Tout au long du récit, la journaliste s'incarne en enquêtrice discrète au point de laisser sa collaboratrice (l'enseignante avec laquelle elle a mené ce travail de recherche) le soin d'énoncer en discours direct le sens et la portée de leur travail

« Après avoir passé plusieurs mois sur les traces de la jeune fille, la professeure Khalida Hatchy reste profondément marquée par cette rencontre hors du temps. "C'est comme une quête de vérité. J'ai ressenti le devoir de chercher plus d'informations. Qu'est-ce qui lui est arrivé ? Qu'est-ce qui s'est passé ce jour-là ? J'ai essayé d'éclaircir les zones d'ombres", résume-t-elle. »

L'énonciatrice journaliste marque sa présence à quelques rares moments du récit où est privilégié un discours non embrayé qui correspond à la marque courante de l'effacement énonciatif :

« Les deux sœurs se sont réunies pour une occasion particulière. Danièle Schlammé et Françoise Szmerla sont installées autour d'une table, dans un petit appartement d'un quartier juif orthodoxe de Jérusalem. »

Ces effacements énonciatifs des journalistes auteurs au profit des protagonistes et de l'histoire à transmettre s'inscrivent dans une tradition journalistique visant à faire d'abord entendre la subjectivité d'autres individus. Cette stratégie fait

reposer la dimension fiabilité du travail journalistique sur la mise en scène d'une parole authentique parce que directement extraite du réel comme vont encore le signifier les dispositifs narratifs.

10.2.1.2 Fiabilité des dispositifs narratifs

Dans les dispositifs narratifs des récits du corpus, l'exploitation des images mérite une attention particulière, qu'il s'agisse des photographies ou des images suscitées par les textes narratifs. Ces images sont source d'indicateurs multiples qui se situent à la croisée des dispositifs informatifs et narratifs du récit. Elles participent à la dimension fiabilité de la véridicité des propos présentés, mais avec des utilisations de natures différentes.

Dans *Le Corps incarcéré*, les photographies utilisées pour accompagner les témoignages audio d'anciens détenus rendent compte de détails d'objets du quotidien en prison, d'atmosphères dans des lieux d'incarcération et de gros plans de corps de détenus qui renforcent le réalisme du récit. Ces images ont une fonction informative et, en même temps, une dimension esthétique : le cadrage est soigné avec des effets de lumières et des jeux de perspectives, par exemple.

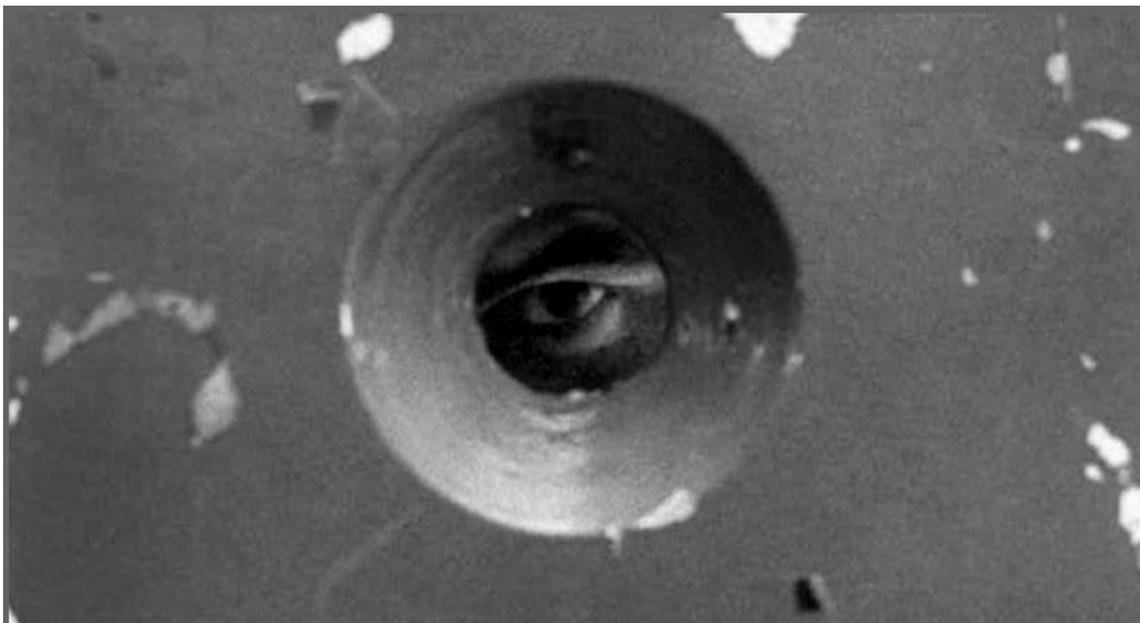


Illustration 8. Capture d'écran du *Corps incarcéré* (chapitre « Le corps de l'autre »)



Illustration 9. Capture d'écran du *Corps incarcéré* (chapitre « Le corps fouillé »).

Ces photos sont mises en mouvement et dévoilées en adéquation avec les propos des anciens détenus, parfois pour illustrer directement ce propos ou d'autres fois pour le prolonger. Une femme parle, par exemple, des cheveux qu'elle a perdus par poignée à son entrée en prison et la photographie de mains de femme en gros plan apparaît alors. Que les liens soient directs ou indirects entre l'iconique et l'audio, par allusion, contrepoint ou intensification, la relation attendue entre photos et propos renforce l'impression de vérité du récit. Il y a par ailleurs un rapport de congruence entre les éléments plastiques de l'image qui jouent sur des impressions différentes de textures et de grains (par des effets de couleurs ou noir et blanc, le flou ou la netteté, etc.) et ce récit qui explore toutes les facettes des problématiques du corps au sens également matériel et esthétique. Des illustrations sonores du milieu carcéral (bruits de clefs, de portes, de pas...) ont également cette fonction d'appui à la réalité transmise.

L'ajustement du visuel, du verbal et du sonore donne une impression d'adéquation entre le réel et sa représentation⁹².

Les soins apportés aux détails descriptifs stimulent la création d'images mentales et contribuent de manière générale à renforcer le sentiment de fiabilité du récit. Dans *Alma*, les propos de la principale protagoniste se construisent à partir de séquences d'action décrites avec des détails qui dynamisent les situations rapportées en les authentifiant :

« Mes amis m'ont donc aidée à le faire et il y avait des bouteilles de bière en verre, on buvait, on avait des couteaux des machettes, des tournevis et tout un tas de choses qui pouvait nous aider ».

Ou plus loin encore :

« Ce dimanche matin là, je m'apprêtais à aller au cimetière pour apporter des fleurs à ma fille (...) J'avais ses fleurs parce que j'avais prévu de passer au cimetière. Je leur ai dit que je me fichais de ce qui pouvait m'arriver parce que j'avais déjà les fleurs pour ma tombe à moi. »

Cette façon de raconter en ayant recours à l'hypotypose est souvent utilisée en journalisme narratif. Ce procédé stylistique consiste à « *décrire une scène de manière si frappante, qu'on croit la vivre* », ⁹³ ce qui permet aux auteurs de « *donner à voir* » pour plonger directement le lecteur dans une réalité, comme un critère d'adéquation au réel.

⁹² Comme le précise Joly la relation escomptée entre texte et image contribue à *l'impression de vérité ou de fausseté de l'image plus que ne peut le faire le contenu de l'image elle-même* (2004, p. 249).

⁹³ Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/hypotypose>

Le procédé est également exploité dans *Si je reviens un jour* où l'écriture se charge de « faire voir » ce qui est raconté, en plus de ce qui est montré par les quelques photos présentes dans le récit :

« *Les mains tremblantes, elles découvrent ces documents vieux de plus de 70 ans. Danièle l'aînée a les yeux rivés sur ces quelques courriers (...). Âgée de 80 ans, Françoise, de trois ans sa cadette, plus volubile, ne cache pas son enthousiasme. Elle trépigne d'impatience (...).* »

Le récit écrit suscite des images et en parallèle les images d'archives font naître leur propre récit. Comme documents du passé, l'historicité des images d'archives utilisées dans *Si je reviens un jour* s'impose de fait. Les photographies en noir et blanc, légèrement altérées, réalisées avec des moyens techniques moins élaborés qu'aujourd'hui sont facilement identifiables comme images d'un réel révolu⁹⁴. Le dispositif narratif de *Si je reviens un jour* exploite les photos d'archives se rapportant à Louise Pikovsky comme colonne vertébrale du récit et pièces maîtresses de l'enquête journalistique qui consiste à démêler l'histoire fragmentée de la jeune fille. Ces images d'archives acquièrent ainsi un statut particulier dans le récit réalisé. Elles ne sont pas de simples illustrations, mais sont des traces matérielles concrètes de l'existence d'une jeune fille disparue. Les photographies de ces lettres et l'exploitation de ce que ces courriers contiennent ont exactement le même rôle. Le récit se construit autour d'un long texte écrit par la journaliste et s'adosse à un système d'aller-retour visuel entre passé et présent. Cette structure narrative se nourrit des documents d'archives, mais aussi de photographies illustrant le présent de l'enquête. Par un phénomène

⁹⁴ Les manipulations sur les images d'archives sont néanmoins fréquentes et comme le précise Hanot dans un article qui porte spécifiquement sur la véridiction des images d'archive, leur vérité énonciative dépend des intentions et objectifs de l'énonciateur présent qui les exploite : « *L'image d'archives produit une impression de preuve qui ne prend définitivement son sens accompli qu'au niveau diégétique, une fois que l'énonciateur en a pris la responsabilité énonciative* » (Hanot, 2000, p. 17).

d'écho, cette orchestration d'images passées et d'images présentes participe au renforcement mutuel de la fiabilité des images entre elles.

Le soin apporté aux détails sert le réalisme de la narration en général et fait écho par ailleurs à l'enquête, genre de référence souvent emprunté par le journalisme. La narration du *Grand Incendie* se fonde ainsi sur l'exposition précise des espaces où se sont déroulées des immolations par le feu et se construit sur le modèle de l'enquête avec sa scène d'ouverture sur les lieux concernés, la consignation des faits, puis la confrontation des points de vue (proches collègues, famille, amis, d'une part, responsables politiques par le biais des médias, d'autre part). Le récit s'ouvre sur une photographie d'un espace de stationnement à proximité d'un bâtiment moderne. Ce point de vue a priori anodin se révèle être le lieu précis où un cadre d'entreprise s'est immolé par le feu. Une suite de photographies représentant des espaces publics urbains vides (entrée d'entreprise, parvis d'agence pour l'emploi, place traversée par une ligne de tram, etc.) ponctuent la narration en jouant, en quelque sorte, le rôle de pièces à conviction dans une enquête qui vise à comprendre la portée d'une série de suicides.



Illustration 10. Capture d'écran du *Grand Incendie* – Séquence d'ouverture.

Dans *Allô place Beauvau*, les photographies tiennent lieu de preuves et soutiennent les faits revendiqués en mettant en évidence une collection de gros plans de blessures accompagnés de mentions de lieux et dates. Ces images de violence explicite, frontale, se dotent également d'une charge argumentative et symbolique. Elles affirment la violence des coups reçus et sont utilisées comme symboles de la répression policière dans la France des années 2018-2019. Elles acquièrent ainsi une historicité, c'est-à-dire qu'elles renvoient à des événements notables qui attachent un individu à une communauté et à une culture sociale donnée⁹⁵. Ces images démédiatisées, sortant des structures médiatiques d'où provient habituellement la production industrielle d'images (Douyère, 2019, p. 140) sont remédiatisées par le réseau numérique du journaliste puis par son récit. Ces photographies suggèrent la lecture de données d'autant plus authentiques qu'elles sont le fait d'une collecte directe auprès des proches des victimes ou des victimes elles-mêmes. Leurs imperfections dans le cadrage ou la netteté de l'image se présentent, dans ce contexte, comme des gages de véridicité en attestant de leur provenance à des sources multiples, amateurs et donc issues du réel⁹⁶.

⁹⁵ Pour une définition approfondie de la notion d'historicité, se rapporter à Vieira (1997, p. 17).

⁹⁶ Comme le soutient Jost (2004), « *la vérité du document se juge par rapport à d'autres documents qui y ressemblent et auxquels ils paraissent se rapporter* » (p. 13).

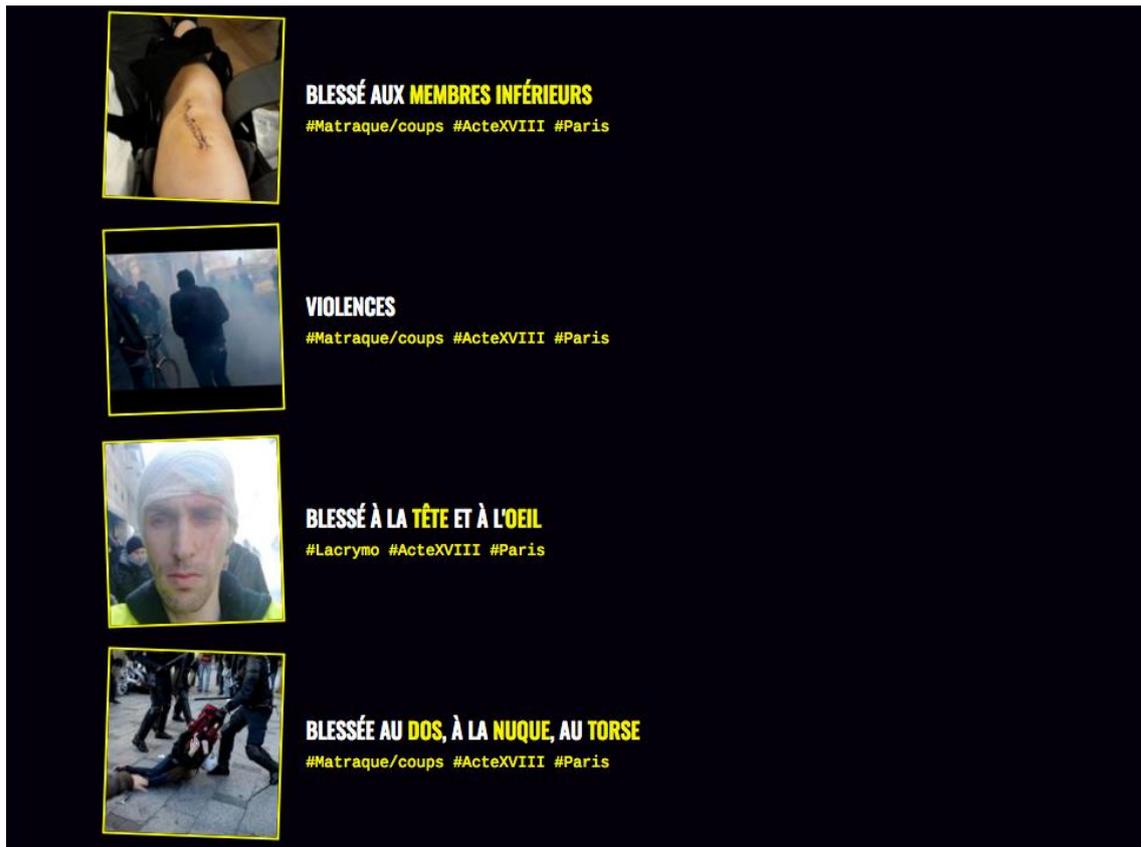


Illustration 11. Capture d'écran extraite de Allô place Beauvau

Finalement, les cinq récits du corpus empruntent tous des traits de scénarisation de genres connus, associés au travail journalistique : l'enquête pour *Le Grand Incendie* et *Si je reviens un jour* ; le documentaire de témoignage⁹⁷ pour *Alma* ; le data journalisme et l'analyse pour *Allô place Beauvau* et le dossier⁹⁸ pour le *Corps incarcéré*. Ces filiations sont des gages de sérieux et par extension de fiabilité.

⁹⁷ Les documentaires de témoignage sont des films où des personnes se confient face caméra sur des sujets sensibles. Ce genre de réalisation a pris de l'importance ces dernières années comme en témoigne cet article du Monde : https://www.lemonde.fr/television-radio/article/2017/01/28/des-mots-qui-engagent-et-liberent_5070462_1655027.html

⁹⁸ Le dossier est un genre journalistique pour qualifier notamment un « *reportage qui cherche à aller au fond des choses, à partir d'éléments d'analyse méthodique.* » (Sormany, 1990, p.116)

10.2.1.3 Fiabilité des dispositifs numériques

Le dispositif numérique participe au renforcement de la dimension fiabilité sous-tendue par ces productions. Des récits comme *Alma*, *Le Corps incarcéré*, *Si je reviens un jour* et *Allô place Beauvau* offrent, par exemple, des informations transversales qui apportent des connaissances contextuelles supplémentaires au lecteur.

Le corps incarcéré propose de courtes vidéos qui rendent compte du point de vue d'experts (deux sociologues et une psychiatre) sur des aspects spécifiques de la thématique du corps en prison : le sexe, la musculation, les automutilations. Ces vidéos sont consultables en marge du récit principal composé des témoignages des anciens détenus. De petites vignettes montrent les portraits des spécialistes interviewés en précisant leur statut professionnel et leur expertise spécifique :



Illustration 12. Capture d'écran de la partie « experts » de la page d'accueil du Corps incarcéré.

À ces témoignages directs de spécialistes s'ajoute dans l'onglet « Crédits » une bibliographie d'une quinzaine d'ouvrages en relation avec les conditions de détention en France, ainsi que des liens hypertextes vers des ressources web extérieures (rapport sénatorial sur les prisons françaises, recherches du Centre national de la recherche scientifique (CNRS), etc.).

En périphérie du récit vidéo central d'*Alma*, le dispositif numérique propose au lecteur des informations complémentaires intitulées « *Violence au Guatemala : l'envers du décor, 4 modules pour comprendre* ». Ces modules se présentent sous forme de diaporamas photo accompagnés de textes courts. Ils présentent un « *survol historique et géographique* » du Guatemala ; des informations sur le gang des *Maras* ; un module abordant le phénomène de la violence au

Guatemala (« *témoignages et chiffres* ») ; un module qui propose des « pistes et actions » pour prévenir cette violence. Ce dernier module est composé de six diaporamas proposant des sous-thématiques, dont un dernier sous-module intitulé « *des liens pour approfondir* ». Il est possible d'y consulter des hyperliens renvoyant directement à des sources d'information connexes comme des rapports d'Amnesty International sur le Guatemala, des publications de commissions de recherche, ou des articles de journaux abordant les problématiques de violence de ce pays. L'existence de cette documentation et son accessibilité viennent renforcer la crédibilité et fiabilité du récit singulier d'Alma. Ces informations complémentaires se composent essentiellement de données factuelles (historiques, géographiques, économiques ou sociologiques) à l'opposé du style personnel du récit d'Alma raconté au « *je* »⁹⁹.



Illustration 13. Capture d'écran de Alma – « 4 modules pour comprendre ».

Contrairement aux autres récits du corpus, *Le Grand Incendie* ne présente pas de compléments d'information en marge d'un récit principal. Le dispositif numérique intègre, en quelque sorte, différents niveaux de récits

⁹⁹ Ce décrochage énonciatif marque ainsi, concrètement, le passage du dispositif narratif au dispositif numérique.

complémentaires dans un montage complexe qui devient un unique récit. Il est possible de suivre les seuls témoignages des proches des personnes qui ont mis fin à leur jour et d'accéder de façon optionnelle aux discours politiques et médiatiques sur ce sujet. Ce récit parallèle a le statut ambigu d'être à la fois un complément d'information, mais de participer aussi à la construction de cette information par confrontation de points de vue.

Par ailleurs, le design numérique du *Grand Incendie* est en cohérence avec le mode authentifiant privilégié par ce récit. Une ligne de temps (ou *Timeline* dans le jargon informatique) guide la progression du récit en affichant des mots clefs aux apparences de gros titres ou sous-titres (*Ressources-Humaines*, *Bien commun*, *Service public* en lettres capitales par exemple) et ce découpage favorise une lecture documentarisante du récit. La page-écran matérialise deux formes d'ondes¹⁰⁰ en mouvement et positionnées parallèlement qui représentent les deux types de témoignages proposés. Ces représentations sonores à l'écran font coïncider le cheminement dans la narration et la voix entendue au même moment. Des mots clefs, inscrits aux abords des formes d'onde, correspondent directement au discours accessible. Tous ces mentions et repères thématiques contribuent à l'identification et la catégorisation des témoignages : un « *discours officiel* » d'une part, comme il est noté au début d'une forme d'onde, face à la « *parole des témoins* » d'autre part, paroles plus intimes d'une épouse ou de collègues.

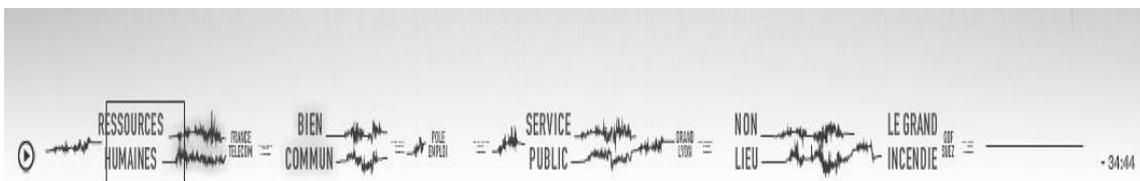


Illustration 14 – Capture d'écran de la ligne de temps du *Grand Incendie*

¹⁰⁰ Une forme d'onde correspond au type de signal de sortie d'un oscillateur utilisé comme élément de base pour la synthèse d'un son.

Il est à noter que *Le Corps incarcéré* procède de la même façon avec une ligne temporelle qui matérialise les grandes thématiques abordées dans la narration des anciens détenus : *Le corps fouillé – Le corps de l'autre – Le corps malade – Le corps retrouvé – Le corps libéré*. Chacun de ces chapitres est lui-même composé de sous-titres sous forme de mots clefs : *le mitard, les cheveux, la vue, la carapace, les pieds devant*, etc. Ce type de découpage a valeur d'attestation du travail journalistique, il restitue le travail de collecte et la compréhension que le journaliste a su tirer du terrain et de l'information apportée.

En marge de l'interface principale par lequel débute le récit *Si je reviens un jour* une petite icône « Menu » propose au lecteur une liste d'hyperliens qui lui permet d'accéder rapidement aux six chapitres de l'enquête, en proposant également des compléments : une vidéo de l'enquête, une chronologie de l'histoire de la famille Pikovsky, une généalogie, l'itinéraire européen des Pikovsky sous forme d'une carte graphique, la totalité des lettres de Louise Pikovsky à télécharger et enfin un lien « *crédit* » qui indique les auteurs, producteurs, partenaires de ce travail, les récompenses reçues, des remerciements d'usage et une bibliographie d'ouvrages en lien avec les persécutions juives de la Seconde Guerre mondiale.

Cette invitation à poursuivre le travail d'information, à accéder à d'autres connaissances est également présente dans *Allô place Beauvau*. Au-delà du travail de consignation et de cartographie des violences subies par des citoyens, la production donne accès à des éléments contextuels et explicatifs comme, par exemple, le lien intitulé « *la doctrine d'utilisation* ». Cet hypertexte rend compte des règles d'utilisation des armes utilisées par les forces de l'ordre telles qu'elles sont prescrites dans le rapport du Défenseur des droits¹⁰¹ sur « *Le maintien de l'ordre au regard des règles de déontologie* ». Une rubrique « *Pour en savoir*

¹⁰¹ Comme il est précisé sur le site gouvernemental créé pour cette autorité administrative indépendante « *Le Défenseur des droits veille au respect des droits et libertés - article 71-1 de la Constitution* ».

plus » oriente encore le lecteur vers des articles connexes sur le site d'information *Mediapart* qui héberge la production.

Allô place Beauvau s'inscrit par ailleurs dans un vaste circuit de liens d'information vers des sources de différents niveaux. La production exploite l'instantanéité et l'amplitude de diffusion des réseaux sociaux numériques (dans le cas présent le fil *Twitter* de l'auteur) pour collecter rapidement un grand nombre de données citoyennes à la suite d'appels à témoignages et de recherches sur le web.

« *Du début du mouvement #GiletsJaunes, en novembre 2018, jusqu'au 30 juin 2019, le documentariste David Dufresne a compilé sur [son fil Twitter](#) les violences policières.* »

À ces aspects techniques, il faut prendre en considération les choix plastiques qui sont posés dans les différents dispositifs numériques et qui peuvent prétendre à la fiabilité du document. La couleur noire est privilégiée pour *Alma* et participe à la sobriété d'une mise en scène concentrée sur une femme et son témoignage tout en connotant la dureté du récit parfois macabre qui est prononcé. La couleur noire est également privilégiée comme fond d'écran d'*Allô place Beauvau*. Les données présentées en lettrages jaune vif ou parfois rouges et verts font ressortir l'arrière-fond sombre dans un contraste saisissant, ce qui fait écho là aussi à la brutalité des informations dévoilées.

Cette tendance à faire concorder le design numérique et le sujet traité est également présente dans *Si je reviens un jour*. Les documents créés pour les besoins du récit, comme la généalogie de la famille Pikovsky ou la reconstitution de l'itinéraire européen de cette même famille, imitent la facture des documents d'archives. Les icônes permettant de cliquer d'un chapitre à l'autre prennent également cette forme symbolique.

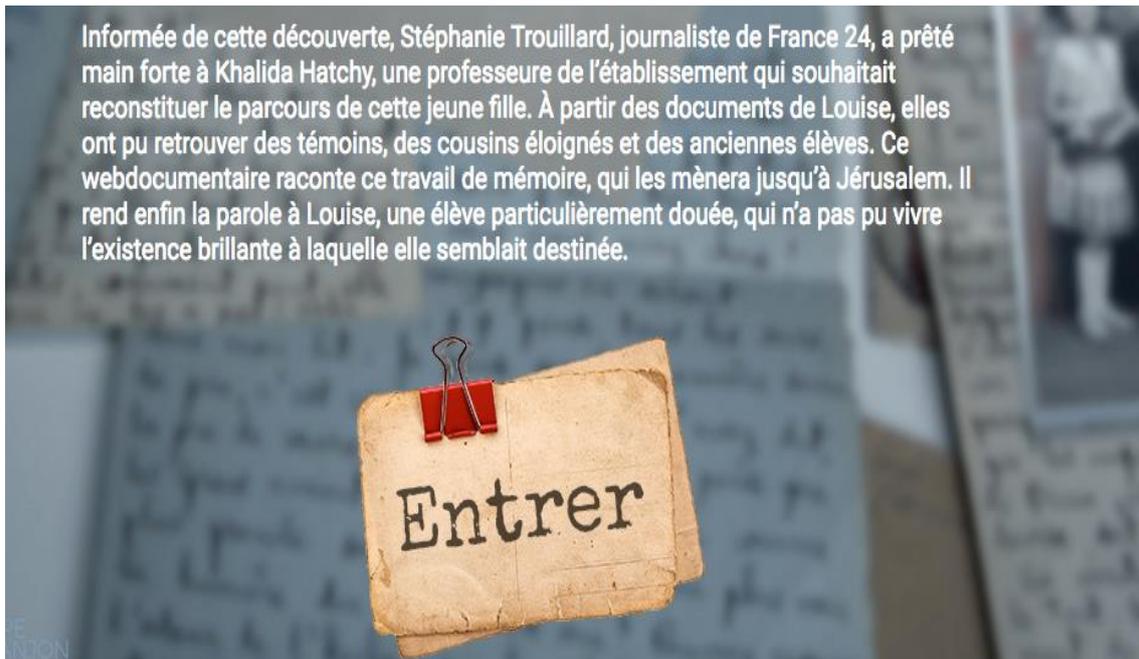


Illustration 15. Capture d'écran - Page d'accueil de Si je reviens un jour

Ces effets mimétiques dans le design numérique et ce glissement du réel au fictif (de vrais documents d'archives côtoient des documents fabriqués pour l'esthétique du site web du récit) ne desservent pas pour autant la fiabilité du document présenté et revendiqué par d'autres éléments de l'énonciation¹⁰².

Avant de présenter une synthèse de cette partie de l'analyse, le tableau qui suit propose un récapitulatif des indicateurs de la dimension fiabilité de la véridicité dans les cinq récits du corpus :

¹⁰² Jost (2001) a montré que ces « *feintises* » généralisées dans l'audiovisuel ne nuisent pas pour autant au caractère authentifiant du document. Il précise que « *si le film est fictionnel, son usage est authentifiant* » (Jost, 2001, pp. 94-108)

Indicateurs de la dimension fiabilité	Dispositif informatif	Dispositif narratif	Dispositif numérique
	<p>Statut journalistique dans le paratexte (<i>Le corps incarcéré, Alma, Si je reviens un jour</i>)</p> <p>Éthos et codes d'écriture journalistique (<i>Le Grand Incendie, Allô place Beauvau</i>)</p> <p>Usage du Je-journaliste (<i>Si je reviens un jour</i>) ou Je-témoin (<i>Alma, Le Corps incarcéré, Le Grand Incendie</i>)</p>	<p>Hypotypose (<i>Alma, Si je reviens un jour</i>)</p> <p>Iconicité. Images preuves (<i>Allô place Beauvau, Si je reviens un jour, Le Corps incarcéré</i>)</p> <p>Ancrage dans des genres authentifiants : le dossier (<i>Le Corps incarcéré</i>); le documentaire de témoignage (<i>Alma</i>); l'enquête (<i>Le Grand Incendie, Si je reviens un jour</i>); le data journalisme (<i>Allô place Beauvau</i>).</p>	<p>Liens vers des sources complémentaires (<i>Alma, Si je reviens un jour, Le Corps incarcéré, Allô place Beauvau</i>)</p> <p>Mimétisme du design numérique avec le sujet traité (<i>Si je reviens un jour, Allô place Beauvau, Alma</i>)</p> <p>Découpage thématique avec chapitres, mots clefs (<i>Le Corps incarcéré, Le Grand Incendie</i>)</p>

Tableau 9 - Récapitulatif des indicateurs de la dimension fiabilité de la véridicité dans les cinq récits du corpus

Comme le synthétise ce tableau, la dimension fiabilité des récits du corpus s'appuie sur un ensemble de données (traits d'écriture, images, agencements...) qui correspondent à des indicateurs traditionnellement présents dans les productions journalistiques de type nouvelles factuelles. Certains procédés mis en évidence sont cependant exploités avec parcimonie dans les productions analysées. La première page-écran des récits, ainsi que les informations paratextuelles, donne par exemple peu d'éléments explicites pour signifier sans

ambiguïté l'identité professionnelle des auteurs et la visée informative de ce type de production. Les noms et logos des producteurs et diffuseurs, les récompenses obtenues sont mis en évidence afin, sans doute, de faire valoir la qualité et le sérieux de ces productions, tandis que l'identité des journalistes auteurs de ces récits reste plus anecdotique. Les marques d'identité d'un savoir-faire journalistique ne sont pas prépondérantes dans une interface essentiellement visuelle et de facture très cinématographique.

Comme l'a déjà montré Catroux à propos de l'écriture journalistique sur le web :

« La mise en scène de l'information paraît effectuer un compromis entre deux contrats génériques. D'une part le contrat du discours journalistique qui cherche à véhiculer une image de fiabilité et de respectabilité, d'autre part, une présentation visuelle qui appartient à un autre registre plus ludique et plus immédiatement accessible. » (Catroux, 2000, p. 8)

Les stratégies de discours pour la dimension fiabilité de la véridicité ne sont pas fondamentalement différentes des autres formes d'écriture journalistique, mais sont marquées par des négociations entre différents genres discursifs comme le cinéma ou la littérature, notamment.

La narration reprend les codes de genres authentifiants ou documentarisants (Jost, 2001 ; Odin, 2011). La mise en évidence des faits sur lesquels s'appuie en priorité le récit et l'éthos professionnel du journalisme teinte la manière de raconter le réel rapporté. Le dispositif numérique contribue à la fiabilité de l'énonciation en facilitant l'accès à des sources ou à des informations complémentaires. Le design numérique est conçu dans une visée esthétique, mais sert aussi l'intelligibilité des informations et se montre en cohérence avec le mode authentifiant revendiqué.

10.2.2 Un engagement relationnel avec le réel

La notion d'engagement telle qu'elle est adoptée dans cette thèse, se manifeste explicitement dans la relation que l'instance d'énonciation établit dans le discours avec la réalité rapportée, autrement dit, le réel configuré. Il ne s'agit plus

seulement de repérer l'inscription de l'énonciateur dans le récit et sa légitimité, comme cela a été fait pour la dimension fiabilité de la véridicité des récits, mais d'identifier les types de lien que chaque production établit avec le réel restitué. Cet engagement peut s'estimer, notamment, à partir de procédés de modalisation et, plus spécifiquement pour les narrations audiovisuelles, à partir des effets de cadrage et montage et du traitement des images en général.

10. 2.2.1 Indicateurs d'engagement dans les dispositifs informatifs

Le corps incarcéré fait figure de porte-voix pour faire entendre la parole de personnes habituellement peu présentes dans le discours médiatique. La présence explicite de l'énonciateur journaliste est gommée dans le diaporama sonore qui compose l'essentiel du récit pour laisser la place à la parole des anciens détenus, locuteurs principaux du dispositif informatif. Ceux-ci livrent leurs témoignages dans des tonalités proches de la confidence :

« J'crois qu'ya pas plus humiliant ! Tu veux qu'j'te raconte un truc ? Une fois j'étais extrait, tu sais c'que c'est « extrait » ? C'est quand on vient t'emmener du tri... euh d'la prison pour t'emmener vers le tribunal. »

Par un effet de miroir, un interlocuteur apparaît à quelques reprises à travers l'emploi de « tu » qui surgit dans les propos des protagonistes. Ces tutoiements figurent le journaliste interviewer qui a recueilli les témoignages, mais l'usage de ce pronom personnel est aussi utilisé dans une acception plus large qui peut être rapportée à n'importe quelle personne. Cet usage plus spécifique du « tu » apparaît à plusieurs reprises dans l'ensemble des propos qui forment le récit principal du *Corps incarcéré*. Dès les premières paroles du récit :

« La première fois qu'j'ai mis les pieds en prison, j'devais avoir 16 ans. T'es effrayé par l'univers dans lequel tu t'retrouves, t'es livré à toi-même. Et puis t'a l'regard qu'on porte sur toi aussi, c'est des regards étrangers, totalement étrangers. »

Et à la fin du récit, dans les paroles d'un autre détenu :

« Quand on est prévenu, ils appellent ça « s'est soustrait à la justice » en cas de suicide, c'est-à-dire que tu ne leur appartiens plus. On peut passer la serpillière par terre dans la cellule et l'éponge sur ton dossier ».

Ces tournures dissocient très distinctement les paroles des anciens détenus des propos des experts filmés dans des capsules vidéo accessibles en marge du récit principal. Chacun à leur manière, les spécialistes, sociologues ou psychologues privilégient les formulations impersonnelles avec l'usage d'un « on » polysémique. Ils rendent compte de lois, phénomènes et principes sans y ajouter de point de vue personnel, dans la tradition du discours théorique désembrayé. Le journaliste s'incarne dans le regard de biais des experts interrogés. Les yeux des spécialistes se tournent vers un tiers hors champ qui ne peut être que le journaliste interviewer.

Dans *Alma*, l'engagement de l'instance d'énonciation se révèle explicitement dans les courts textes précédant la lecture de la vidéo principale du récit.

« Alma a appartenu pendant 5 ans à l'un des gangs les plus violents du Guatemala, pays aujourd'hui décimé par une guerre qui ne dit pas son nom. Une confession sans fard, les yeux dans les yeux. Un témoignage unique, dans lequel les mots de la jeune femme ouvrent sur les images de ses souvenirs, du quotidien du Guatemala et de l'intérieur des gangs. »

Ce texte introductif s'applique à préciser la nature du récit à venir (aveux, confession les yeux dans les yeux) en mettant en avant un point de vue singulier (« unique », « de l'intérieur ») dissocié de l'instance d'énonciation. Ce positionnement vis-à-vis des propos d'Alma est amplifié par la phrase d'avertissement qui apparaît à l'écran juste avant le début de la vidéo :

« Les mots d'Alma et les images qui les accompagnent sont susceptibles de heurter la sensibilité de certains spectateurs ».

En préparant l'instance de réception à la violence des propos à venir, l'énonciateur marque une distance avec le contenu présenté. Il montre aussi son intention de limiter l'intermédiation journalistique entre le réel présenté et sa réception.

Le récit *Allô place Beauvau* fait une mise en garde similaire en marge des photographies recueillies pour témoigner de violences policières :

« Attention certaines images sont très dures. »

L'instance d'énonciation se positionne par rapport à ce qu'il est socialement acceptable de montrer¹⁰³, mais elle choisit néanmoins de divulguer ces images très dures. Cette mise en garde place le travail journalistique à distance de la violence dévoilée, dans une position tierce, rapprochée de la sensibilité du public qui va la découvrir.

Le Grand Incendie plonge directement son lecteur dans un univers où l'énonciateur principal s'est effacé au profit d'une série de locuteurs témoins. La première page-écran du récit n'offre pas de texte introductif, à la manière d'un chapeau de presse écrite, présentant brièvement ce qui va suivre. Un sous-titre donne toutefois une information qui peut être significative sur le positionnement énonciatif des auteurs :

« Ils se sont immolés par le feu pour se faire entendre »

La phrase positionne l'instance d'énonciation selon le point de vue de ces « ils » qui ont quelque chose à faire entendre. La troisième personne du pluriel désigne

¹⁰³ Comme l'affirment Charron et de Bonville (2004), « *Le réel représenté dans les journaux appartient nécessairement au domaine de ce qui peut être pensé et exprimé dans une société donnée* » (p. 67).

un ensemble indéfini envisagé comme une voix que le récit s'engage à porter. La suite du récit confirme cette interprétation en privilégiant la « *parole des témoins* » avant de faire entendre le « *discours officiel* ».

Le récit *Si je reviens un jour* se distingue des autres productions puisque la présence et position énonciative de la journaliste Stéphanie Trouillard est explicite. Cette posture relève globalement des codes classiques de l'écriture du journalisme : actes d'énonciation situés et datés, citations entre guillemets, économie de termes trop évaluatifs ou affectifs dans le récit de l'enquête journalistique.

« *Ces lettres, Khalida Hatchy les a récupérées un peu par hasard. En février 2016, l'une de ses collègues, Christine Lerch, vient la trouver au lycée. Six ans auparavant, la professeure de mathématiques a découvert dans une armoire des lettres, des livrets, ainsi qu'une photo de classe et une bible lors d'un déménagement de matériel scolaire. Tous ces documents semblent appartenir à une certaine Louise Pikovsky.* »

Dès le premier chapitre du récit, la journaliste affirme le mandat qui guide le travail d'enquête et par extension l'engagement qu'elle prend par rapport au récit lui-même :

« *Nous nous donnons une mission : retracer le parcours de ces lettres et surtout l'histoire de Louise Pikovsky.* »

Le récit journalistique est ponctué d'énoncés performatifs¹⁰⁴ qui ont pour effet de marquer l'engagement de l'instance d'énonciation dans l'enquête elle-même.

¹⁰⁴ Pour rappel, les énoncés performatifs sont des énoncés déclaratifs qui servent moins à *dire* qu'à *faire* quelque chose (Austin, 1962 ; Recanatì, 1982)

Dans l'extrait suivant, la narratrice marque l'intention de « *faire revivre la mémoire* » d'une jeune fille, associée à la formule « *il faut* » :

« Mais ce ne sont pas les documents laissés par les Allemands qui vont faire revivre la mémoire de Louise. Pour découvrir qui elle était, il faut d'abord se plonger dans ce qui nous reste d'elle : ses lettres. »

Ces formulations performatives sont renforcées par l'usage du « *nous* » qui au-delà de la mention du duo d'enquêtrices s'avère un « *nous* » amplifié qui intègre une communauté de lecteurs sensibles à cette histoire. Ce « *nous* » qui structure le récit est systématiquement associé au processus de recherche avec la répétition des verbes « *découvrir* » et « *trouver* » :

« Pour découvrir qui elle était, il faut d'abord se plonger dans ce qui nous reste d'elle : ses lettres. »

« Nous découvrons un témoignage dans une brochure spéciale éditée pour la commémoration ».

« Pour comprendre qui était Louise, nous tentons de retrouver certaines de ses camarades ».

« Pour retrouver l'une des élèves de sa classe, nous avons en notre possession une photo de l'année scolaire 1942-1943. »

« Nous retrouvons également la trace de Madeleine Rivère, élève de la 3e A A' »

L'emploi de ce pronom au caractère unanimiste positionne le récit dans une mission collective et sociale large. Le dispositif informatif apporte ainsi un éclairage sur le mandat spécifique que se fixe l'instance d'énonciation et ce mandat fait écho au travail de recherche et d'enquête journalistique, tel qu'il est communément perçu.

Dans cette même logique, l'engagement de l'instance d'énonciation du récit *Allô Place Beauvau* s'inscrit dans les exigences d'un travail rigoureux de collectes d'information en constante progression. Le récit revendique un processus de mise à jour, de recoupements et de discussions sur le contenu proposé. Une rubrique intitulée « *Notre méthodologie* » détaille la méthode de travail utilisée pour cette compilation de « *signalements* » où l'information recueillie est soumise au droit de regard citoyen comme s'y engage cet énoncé performatif :

« Une erreur ? Une précision ? Un cas à signaler ? Un droit de retrait photo ? Écrivez à placeb@davduf.net ».

Dans le même temps, l'instance d'énonciation montre une position prudente par rapport à l'interprétation des faits rapportés et à l'évaluation de ces faits par la justice. C'est ce que montre, par exemple, cette formulation conditionnelle inscrite au début d'une série de photos de blessures :

« Les signalements marqués d'une bordure (jaune) dénotent un manquement possiblement aggravant au code de déontologie de la police »

Ce type de précaution apparaît encore dans l'utilisation entre guillemets du qualificatif assourdissant pour décrire une arme utilisée par les forces de police française :

« Grenade à effet de souffle contenant 25g de TNT et 10g de gaz lacrymogène lancés à la main ou à l'aide d'un lanceur Cougar. Elle produit une détonation " assourdissante " de 165db à 5m qui peut causer des lésions graves allant jusqu'à l'amputation. Doit être utilisé en binôme, les tirs tendus sont interdits. »

Les informations transmises sont rapportées en phrases courtes, épurées, souvent sous forme de listes, ce qui ne permet pas toujours de situer précisément l'instance d'énonciation par rapport à son énoncé. Le style télégraphié et l'agencement des informations par listes confèrent généralement une impression de neutralité aux propos journalistiques. Ce procédé privilégie aussi une présentation des faits soumis à la libre interprétation des lecteurs du récit comme nous le verrons un peu plus loin dans l'analyse.

De façon générale, l'effacement énonciatif ne présuppose pas un engagement ou au contraire un dégageant énonciatif vis-à-vis des points de vue et opinions émises¹⁰⁵. Cet effacement est toutefois un élément signifiant dans les dispositifs informatifs des productions étudiées puisqu'il met en exergue des propos et points de vue peu relayés dans les grands médias (détenus, criminelle notamment). Ce procédé se prolonge dans le dispositif narratif comme va le montrer la suite de l'analyse.

10..2.2.2 Les indicateurs d'engagement dans les dispositifs narratifs

La mise en scène des éléments verbaux, iconiques et sonores marque la position privilégiée que l'énonciateur-journaliste tisse avec son sujet.

Dans *Le Corps incarcéré*, le diaporama sonore qui constitue le cœur du récit fait entendre les paroles d'anciens détenus dans un montage croisé de quatre voix où les points de vue s'entrecroisent et se répondent. Le récit donne l'impression d'avoir sa propre autonomie. En alliant photographies en mouvement et sons, il crée une immersion dynamique dans l'univers carcéral. Toutes les photos correspondent à des prises de vue à l'intérieur de prisons ce qui pousse à croire que les témoignages livrés en enregistrement sonore sont ceux d'individus détenus au moment où ils s'expriment. Leurs visages et des détails de leurs corps apparaissent à quelques reprises par fragments, en gros plan, sans perception possible du contexte photographique qui a permis la capture de ces images. Le

¹⁰⁵ Rabatel (2004) citant Vion (2001, p. 334) donne la définition suivante de l'effacement énonciatif : « le locuteur donne l'impression « qu'il se retire de l'énonciation, qu'il "objectivise" son discours en "gommant" non seulement les marques les plus manifestes de sa présence (les embrayeurs), mais également le marquage de toute source énonciative identifiable »

procédé révèle une grande proximité de l'énonciateur avec son sujet et évoque le travail de terrain du journaliste.

Les plans très rapprochés sur le visage d'Alma qui permettent de capter un minuscule mouvement de tête ou le relevé d'une mèche de cheveux ont aussi pour fonction d'illustrer la grande proximité que les journalistes énonciateurs ont pu entretenir avec la protagoniste du récit. Cette position privilégiée au plus près du sujet s'accompagne aussi de prises de recul. À quelques moments, Alma est, par exemple, présentée toujours en gros plan, mais de biais. Ce changement de point de vue marque le fait qu'elle n'est pas le sujet unique du récit, mais qu'elle est le vecteur d'une réalité qui dépasse sa seule histoire. En parallèle à ces différents points de vue de caméras, les propos de la jeune femme font d'ailleurs écho à d'autres discours. Le récit d'Alma se centre sur elle-même, mais donne également lieu à un discours polyphonique qui fait entendre directement les voix de sa famille, de ses compagnons d'armes ou des policiers qu'elle a côtoyés :

« Les patrouilles passaient tout le temps, à moto en civil, pour voir à quel moment la police pouvait tous nous capturer, alors on leur disait “bon je te donne tant et tu me relâches parce que je ne peux pas aller en prison”. Et ils répondaient “Combien tu me donnes ?” Quand ils voyaient l'argent qu'on leur tendait, ils nous laissaient partir, mais ils disaient : “Attention, ne va pas par-là, tu vas te faire embarquer par ce flic”. Alors nous on leur disait : “tu veux un joint ou du crack, de quoi fumer ce soir ?” et ceux qui étaient corrompus répondaient : “Ouais, vas-y donnes-nous tout ça” et on leur donnait à ces “gros porcs” comme on les appelait. »

L'instance d'énonciation se situe ainsi dans une relation de grande proximité avec son sujet, et parvient aussi à ouvrir le récit à d'autres points de vue. Ceux-ci passent par la subjectivité et la singularité d'Alma, mais servent finalement à communiquer une réalité collective plus vaste dans une mise en abyme narrative.

Dans *Le Grand Incendie*, il est possible de distinguer une différence de prise en charge des paroles rapportées en fonction de leur mise en scène et de leur place

attribuée dans le récit. L'instance d'énonciation privilégie le point de vue intime des victimes comme l'illustre la séquence introductive du récit. Après l'écran titre, débute directement la voix d'un locuteur invisible qui s'exprime à la première personne. Un acteur lit la dernière lettre de Rémy Louvradox, un employé de France Télécom qui s'est immolé par le feu devant son entreprise après avoir alerté ses supérieurs de ses difficultés et des difficultés de ses collègues.

« Lettre ouverte à mon employeur et à son actionnaire principal.

Monsieur le Directeur, je souhaite réagir à propos de la vague de suicides dont France Télécom Orange est confrontée actuellement. Quelle est la population touchée par ces suicides ? Des agents fonctionnaires de plus de 50 ans avec mobilité imposée. Je suis dans ce segment-là, je suis en trop. Je me présente rapidement : activités dans un cadre de service, positif, prise de responsabilités, harcèlement subi de mon n + 1, scotché à un niveau 3-3, mis à la poubelle. Mon constat : il existe des personnes en situation à fort risque. Elles n'attendent plus aucun soutien. Elles n'attendent plus rien. Mes craintes : cette situation est endémique du fait que rien n'est fait pour y faire face. Le suicide reste la solution. C'est triste. À qui profite ce crime ?

Rémy Louvradox, préventeur à la direction des ressources humaines. »

La séquence suivante fait entendre des extraits sonores de bulletins d'informations relatant d'abord le geste de Rémy Louvradox puis différentes immolations dans des circonstances similaires. À l'évidence l'instance d'énonciation use de cette mise en scène pour situer le récit au plus près des personnes qui ont sacrifié leur vie. Le récit terminera aussi avec le témoignage d'un salarié qui a survécu à son suicide. Ces propos clôturent la narration qui, un temps, s'est séparée en deux types de discours, mais débute et finit dans une tonalité unique. Les contenus parallèles se distinguent, par ailleurs, par leur différence de traitement audiovisuel : les proches des victimes livrent des propos résultants d'entretiens individuels spécifiques et réalisés pour les besoins de la

production alors que la parole des politiques et des industriels émane de propos publics extraits d'archives de médias d'information.



Illustration 16. Capture d'écran du *Grand Incendie* – Extrait de la partie « Discours officiel »



Illustration 17. Capture d'écran du *Grand Incendie* – Extrait de la partie « Parole des témoins »

Par le biais de nombreuses photos, le récit *Si je reviens un jour* fait mention du travail de terrain effectué pour cette enquête qui se déroule, comme l'indique un sous-titre, « *de Paris à Jérusalem* ». La narration laisse également percevoir une proximité affective de plus en plus importante entre la journaliste et son sujet. À plusieurs reprises les qualités de la jeune fille disparue sont soulignées : « *une élève particulièrement douée* », « *Louise fait preuve d'une incroyable maturité* ». Par ailleurs, la journaliste établit assez rapidement un rapprochement entre Louise Pikovsky et le destin symbolique d'une autre jeune fille victime de la Shoah :

« Françoise Szmerla compare sa cousine à Anne Frank, et pour cause. Dans leurs écrits, les deux jeunes filles se ressemblent. Toutes les deux ont une incroyable soif d'apprendre. Toutes deux s'interrogent sur leur foi. Toutes deux pensent ne pas avoir de véritable amie. Toutes deux mourront en déportation. C'est Otto Frank qui fera connaître au monde le journal de sa fille. Les lettres de Louise, elles, nous sont parvenues grâce à mademoiselle Malingrey »

Cette filiation revendiquée avec une figure aussi célèbre qu'Anne Frank marque l'ambition du récit de faire de Louise Pikovsky une icône. À partir des éléments que génèrent les références du récit, l'enquête journalistique à caractère historique s'engage ainsi dans la dimension plus vaste de la mémoire collective des persécutions. La référence à Anne Frank universalise l'histoire personnelle de Louise Pikovsky. Le récit rend compte des réalisations concrètes apportées par l'enquête journalistique permettant à la jeune lycéenne d'être « *désormais bien plus qu'un nom* ». Les lettres de Louise Pikovsky quittent ainsi l'armoire où elles avaient été abandonnées pour rejoindre le mémorial de la *Shoah* à Paris.

Globalement, la narration livre des indicateurs d'engagement qui manifestent plus distinctement la part subjective et les intentions de l'instance d'énonciation. Le dispositif narratif de *Allô place Beauvau* offre un éclairage différent de ce qui est mis en avant dans le contenu proprement informatif. Il avait été noté précédemment que l'énonciateur-journaliste se positionnait en médiateur prudent

dans l'énoncé des faits. La mise en scène graphique et textuelle des données livre un autre type de relation entre l'instance d'énonciation et le réel restitué. Une « cartographie de la répression » est construite, par exemple, sur une confrontation entre le nombre des victimes de violences recensées et des extraits de discours politiques qui les minimisent. Cette mise en exergue et opposition des chiffres et des paroles opère à la faveur de la donnée quantitative. Le choix du terme « répression » place par ailleurs l'énonciateur dans la posture du dénonciateur.

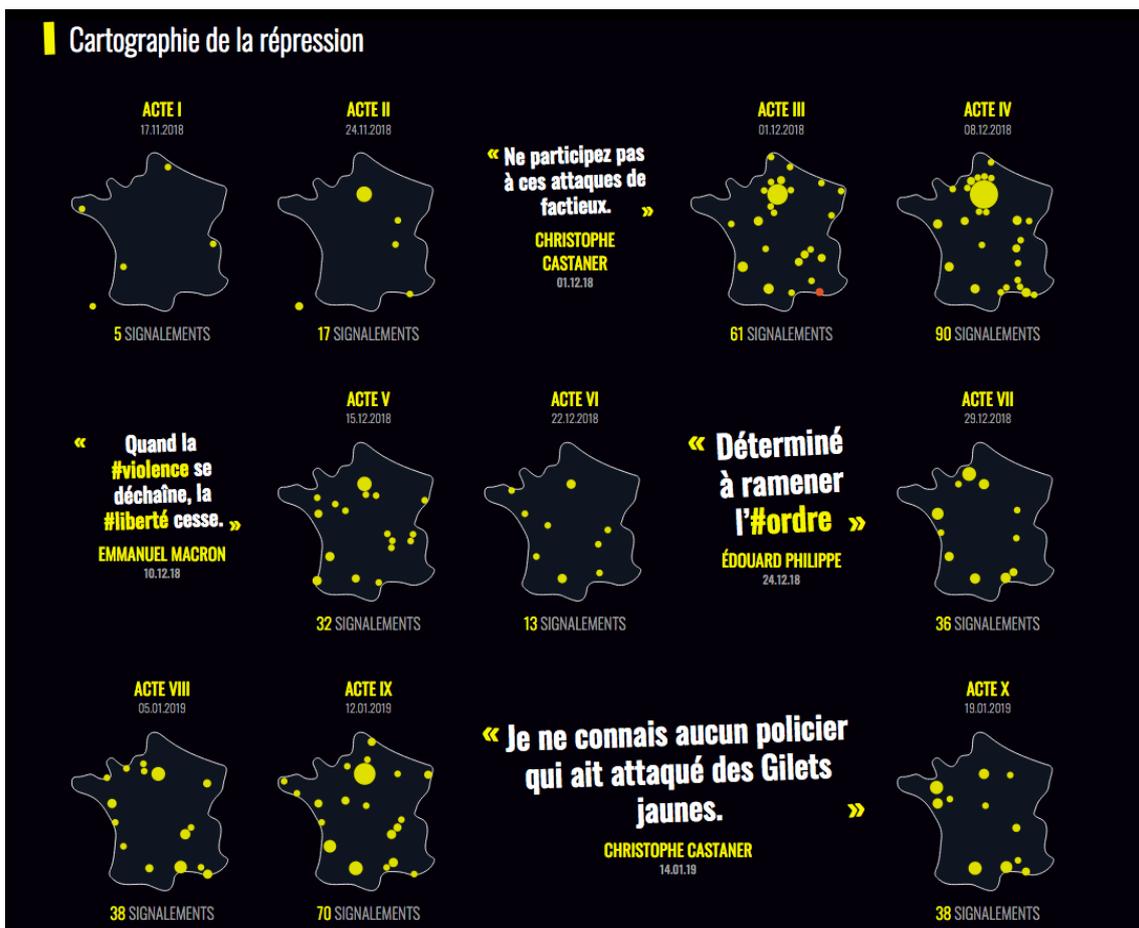


Illustration 18. Capture d'écran de Allô place Beauvau – Extrait d'une « Cartographie de la répression ».

10.2.2.3 Indicateurs d'engagement dans les dispositifs numériques

Les différentes organisations spatiales des pages-écrans et l'agencement d'informations qu'ils favorisent nous donnent encore des indications sur la relation que l'instance d'énonciation entretient avec le sujet traité.

Le Corps incarcéré a la particularité de présenter une interface unique qui rassemble dans un même cadre une hétérogénéité d'informations. Le récit qui est incrusté dans une page-écran du Monde.fr ressemble à un tableau de bord fragmenté en différents modules d'information. L'espace du diaporama sonore occupe la plus grande partie de ce tableau de bord, mais les autres parties du récit sont immédiatement accessibles et peuvent être consultées avant l'enclenchement du diaporama. Si le lecteur reste passif, le diaporama sonore finit par s'enclencher de lui-même ce qui lui donne un statut exclusif dans la galerie d'information proposée. Le zoning, c'est-à-dire la hiérarchisation spatiale de l'information, influence un ordre de visionnement qui peut, toutefois, être contourné. L'agencement des modules d'informations est signifiant pour comprendre comment l'instance d'énonciation a prévu le cheminement de l'information.

La page d'accueil d'*Alma* propose une multitude de rubriques d'informations qui, sur la première page-écran du site, apparaissent sous forme d'onglets dans un bandeau supérieur. Ces rubriques passent presque inaperçues à côté du visage d'Alma qui occupe la plus grande partie de l'écran. À proximité, le signe « *démarrer* » offre de lancer la vidéo du témoignage d'Alma. Le terme « *démarrer* » connote un parcours à suivre, un cheminement recommandé. De son côté, la page d'accueil de *Si je reviens un jour* préfère utiliser un bouton « *entrer* » qui fait déboucher sur une seconde page-écran représentant les six chapitres du récit comme de nouvelles entrées ou portes à ouvrir sur l'histoire de Louise Pikovsky. Les dispositifs numériques marquent ainsi visuellement le rapport de l'énonciateur à l'information qu'il met en scène. Le récit d'Alma est un parcours singulier dans la violence d'un pays tandis que l'histoire sur Louise Pikovsky est constituée de séquences d'investigations que le travail de la journaliste fait progresser par étapes.

Le Grand Incendie présente une entrée unique dans le récit, avant de scinder le parcours de lecture en deux parties puis de revenir à un chapitre final unique. La page d'accueil du site du récit propose une consultation plein écran qui donne la possibilité au lecteur de se retrouver au plus près des personnes et des lieux au cœur du sujet. Cette option technique vient soutenir le parti pris du dispositif

narratif qui propose de temps en temps de longs plans fixes favorables à l'immersion dans le réel représenté. Le dispositif numérique permet une mise en scène graphique et technique des deux points de vue séparés au cœur du récit. Les deux types de discours sont matérialisés sur la page-écran en deux formes d'onde et progressent en même temps que les paroles des témoins se font entendre. Cette représentation symbolique de la parole en train de se dire fait fusionner les différentes réalités d'écriture et de lecture du récit. Elle fait également écho au travail de terrain du journaliste. C'est en effet, au moment de la prise de son et de son enregistrement, puis à la table de montage, que ces formes d'onde trouvent leur place. Le dispositif numérique matérialise ainsi le processus de fabrication du message journalistique et cet effet de transparence participe à la véridicité du récit.

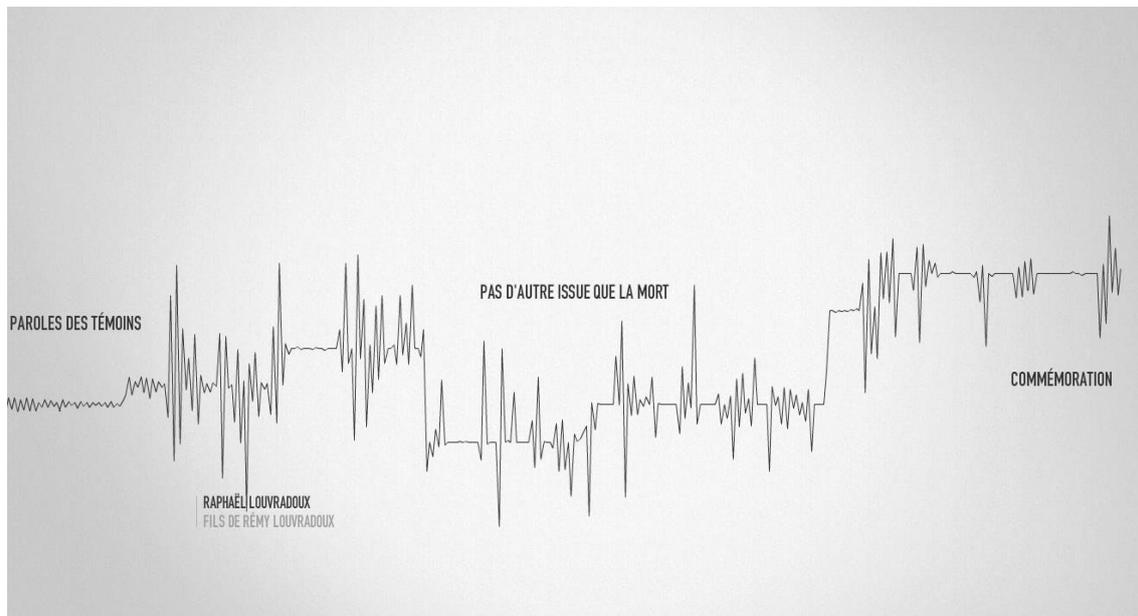


Illustration 19. Capture d'écran du *Grand Incendie* – Partie « Parole des témoins »

La production *Allô place Beauvau* progresse en déroulement vertical et les photos de blessures constituent la donnée d'information la mieux mise en évidence sur le site. Ces images sont d'abord accessibles en défilement horizontal au début du récit puis une seconde fois en déroulement vertical, avec des données supplémentaires, à la fin du site. Ces documents prennent le statut de pièces maîtresses de l'enquête journalistique et, plus largement, de pièces à

conviction. Le design numérique mise sur des visuels et des organisations attractives pour favoriser l'intelligibilité de ce qui est raconté et il a aussi une fonction de guidage vers les informations que l'énonciateur estime les plus importantes.

Pour l'ensemble du corpus, les indicateurs de la dimension engagement de la véridicité se récapitulent de la manière suivante :

Indicateurs de la dimension engagement	Dispositif informatif	Dispositif narratif	Dispositif numérique
	<p>Effets de distanciation et de proximité (<i>Le Corps incarcéré, Alma, Allô place Beauvau</i>)</p> <p>Intermédiation affirmée (<i>Le Grand incendie, Si je reviens un jour, Allô place Beauvau</i>)</p> <p>Inscription du travail d'investigation journalistique (<i>Si je reviens un jour, Allô place Beauvau</i>)</p>	<p>Mise en scène du travail de terrain (<i>Le Corps incarcéré, Grand Incendie</i>)</p> <p>Proximité - Subjectivité (<i>Alma, Grand Incendie, Allô place Beauvau, Si je reviens un jour</i>)</p>	<p>Zoning participant à l'immersion (<i>Le corps incarcéré, Grand Incendie, Alma, Si je reviens un jour</i>)</p> <p>Éclatement et guidage (<i>Le corps incarcéré, Grand Incendie, Allô place Beauvau</i>)</p>

Tableau 10 - Récapitulatif des indicateurs de la dimension engagement de la véridicité dans les cinq récits du corpus

Selon les supports et langages privilégiés dans les récits, la dimension engagement de la véridicité est signifiée dans des formes différentes. L'analyse de récits qui sont principalement, ou en partie, construits sur support écrit (*Si je reviens un jour, Allô Place Beauvau*) fait ressortir des indicateurs de prudence

énonciative qui s'associent à des formes d'engagement narratif moins retenues. Les récits du corpus conçus sur des dispositifs essentiellement audiovisuels nécessitent pour leur part de s'écarter d'une conception exclusivement linguistique de l'engagement énonciatif. Des traces d'engagement se distinguent plus aisément dans le traitement audiovisuel, les plans de caméra, le cadrage des photos et les choix de montage et l'interprétation. Ces éléments sont toutefois ambivalents et combinent à la fois des postures de distance et des postures de proximité avec le sujet. L'écriture journalistique oscille en effet entre subjectivisation et objectivisation (Rabatel et Chauvin-Vileno, 2006) et ce phénomène est amplifié au regard des multiples canaux d'expression utilisés dans les récits numériques.

Il est nécessaire de dépasser pour le moment ces signes de modalisation renvoyant aux indicateurs de distance et de proximité avec le réel rapporté pour envisager l'engagement énonciatif à l'aune de la responsabilité inscrite dans le mandat journalistique. Cette notion de mandat journalistique revêt plusieurs aspects. Elle se manifeste par exemple dans la revendication d'une enquête rigoureuse, transparente, animée d'un besoin de mettre en lumière des zones d'ombre sociétales ou historiques. L'énonciation journalistique s'engage en particulier à porter la voix de ceux qui s'expriment plus rarement dans l'espace médiatique. Cet aspect du mandat s'inscrit particulièrement dans le renouvellement de la tradition du journalisme narratif et sa préoccupation pour le *Human interest* avec un journalisme connecté à notre condition humaine. L'engagement se signifie alors dans les processus énonciatifs d'immersion favorisés notamment par l'usage des photographies en grand format (*Le Grand Incendie, Si je reviens un jour*), des effets de gros plans et cadrages (*Alma, Le Corps incarcéré*) ou encore de synchronicité entre audio et vision (*Le corps incarcéré*). Ces effets font écho au travail de terrain des journalistes et à la proximité que ceux-ci ont entretenue ou entretiennent de façon générale avec leur sujet.

Il est à noter que dans la plupart des productions, l'énonciateur source s'efface pour donner toute la place à d'autres locuteurs. L'information est racontée et peu commentée (*Si je reviens un jour* ou *Allô place Beauvau*) ou pas du tout

commentée (*Le Corps incarcéré, Alma, Le Grand Incendie*). Cet effacement doit s'appréhender comme un effet d'écriture, révélateur d'une posture de l'énonciateur dans son rapport professionnel au traitement du réel. Plusieurs récits (*Le Corps incarcéré, Alma, Allô place Beauvau*) sont construits en donnant l'impression que les faits et l'histoire rapportée s'imposent d'eux-mêmes sans médiation selon le procédé de la « *monstration documentaire* » décrit par Gaudreault et Marion (1994) : ce qui « *semble en effet imposer sans discussion sa vérité référentielle* » pour permettre au spectateur d'être en « *relation avec un morceau du monde réel* » (p. 12). Ce trait d'auteur s'inscrit notamment dans la tradition documentaire du cinéma direct ou cinéma du réel et témoigne beaucoup plus d'un choix d'écriture que d'une volonté d'endosser la responsabilité énonciative de points de vue rapportés. Les auteurs de ces récits se démarquent ainsi de la tradition journalistique exigeant de donner la parole à des opinions antagonistes pour viser l'équilibre des sources d'information. Gaudreault et Marion estiment que l'effet de « *monstration documentaire* » permet de faire coïncider le montré et le raconté, le tournage et le montage. Le monstreur peut s'envisager alors comme le « *gardien du factuel* » (1994, p. 22) qui affiche une intention de ne pas porter la responsabilité des images montées et de la narration. Dans les faits, l'énonciation et ces multiples canaux d'expression livrent nécessairement des traces du point de vue adopté par son énonciateur. Cet aspect est renforcé par les capacités du dispositif numérique à offrir sur un même plan (une page-écran) une grande quantité d'informations tout en suggérant un cheminement à l'initiative de l'énonciateur. Ce qui nous amène à nous pencher sur la dimension coopération des indicateurs de véridicité, c'est-à-dire sur les latitudes d'action proposées au destinataire et inscrites dans l'énonciation.

10.2.3 Une coopération entre distanciation et adhésion

La relation mise en place entre le journaliste et son sujet, ou autrement dit le réel restitué, fait écho à la relation énonciateur-destinataire. Cette dernière se nourrit de l'engagement déployé par l'énonciateur-journaliste. L'analyse de la dimension coopération de la véridicité s'appuie notamment sur des processus d'adresse et des phénomènes d'identification spectatorielle.

10.2.3.1 Indicateurs de coopération dans les dispositifs informatifs

Le « regard caméra » est un terme d'adresse du regardé au regardant. Il capte l'attention du lecteur et suscite potentiellement son adhésion ou immersion dans le récit. Il est particulièrement exploité dans *Le Corps incarcéré* qui choisit de présenter les protagonistes, un à un, à partir de photographies en gros plan. Leurs regards face caméra donnent une dimension spécifique au tutoiement mis en évidence précédemment comme indicateur d'engagement et comme illustration de la proximité des protagonistes avec l'interviewer. Le pronom personnel « tu » se prolonge pour s'adresser aussi bien à l'énonciateur responsable de la parole rapportée qu'à l'instance de réception de cette production.



Illustration 20. Capture d'écran du *Corps incarcéré* – Partie « Le corps fouillé »

Cette stratégie est également exploitée dans le récit qui met en scène Alma dans *Alma une enfant de la violence*. La jeune femme est au centre de l'écran et son regard ne quitte l'axe de la caméra qu'à de très rares moments.

Le Grand Incendie met également en scène plusieurs témoins qui s'expriment face à la caméra en livrant leur regard qui se situe toutefois légèrement en biais

par rapport à l'axe principal de prise de vue. Le processus d'adresse le plus manifeste se joue ailleurs, dans la séquence d'ouverture, avec la lecture de la « lettre ouverte » composée par Rémy Louvradox avant son suicide. La lettre se termine par une question qui peut s'apparenter à une mise en accusation en suspens : « *À qui profite ce crime ?* ». Si la lettre elle-même constitue une pièce maîtresse pour témoigner des souffrances d'une personne, entendre sa voix et connaître son point de vue, ces derniers mots peuvent aussi s'interpréter comme une sorte de fil rouge confié au destinataire du récit.

Le portrait de Louise Pikovsky, utilisé en page d'accueil du récit *Si je reviens un jour*, a lui aussi une fonction d'adresse au lecteur. La reprise des mots de la jeune fille (extraits d'une de ses lettres) pour l'usage du titre du récit lui-même marque l'invitation qui est faite au lecteur à s'engager dans une relation interpersonnelle avec le sujet.

Dans *Allô place Beauvau*, le processus d'adresse se situe également dans la question titre de cette production qui dans sa forme complète se présente comme suit : « *Allô place Beauvau ? C'est pour un bilan (provisoire)* ». La place Beauvau est une métonymie¹⁰⁶ fréquemment utilisée par les médias français pour désigner, à partir de sa domiciliation parisienne, le ministère responsable de la Sécurité intérieure. Cette formule familière d'adresse au gouvernement s'entend comme une façon d'interpeller la société sur la question du maintien de l'ordre et de ses violences. Elle s'associe au processus de dévoilement d'images violentes dans l'objectif d'interpeller les institutions étatiques et de sensibiliser l'opinion publique.

Quelles qu'elles soient, ces différentes apostrophes et leurs possibles interprétations s'appréhendent comme des stimulations en direction du destinataire. Ce processus est particulièrement favorisé par l'ample recours aux images dans l'ensemble des cinq récits du corpus. De nature polysémique, les images sollicitent en effet l'interprétation de la personne qui regarde, sa

¹⁰⁶ La métonymie est une figure de style qui permet de désigner un objet par l'intermédiaire d'un autre objet.

coopération. L'interprétation des images va dépendre toutefois du rôle que la narration leur attribue.

8.2.3.2 Indicateur de coopération dans les dispositifs narratifs

L'expérience sensible ou affective apparaît comme une constante dans les narrations du corpus et ce processus se mêle à des procédés de stimulation conçus pour pousser le destinataire à s'engager dans l'expérience de lecture. Il s'avère que les productions analysées exploitent l'information visuelle en privilégiant des compositions statiques : la photographie pour l'ensemble des récits ou, dans le cas de vidéos, des cadrages stables où des personnes assises s'expriment de façon posée, en plan fixe. Ces choix, loin d'être uniquement des positions esthétiques, sont matière à renforcer des processus cognitifs et affectifs¹⁰⁷ à destination du lecteur.

Dans *Le Corps incarcéré*, les anciens détenus délivrent des détails de leurs expériences vécues en prison avec un minimum d'émotions exprimées. C'est ce que fait, par exemple Hélène dans un témoignage sonore dénué de pathos :

« J'ai commencé tout de suite à perdre mes cheveux quand j'suis arrivée à Fleury. J'ai très mal supporté de... de ... de tirer sur les cheveux et d'en avoir une poignée qui restait dans mes mains et donc j'avais des p'tits ciseaux, genre des ciseaux de papeterie, euh, et j'me suis coupée les cheveux à 2 centimètres du crâne partout... donc c'était euh... marquer aussi le fait que je réagissais à la détention et que ça, ça allait être inscrit sur mon visage. »

Le récit d'un autre ancien détenu s'exprimant sur ses tentatives de suicide est livré également sans émotion affichée :

¹⁰⁷ Deleuze (1983) associe les gros plans à un montage affectif et Meunier et Peraya (2010) ont traité cette question de l'image comme facteur d'empathie (p. 177), mais aussi d'approfondissement de notre rapport au réel (p. 185).

« Et puis du coup quand j'suis rentré, j'suis rentré dans la logique de montrer à ce juge que c'est pas lui Dieu, quoi.... qu'y peut pas faire la loi comme y veut. Et donc, pour lui prouver ça, bin j'ai dû me mutiler moi, m'ouvrir euh... bah... avec les lames de rasoir qu'y donnent. Oh j'ai dû m'ouvrir en dix jours, p'têtre trente fois! Trente fois un peu partout. J'me suis ouvert aux plis du bras là, tu vois, là, y doit y'en avoir une dizaine... là c'est pareil sur l'autre bras, au cou là...sur l'artère. J'aurais pu mourir, ouais. J'aurais pu crever. Peu importe le trou dans lequel ils pouvaient m'mettre c'est encore moi qui pouvais gérer peut-être ma vie ou ma mort. »

Sur ces dernières paroles, se succèdent des photographies d'avant-bras marqués par des cicatrices puis, finalement, à l'évocation d'une mort possible, le reflet d'un homme dans une flaque d'eau, suivi du visage en gros plan de celui qui parle, le regard face caméra, avant qu'il ne disparaisse dans un fondu au noir. À l'image de cette mise en scène, l'émotion est véhiculée par fragments, par l'intermédiaire des différents canaux que sont le son, la photographie, mais aussi la mise en exergue de mots clefs qui apparaissent sur la page-écran.

Le processus émotionnel est également un aspect clef du dispositif narratif d'*Alma*. Le récit se déroule chronologiquement de l'entrée de la jeune femme dans le gang des *Maras* à sa sortie. Son récit se structure dans un continuum qui permet de découvrir Alma, d'abord comme une jeune-femme détachée, puis, comme un être plus sensible. L'émotion d'Alma se manifeste en fin de récit avec une séquence marquée par des regrets pour les victimes et des larmes versées dans une expression douloureuse de repentir. En revanche, cette émotion n'est pas présente au début de son témoignage quand Alma décrit en détail la mise à mort d'une femme qu'elle doit exécuter pour être acceptée par sa bande. Cette organisation émotionnelle du récit trouble le processus d'identification spectatorielle qui s'est mis naturellement en place à partir des signes d'adresse de la jeune femme. L'absence puis l'expression d'émotions chez Alma tendent à favoriser une mobilité empathique qui va des victimes, aux membres de la famille de la jeune femme puis, éventuellement, à Alma elle-même.

Le récit est également construit de telle manière que le lecteur ne découvre Alma en chaise roulante qu'à la toute fin de la vidéo. Les plans rapprochés sur la jeune-femme tout au long de son témoignage ne laissent pas paraître cette blessure infligée par les membres de son gang. Il faut attendre une séquence finale où Alma est filmée chez elle avec son compagnon pour découvrir ce détail. Son statut de bourreau ou de victime est finalement laissé à l'appréciation de l'instance de réception.

Le grand incendie joue également sur les contrastes dans un registre plus formel. Il met notamment en place un univers symbolique de sons avec la répétition, par exemple, d'une nappe sonore régulièrement présente dans les interstices du récit. Cet effet sonore n'est pas facilement définissable et évoque une source auditive de nature électronique, lancinante et en forme d'échos. Il peut connoter le dysfonctionnement d'un appareil de communication sonore tout en restant ouvert à d'autres interprétations. L'effet tient lieu de balise pour, potentiellement, aborder le récit selon d'autres niveaux de lecture. Il vient renforcer le pouvoir suggestif des photos de lieux vides parsemés dans le récit. Par « lieux vides », nous entendons cette série de photos ou de vidéos en plans fixes des lieux publics où des personnes se sont immolées par le feu. Il reste quelquefois une trace de l'acte qui s'y est déroulé, comme des morceaux d'asphalte brûlé, mais la représentation de ces espaces anodins sont des incitations à ce que chacun engage son imaginaire et fixe sa propre reconstitution de l'action. L'émotion se situe ainsi dans l'implicite et le hors cadre photographique que le lecteur est invité à concevoir.

Le récit *Si je reviens un jour* joue de ressorts narratifs similaires en présentant des photographies du lycée parisien fréquenté par Louise Pikovsky avant sa déportation. Les photos couleur représentent des espaces du lycée d'aujourd'hui, un hall, un escalier, des couloirs qui sont clairement des prises de vue contemporaines, mais les lieux sont vides. Ce vide facilite la projection imaginaire de ces espaces dans le passé afin d'y situer les événements relatés dans le texte du récit. Le procédé est particulièrement frappant dans le chapitre consacré à l'arrestation de la famille Pikovsky. La journaliste retrouve l'immeuble où a habité la famille de Louise et parvient à établir un lien avec un fils de la famille des

concierges autrefois en charge de l'immeuble. La rencontre n'apporte pas d'éléments sur les circonstances de l'arrestation puisque le fils du concierge déclare qu'il n'a jamais entendu parler de cette histoire. Deux photos contemporaines de la porte d'entrée de l'appartement de Louise, vue de la cage d'escalier, se chargent alors d'un pouvoir évocateur. Il devient possible de reconstituer l'épisode de l'arrestation, qui n'est pas rapportée par des témoins directs, en se référant à ses propres expériences ou représentations. L'image devient un matériau de pensée plus qu'une simple illustration en stimulant des processus de référencement que l'énonciateur et le destinataire auront, ou non, en commun.

L'immeuble de la famille Pikovsky au 50, rue Georges-Sorel à Boulogne-Billancourt.



Illustration 21. Capture d'écran de *Si je reviens un jour* – « Chapitre IV. L'arrestation des Pikovsky »

Le dispositif narratif de *Allô place Beauvau* s'appuie également sur le potentiel d'engagement émotif et de mobilisation cognitive du lecteur. Sa forme narrative correspond au premier degré de narrativité de la chronique : une organisation chronologique, thématique, ou géographique, de faits sans liens de causalité énoncés et de mise en intrigue (Revaz, 2009, p. 104). Il revient au lecteur de

produire par lui-même ces liens pour se raconter le récit de la violence rapportée. Toute image « peut être *reçue récit* » selon l'expression de Marion (1997, p.133). Dans cette production, l'organisation et la mise en scène des images sont des incitants narratifs qui favorisent une lecture coopérante. La tension narrative est suscitée par ces photographies en série et par leur violence indécente au regard des normes habituelles de la Presse¹⁰⁸. Elles font naître des questions susceptibles de se poser dans le prolongement du titre de la production : comment ce « bilan (provisoire) » va-t-il évoluer ? Quel impact auront ces signalements sur les pouvoirs publics ?

10.2.3.3 Indicateurs de coopération dans les dispositifs numériques

La notion de coopération semble aller de soi dans des dispositifs numériques habituellement conçus dans une dimension collaborative. Cette dernière caractéristique revêt néanmoins des implications différentes.

Comme il a déjà été mentionné auparavant, le site du *Corps incarcéré*, conçu comme un tableau de bord fragmenté, offre au lecteur de choisir à sa guise différents modules d'information. Le destinataire de la production est guidé par une ligne narrative parsemée de mots clefs qui sont autant de signes passeur l'incitant à entrer dans la production et à faciliter sa déambulation en stimulant sa curiosité.

Alma et *Le Grand Incendie* sont les deux productions du corpus qui matérialisent clairement les possibilités de choix de lecture données au lecteur. Au début de la vidéo d'*Alma*, une page-écran indique comment le lecteur peut « accéder à une autre forme de récit » en fonction de certaines options de manipulation. Le lecteur a le choix du montage des images. Il peut écouter la totalité du témoignage d'*Alma* en observant son visage de face, les yeux dans les yeux, ou en lui préférant une suite d'images variées, parfois illustratrices, d'autres fois

¹⁰⁸ Nous faisons référence aux recherches de Gunthert à ce sujet (2020) qui a étudié la faillite des grands médias face au traitement de ces images amateurs relayées sur les réseaux sociaux.

symboliques. Le scénario visuel du récit est ainsi cédé au lecteur, sachant qu'au court de la vidéo, il est possible à tout moment de revenir à l'une ou l'autre lecture.

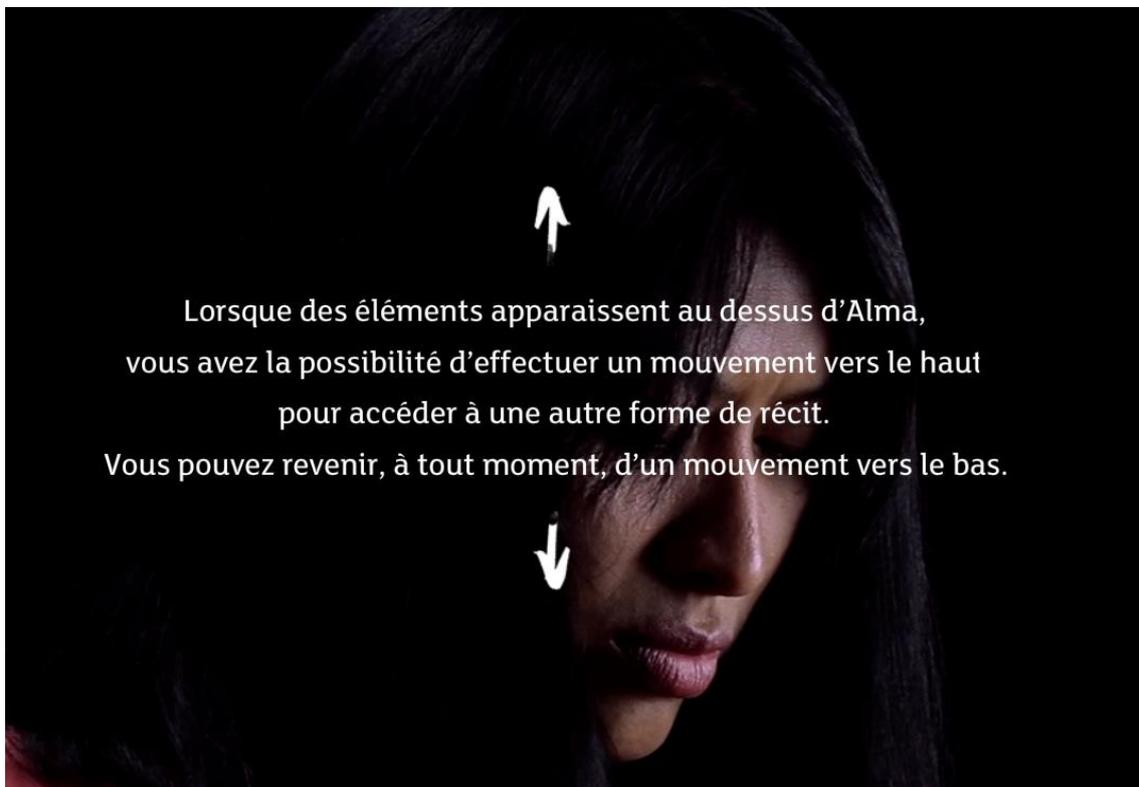


Illustration 22. Capture d'écran d'Alma, une enfant de la violence. Consignes au début de la vidéo.

Ce montage d'images sur la voix d'Alma offre la possibilité technique d'écrire une partie du récit à sa guise. Ce procédé peut être perçu comme une échappatoire possible à la violence des propos d'Alma. Ce mécanisme peut également être appréhendé, tout au plus, comme une option ludique et peu signifiante. La proposition n'est toutefois pas anodine dans l'absolu sachant que le montage est considéré comme une « seconde écriture » dans le milieu audiovisuel.

Dans *Le Grand Incendie*, le dispositif numérique propose différentes manipulations pour circuler dans les discours en présence. Outre la fonction classique qui consiste à avancer ou reculer dans le déroulement linéaire du récit, le lecteur a la possibilité de naviguer d'un point de vue à l'autre, en cliquant sur la forme sonore du « discours officiel » ou sur celle de la « parole des témoins ».

Il peut, de plus, choisir le mode de perception qui lui convient : entendre, ou voir (et entendre) les protagonistes qui s'expriment.

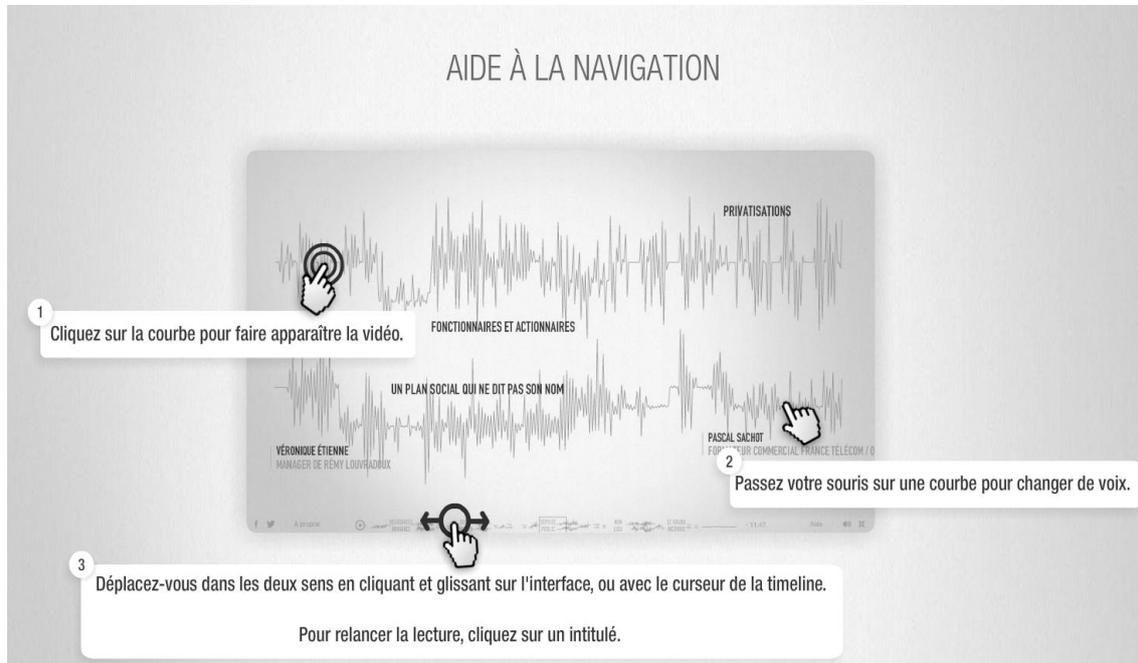


Illustration 23. Capture d'écran de l'aide à la navigation du Grand Incendie.

Le récit *Si je reviens un jour* présente une interactivité technique minimale. Le lecteur a la possibilité de cliquer d'un chapitre à l'autre, pour avancer dans le récit et peut consulter des documents complémentaires accessibles en cours de narration ou dans le paratexte. L'accès direct aux documents d'archives, et en particulier à l'ensemble des lettres de Louise Pikovsky, peut s'appréhender dans une dimension coopérative. Le lecteur peut se saisir de ces lettres et compléter le travail d'exploration et de compréhension à partir de cette source de première main.

Dans *Allô place Beauvau*, le lecteur a également accès aux sources d'information de cette production et est appelé à enrichir ses sources comme à les contrôler et les discuter. La création d'une communauté en réseau, incitée à relever et consigner des événements violents, est un élément clef du récit. L'énonciateur-journaliste donne par ailleurs accès à son fil *Twitter* qui, au moment où sont consignés de nouvelles violences dans le récit, se remplit de commentaires de

différentes natures : élogieuses quant à la démarche du journaliste ou défavorables et critiques. L'accès à cet espace de conversations instantanées, forum de réactions polémiques, invite à une posture réflexive ou, du moins, favorise une distanciation vis-à-vis du récit.

Les indicateurs de la dimension coopération de la véridicité sont résumés dans le tableau qui suit :

	Dispositif informatif	Dispositif narratif	Dispositif numérique
Indicateurs de la dimension coopération	Termes d'adresse et processus d'adhésion (Les 5 récits)	Émotions non intentionnelles, fragmentées (<i>Le Corps incarcéré, Alma, Si je reviens un jour</i>) Lecture en métaniveau implicite (<i>Grand Incendie, Si je reviens un jour, Allô place Beauvau</i>)	Diversité des fonctionnalités hypermédiatiques : - Actions sur les choix de lecture (<i>Corps incarcéré</i>) - Choix d'agencement du récit (<i>Alma, Grand Incendie</i>) - Accès aux données sources du récit (<i>Allô place Beauvau, Si je reviens un jour</i>)

Tableau 11 - Récapitulatif des indicateurs de la dimension coopération de la véridicité dans les cinq récits du corpus

Si le dispositif informatif met en place une stratégie énonciative consistant à susciter l'adhésion du lecteur et à centrer son attention sur les protagonistes de l'histoire rapportée (notamment par des processus d'adresse avec les pronoms « je », « nous », « tu » ou les regards à la caméra), les dispositifs narratif et numérique mettent en œuvre des processus plus ambivalents. Ceux-ci s'appuient notamment sur la mise en scène fragmentée des émotions et les possibilités de lecture exploratoire qui tendent à ouvrir le point de vue sur ce qui

est raconté. Des stratégies de médiation, c'est-à-dire de mise en contact direct avec le réel représenté, invitent le destinataire à se positionner à sa guise, dans un agencement d'information néanmoins orienté par l'énonciateur (notamment par le *zoning*).

À cette ambivalence qui témoigne de négociations entre des intentions de faire savoir et de faire participer ou ressentir, s'ajoutent des stratégies de distanciation. La distanciation est une notion familière au théâtre qui consiste à « *créer une certaine distance entre le spectacle et le spectateur, afin de développer l'esprit critique de celui-ci, par le choix du sujet, par certaines techniques de mise en scène, par le jeu des acteurs* » (Brecht, 1972)¹⁰⁹. Les récits du corpus élaborent par exemple des stratégies d'adhésion émotionnelle (ou identification spectatorielle) qui sont régulièrement mises à l'épreuve par les aspects techniques du dispositif numérique ou par la dimension pédagogique du dispositif énonciatif dans son ensemble. Il peut s'agir, pour exemples, de l'irruption à l'écran d'une aide à la navigation au moment de la lecture de la lettre de Rémy Louvradox dans *Le Grand Incendie*, ou d'indications de cartes géographiques récapitulant la trajectoire des protagonistes du récit (« *Itinéraire de la famille Pikovsky* » dans *Si je reviens un jour*). Ces stratégies de distanciation permettent de stimuler un lecteur, qui pourrait être seulement voyeur de l'information, en le réorientant dans le sens de la visée informative du récit et en l'amenant, potentiellement à approfondir ce qu'il regarde et lit.

Dans les années 1990, Lambert soulignait déjà les atouts de l'écriture hypertextuelle comme une nouvelle façon d'accéder au savoir « *de façon à la fois libre et guidé* » (1991, p. 62). Il mettait de l'avant la curiosité du lecteur comme moteur de la connaissance. Les dispositifs énonciatifs des récits analysés s'appuient clairement sur cette potentialité du web en permettant au destinataire de vagabonder dans l'information proposée tout en œuvrant pour stimuler son

¹⁰⁹ Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), la distanciation « *vise exclusivement à montrer le monde sous un angle tel qu'il apparaisse comme susceptible d'être pris en main par les hommes* ».

intérêt et sa sensibilité. La matérialisation des possibles lectures offertes au lecteur, que ce soit par une aide à la navigation explicite, des chapitres hypermédiatiques, ou une simple ligne temporelle, édifie un lien de confiance entre l'énonciateur et le destinataire. Le numérique permet de visualiser ou de prendre conscience de ce qui se joue habituellement dans le récit et qui restait invisible jusque-là. Dans les faits, un lecteur de film peut, par exemple, fermer ses yeux et simplement écouter ce qui se présente à l'écran, mais cette initiative singulière est son initiative propre. En inscrivant cette possibilité dans le dispositif énonciatif du récit (l'exemple le plus éloquent est le récit du *Grand Incendie*) l'instance d'énonciation se situe dans une relation de plus grande réciprocité avec le destinataire.

10.3 Modes d'articulation des indicateurs pour chacun des récits

Il nous faut reconnaître que la grille d'analyse mise en place en amont, et qui avait été testée au préalable sur une seule production (*Alma, une enfant de la violence*), s'avère être un outil complexe à apposer à l'ensemble des récits dans leur diversité de supports et structures. La distinction entre les différents dispositifs énonciatifs, en particulier les dispositifs informatif et narratif, n'est pas toujours évidente à appliquer. C'est particulièrement le cas sur les récits audiovisuels où la présence de l'énonciateur-journaliste est gommée et où les images ont une fonction informative, mais participent aussi à la dynamique narrative. Des stratégies d'énonciation se complètent et se prolongent d'un dispositif à l'autre. C'est le cas de l'effacement énonciatif qui est, à la fois, signifiant pour les dispositifs informatif et narratif de la dimension engagement de la véridicité. La distinction posée entre chaque dispositif énonciatif demeure précieuse dans la mesure où elle permet le plus souvent de nuancer et situer les dimensions soumises à l'analyse, mais elle fige les processus mis en lumière. Dans le même ordre d'idée, des stratégies sont spécifiques à une dimension de la véridicité, mais peuvent s'étendre aux dimensions voisines. Par exemple, l'usage des descriptions pour une scène d'énonciation est un indicateur de fiabilité, mais manifeste aussi l'engagement de l'énonciateur avec le réel qu'il prend soin de rapporter en détail. Le concept de personnage, familier en

journalisme narratif, est un autre exemple de stratégie énonciative s'inscrivant dans plusieurs dimensions de la véridicité, en l'occurrence les dimensions fiabilité et coopération. Comme le synthétisent très bien Lits et Desterbecq : « *Le personnage permet d'ancrer le texte dans le réel parce qu'il est le pilier de l'illusion réaliste, ce qui favorise l'investissement du lecteur* » (2017, p. 147).

La figure qui suit rassemble les indicateurs de véridicité recueillis dans l'ensemble des cinq récits du corpus en respectant leurs dispositifs d'appartenance, mais en les situant sur un continuum qui va d'un « sens préconstruit » à « un sens à construire ». La dimension fiabilité est figurée du côté de l'espace de sens préconstruit, c'est-à-dire des propositions de signification univoques. La dimension coopération se situe dans la direction des espaces de signification à co-construire ou re-construire avec des propositions potentiellement polysémiques. Ce schéma légèrement décroisé permet d'envisager les mobilités de construction de sens possibles d'un dispositif à l'autre ou d'une dimension de la véridicité à une autre.

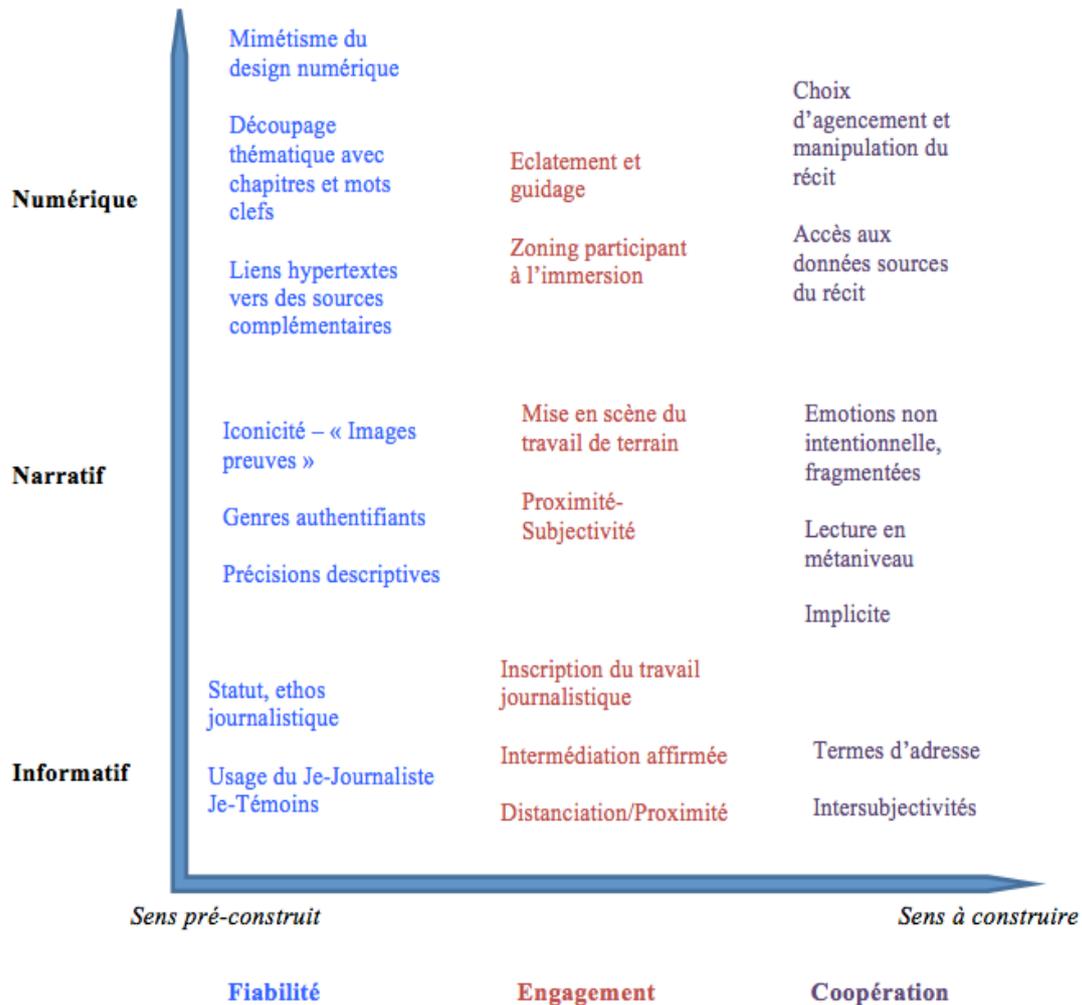


Figure 4 – Schéma récapitulatif des indicateurs de véridicité recueillis dans l'ensemble des cinq récits

Les récits analysés composent chacun une stratégie énonciative singulière avec des ancrages plus ou moins évidents dans les traditions d'écriture journalistique. Afin de distinguer chaque production l'une par rapport à l'autre et d'établir une meilleure vue d'ensemble de leurs régimes de véridicité, une autre représentation graphique s'impose. Dans cette nouvelle élaboration, il est nécessaire d'élargir les espaces de construction de sens en se référant plus globalement aux types de langage favorisés par les récits. L'analyse des récits a montré que la dimension multimédiatique des productions joue un rôle capital dans l'élaboration de sens, en particulier les images, leurs différentes fonctions et coordinations avec le sonore ou l'écrit. Par ailleurs, il s'avère essentiel de rendre compte du potentiel d'interprétation proposé d'une stratégie médiatique à l'autre. Meunier et

Peraya (2010) ont mis en place un outil qui permet de situer les « *tendances diversement réalisées* » des messages audio-scripto-visuels (p. 362). Ce schéma se structure sur un double axe croisé. Un premier axe figure l'opposition entre messages à dominance iconique, où la dimension image et le langage analogique sont privilégiés, et messages à dominance verbale qui privilégient la dimension rationnelle et réfléchie de l'information. Comme le précisent Meunier et Peraya, il ne s'agit pas d'opposer radicalement le verbal à l'imagé puisque les mots sont aussi créateurs d'images ; la distinction se rapporte d'une part à l'image perçue, par l'intermédiaire d'une image, et, d'autre part, à l'image obtenue par verbalisation (Meunier et Peraya, 2010, p. 355). Un deuxième axe met en tension l'interprétation de lecture qui va de « fermé » (avec un message à signification préconstruite, ajusté au point de vue unique du destinataire) à « ouvert » (en offrant au lecteur une plus grande liberté d'interprétation, notamment par la multiplication des possibilités perceptives et un plus grand réseau d'indéterminations).

Un message verbalisé aura tendance à favoriser l'explicite et une interprétation fermée, mais pourra aussi donner libre cours à l'interprétation du lecteur en exploitant, par exemple, la dimension métaphorique et intuitive du langage écrit. Un message iconique est facilement associé aux représentations polysémiques et donc à une liberté d'interprétation du destinataire, mais l'image peut également orienter la perception. Le destinataire de l'image peut très bien limiter le champ d'ouverture interprétatif, avec des effets d'adresse par exemple. Ces différents processus demeurent à l'initiative du lecteur, mais ces opérations sont bien configurées dans les récits.

Notre schéma se structure en quatre orientations cognitives, portées par l'instance d'énonciation : transmettre, montrer, faire comprendre, faire sentir. Chaque pôle oriente la véridicité des récits dans un processus distinct.

Le **pôle « transmettre »** est associé aux récits privilégiant la dimension verbale de l'information avec une tendance à la fermeture interprétative. La notion de transmission s'entend comme l'envoi, le partage, d'un message qui tend vers la précision.

Le pôle « montrer » renvoie aux récits privilégiant la dimension iconique de l'information avec une réflexivité dirigée pour interpréter celle-ci. Étymologiquement, le verbe montrer consiste à exposer au regard, mettre devant les yeux.

Le pôle « faire comprendre » correspond aux récits à dominante verbale qui laissent au destinataire des libertés d'initiatives interprétatives. L'expression renvoie à la tentative de s'adresser à la réflexion d'un interlocuteur par des canaux qui lui seront propres.

Le pôle « faire sentir » est associé aux récits à dominante iconique en prévoyant une ouverture interprétative. L'émotion et l'intuition servent de guide à la construction de sens.

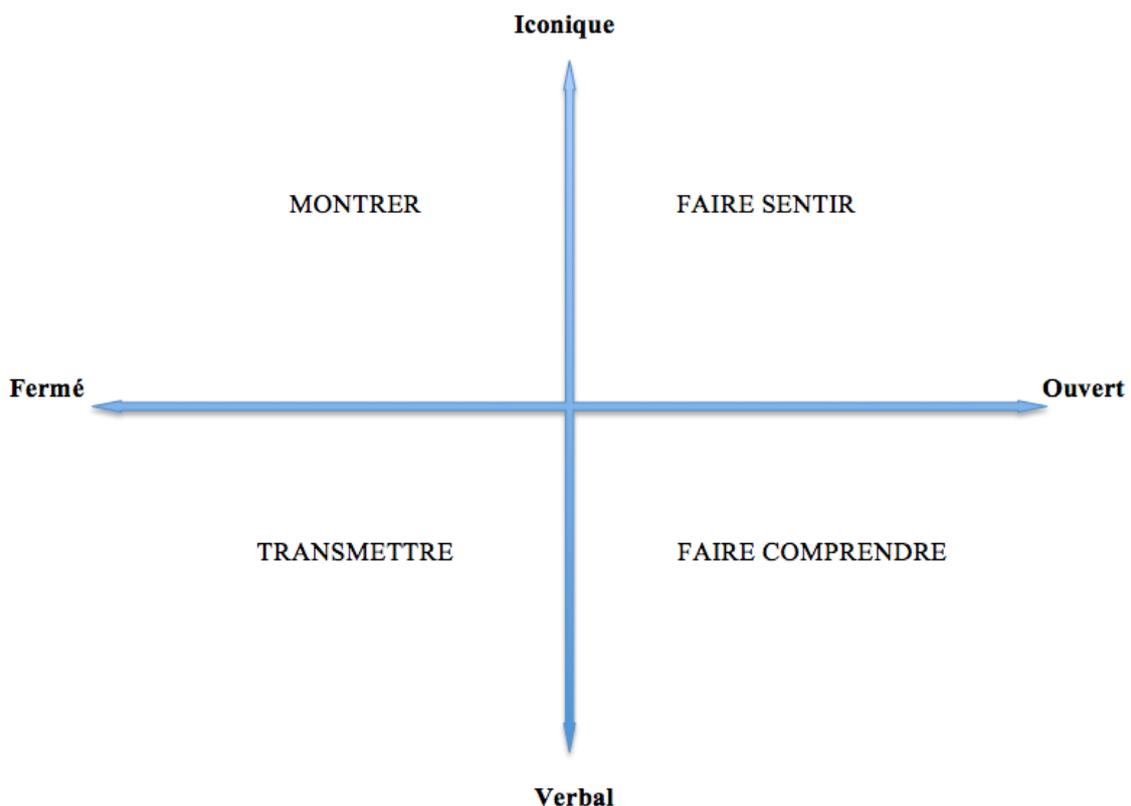


Figure 5 – Représentation des zones d'interprétation des dispositifs énonciatifs des récits journalistiques numériques

L'objectif de ce schéma est de nous permettre de tracer les zones d'interprétation des récits étudiés selon leurs caractéristiques langagières et leur amplitude significative. L'outil facilite une compréhension des négociations envisageables dans ces formes sophistiquées de récit où la véridicité n'est pas toujours donnée d'avance, mais constitue un processus mobile. Les récits trouvent leur place dans ces espaces de construction de sens avec des flèches pointant les mobilités potentielles vers des espaces voisins. En théorie, l'instance d'énonciation, dans la plupart de ces récits, tend à la fois à transmettre, montrer, faire comprendre et faire sentir. Le schéma rend compte de la configuration la plus manifeste pour chaque récit.

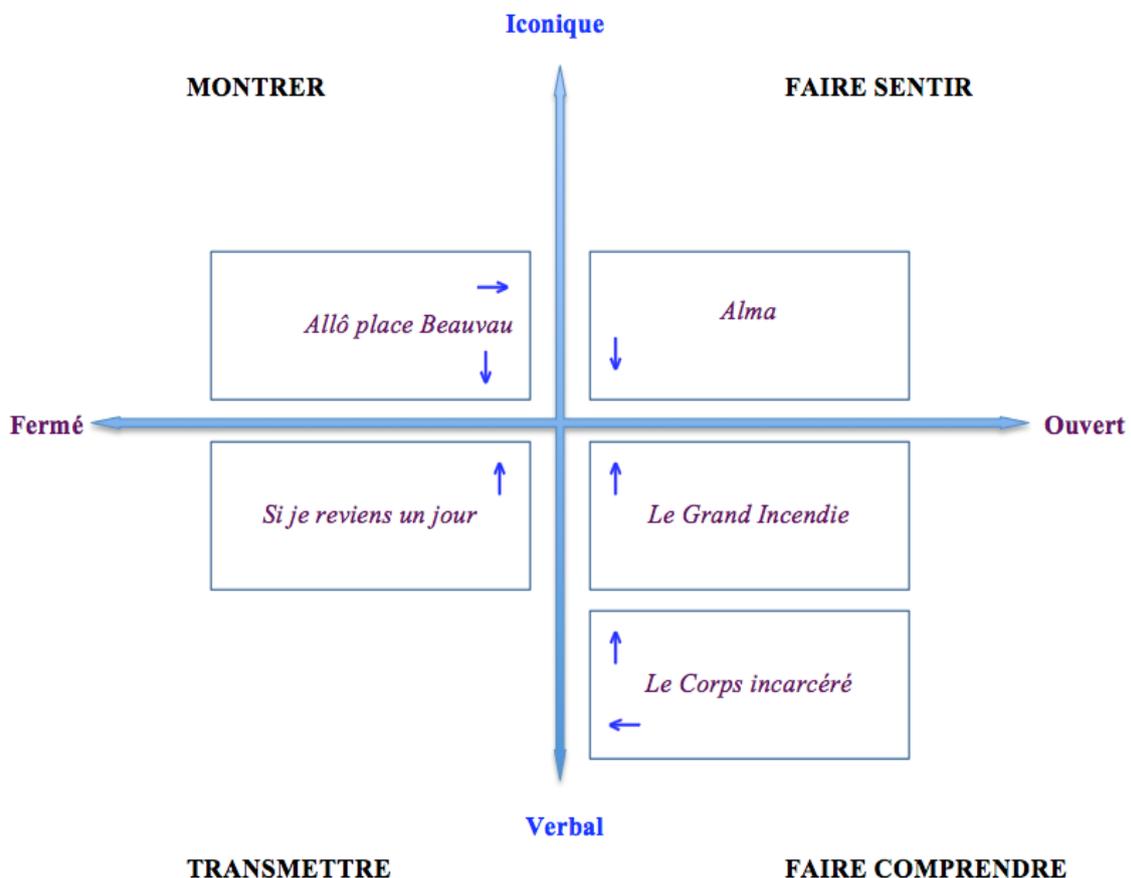


Figure 6 - Pôle significatif et négociations de sens des récits du corpus

Si je reviens un jour est le plus verbal des récits analysés. Son contrat de véridicité s'adosse principalement à la dimension rationnelle de l'écrit. Il repose aussi sur l'exploitation de documents d'archives comme bases iconiques attestant d'une réalité ainsi qu'une série d'images grand format qui enrichissent les émotions véhiculées par le texte. Ces documents sont toutefois assujettis au texte de l'enquête qui fixe, en premier lieu, le sens du récit, de façon explicite. L'énonciation s'organise d'abord pour « transmettre » les résultats d'une enquête, elle tend aussi vers un contrat de véridicité qui consiste à « montrer » le processus d'enquête à partir d'archives, en mettant l'accent sur les informations iconiques et leur valeur signifiante.

Le mode d'interprétation de *Allô Place Beauvau* exploite la dimension dialectique entre le verbal et l'iconique. Les données visuelles et graphiques se situent en effet dans une interaction visuelle verbale où l'émotion suscitée par des images violentes est directement contrebalancée par des données factuelles au style neutre. La stratégie de véridicité de cette production s'appuie toutefois principalement sur les émotions suscitées par les photographies et exploitées comme élément de preuve principal d'une démonstration. L'énonciation est conçue pour « montrer » des éléments d'information qui sont présentés comme univoques. La production tend vers le pôle « transmettre » de par son choix stratégique de faire part de sa méthodologie de recherche dans des données écrites. Elle tend également vers le pôle « faire sentir » étant donné que l'émotion suscitée par les photographies ouvre également la configuration de sens et que la production prévoit la possibilité pour le destinataire de remettre en cause les données publiées.

Le Corps incarcéré est un récit à dominance verbale où l'iconique joue un rôle important, mais seconde le premier type de discours. Le diaporama sonore tend vers un équilibre entre ces deux codes langagiers qu'il fait cohabiter. Les photographies viennent amplifier le discours verbal sans néanmoins s'y substituer comme cela peut l'être dans une vidéo où la dynamique des images l'emporte très souvent sur la perception auditive. L'énonciation vise à « faire comprendre » l'impact de l'incarcération sur le corps humain, mais oscille entre les pôles « transmettre » (la parole des experts fait partie de ce pôle) et « faire

sentir » (si la dimension métaphorique des photos opère plus fortement auprès du destinataire).

Le Grand Incendie et *Alma* ont pour point commun de présenter deux stratégies de discours en parallèle et de donner le choix entre une lecture à dominante plutôt verbale ou plutôt iconique. Les dispositifs numériques de ces deux récits sont conçus, plus précisément, sur un premier niveau de lecture privilégiant le verbal dans sa dimension sonore¹¹⁰. Ce premier niveau de lecture est accompagné de visuels signifiants avec des possibilités techniques d'accéder à un second niveau de lecture qui amplifie la dominante iconique du récit. Pour ces deux productions, le contrat de véridicité est marqué par cette offre plurielle de perception de l'information, mais nous pensons que la dimension iconique impose sa stratégie émotionnelle beaucoup plus fortement chez *Alma* que pour *Le Grand Incendie*. C'est par les mots d'*Alma* que le récit tire sa charge significative maximum, mais ses mots prennent réellement leurs sens dans le visage en gros plan et en mouvement de la jeune femme qui s'exprime : un visage calme et harmonieux qui est le contraire de son discours abrupt. Le récit joue de cette discordance et pour la contourner, la seule échappatoire proposée consiste à visionner d'autres images. Le dispositif énonciatif exploite ainsi la dimension empathique de l'image et, en même temps, met à mal ce mécanisme en le confrontant à un discours qui ne peut que pousser à la distanciation ; ce qui fait d'*Alma* un récit singulier qui consiste aussi bien à « faire sentir » qu'à « faire comprendre ».

Le Grand Incendie oscille entre les pôles « faire comprendre » et « faire sentir » avec un mode d'interprétation principal qui privilégie toutefois la dimension verbale. Les images viennent surtout seconder la bande-son et n'apportent pas de significations plus amples, si ce n'est sur les plans fixes de lieux vides qui favorisent une perception métaphorique des propos entendus. Ceux-ci

¹¹⁰ Dans les reportages d'information, à la télévision notamment, l'expérience pratique montre que « l'interprétation globale se fait souvent par le canal son » (Viallon, 1996, p. 88).

constituent une possibilité qui sera exploitée à l'initiative ou non du destinataire, la proposition reste libre.

Deux caractéristiques essentielles se démarquent finalement dans ce travail de catégorisation des récits : l'équilibre et la mobilité. D'une part, la configuration des espaces de signification repose sur une tentative d'équilibrer les dimensions verbales et non verbales de l'énonciation, et ce, dans l'ensemble des récits. Une production exploite un type de discours en particulier, mais ne se contente pas de ce seul discours et joue sur des modalités de sens diversifiés. L'image, par exemple n'a pas une fonction essentiellement illustratrice ou de renforcement des propositions d'un texte, elle ouvre d'autres perspectives de sens¹¹¹. D'autre part, pour les besoins de cet équilibre, la lecture exploratoire, facilitée par les dispositifs numériques, est au service d'une mobilité entre les différents territoires de sens des récits. Cette lecture exploratoire se décline à des degrés différents d'un récit à l'autre et équivaut aux possibilités de navigation à l'intérieur du récit : multiplication des points d'entrées dans le récit (en fonction des chapitrages par exemple) ou des formes de lecture (lire, voir, entendre) ou encore des catégories de points de vue (parole d'experts, parole officielle, documentation complémentaire, méthodologie d'enquête...).

Ces données recueillies par l'analyse du discours gagnent à être confrontées au discours des producteurs des récits, c'est-à-dire les journalistes et institutions médiatiques à l'initiative de ces narrations d'information.

Chapitre 11 - Le point de vue des auteurs des récits

Dans l'objectif de compléter les données obtenues par l'intermédiaire de l'analyse de discours des cinq récits du corpus, nous avons tenu à nous entretenir avec ceux qui ont élaboré ces productions, afin d'avoir une vue d'ensemble du contexte d'écriture de ces récits et de recueillir le point de vue et les intentions

¹¹¹ Meunier et Peraya (2010, p. 170) en se référant aux travaux de Bateson (1977) et Merleau Ponty (1945) soutiennent que la perception du réel par les images peut se représenter comme un mouvement qui va de la partie au tout.

de ces journalistes sur leur travail. Les entretiens visaient également à préciser les représentations que ces auteurs se font du métier de journaliste et de leurs pratiques. En confrontant ces éléments aux dimensions conceptuelles de la véridicité qui guident notre recherche (fiabilité, engagement, coopération), l'analyse des entretiens permet de confirmer plusieurs orientations déjà mises en valeur dans l'analyse de discours des récits.

Cinq personnes ont répondu à nos demandes d'interview : Samuel Bollendorff s'est exprimé comme auteur principal du *Grand Incendie*, Stéphanie Trouillard pour *Si je reviens un jour*, Miquel Dewever-Plana et Isabelle Fougère ont accepté un entretien conjoint pour *Alma*. Il a été difficile d'obtenir des rendez-vous avec l'équipe à l'origine du *Corps incarcéré*, récit réalisé dix ans auparavant l'écriture de cette thèse. Léo Ridet, photojournaliste au moment de cette réalisation, est le seul qui a pu répondre à nos questions pour nous fournir des éléments sur le travail effectué autour des images du récit¹¹². David Dufresne, auteur d'*Allô, place Beauvau* a décliné la proposition d'entretien par manque de disponibilité, mais nous avons pu consulter sa « *chronique d'un projet à part* » qui est une sorte de journal de travail sur cette production, accessible sur le site personnel de l'auteur¹¹³. David Dufresne a également donné de nombreuses interviews à différents médias où il s'exprime précisément sur sa réalisation et nous avons pu relever des éléments permettant d'éclairer ses choix d'écriture.

Les différents entretiens ont été enregistrés avec l'autorisation des intéressés et retranscrits en conservant le maximum d'informations, aussi bien linguistiques que paralinguistiques (onomatopées, silences et hésitations, aspects émotionnels comme des rires ou de l'ironie), ceci afin de procéder à une analyse de l'énonciation pour chaque entretien. L'analyse de l'énonciation se centre sur

¹¹² Toutes ces personnes ont donné leur accord pour être nommément citées dans cette thèse. Les entretiens ont globalement duré entre 40 et 60 minutes. Trois entretiens ont eu lieu en face à face, dont deux lors de rencontres sur Paris dans des lieux choisis par les journalistes eux-mêmes (Samuel Bollendorff pour *Le Grand Incendie* et Stéphanie Trouillard pour *Si je reviens un jour*) et un entretien groupé via vidéoconférence (Miquel Dewever-Plana et Isabelle Fougère pour *Alma*). Un entretien s'est déroulé par téléphone (Léo Ridet pour *Le corps incarcéré*).

¹¹³ « Six mois d'Allô Place Beauvau : chronique d'un projet à part » est accessible sur le site : <https://www.davduf.net/alloplacebeauvau-bilan>

« *la singularité de l'élaboration individuelle du discours* » (Bardin, 1977, p. 228). Elle s'effectue à partir d'une analyse logique et séquentielle de l'énonciation¹¹⁴, c'est-à-dire que nous avons à la fois observé les différentes propositions de chaque entretien et mis en relief les séquences de sens pour mieux saisir la progression du discours par rapport aux notions clefs qui intéressent notre recherche. Rappelons que les entretiens n'ont jamais directement porté sur la question de la vérité du discours afin de ne pas orienter artificiellement les réponses des interviewés. L'analyse du discours des journalistes a toutefois permis d'extraire des données pouvant être associées aux dimensions fiabilité, engagement et coopération de la véridicité, telles que nous les avons définies pour les récits journalistiques numériques.

Pour ce qui concerne les propositions de sens tirées des verbatim des entretiens, il s'agissait, premièrement, de préciser le **contexte de production de ces récits**, c'est-à-dire les différentes contraintes ou facilités qui ont joué sur l'écriture des productions étudiées. Il était important pour notre analyse, deuxièmement, d'obtenir des éclairages sur les **perceptions des auteurs sur la pratique et le métier de journaliste** en général. Il s'agissait, troisièmement, de leur permettre d'exprimer leurs **intentions de réalisation** et de recueillir leurs représentations et sentiments sur leurs productions et les réceptions possibles de leur travail. Nous avons, notamment, réservé une question spécifique pour savoir quelles représentations ils pouvaient se faire de leur lecteur. Ces trois grandes organisations thématiques ont servi de base pour faire ressortir des éléments relevant du positionnement des auteurs en ce qui a trait à la fiabilité, l'engagement et la coopération de leur énonciation.

11.1 Contexte de production des récits

Précisons d'emblée que les journalistes des cinq productions du corpus ont des expériences et des profils professionnels différents. Pour les auteurs du *Corps*

¹¹⁴ Les étapes et principes de l'analyse de l'énonciation sont décrits par Bardin (2003, pp. 228-242)

incarcéré, et d'*Alma*, il s'agissait d'une toute première expérience d'écriture dans ce format. Stéphanie Trouillard pour *Si je reviens un jour*, David Dufresne pour *Allô Place Beauvau* et Samuel Bollendorff pour *Le Grand Incendie* n'étaient pas à leur première réalisation au moment où ils ont conçu ces récits. Les entreprises de presse pour lesquels les cinq journalistes interrogés travaillaient ont également fait peser sur eux des contraintes très différentes en termes de consignes d'écriture et de moyens alloués. L'ensemble des interviewés avait néanmoins des points communs pour ce qui se rapporte aux conditions de réalisation. Les journalistes revendiquent notamment un long travail de terrain et une liberté d'action et de création grâce à la confiance des entreprises de presse qui ont soutenu leur travail.

Au moment de l'élaboration du *Corps incarcéré*, en 2009, Léo Ridet était stagiaire au Monde.fr en tant qu'iconographe et voulait devenir photographe : « *C'est vraiment le tout début de ma carrière* » rapporte-t-il en confiant son inexpérience : « *je commençais, je tâtonnais...* ». Il seconde alors pendant cinq mois d'enquête le journaliste Soren Seelow qui, lui, est salarié du journal *Le Monde* depuis deux ans¹¹⁵.

Stéphanie Trouillard a déjà réalisé deux webdocumentaires pour France 24 avant de concevoir *Si je reviens un jour* qui lui demandera six mois d'enquête. Elle est journaliste salariée pour le site Internet de la chaîne France 24, sous la supervision d'une rédactrice en chef, et dit bénéficier d'une grande marge de manœuvre pour l'écriture de son webdocumentaire :

« *On me faisait assez confiance et c'est-ce que j'aime bien à France 24, c'est qu'on est assez autonome sur ce travail-là* ».

¹¹⁵ Information que donne le journaliste Soren seelow dans sa bibliographie sur le site Carcéropolis, association d'information et de ressources multimédia sur les prisons et l'univers carcéral en France : <http://www.carceropolis.fr/Seelow-Soren>

Ses contraintes de travail sont surtout liées au peu de moyens et de temps alloués par sa direction pour ce projet, puisqu'il est mené en solitaire pour l'écriture comme pour les photos :

« En gros, je faisais ça sur mon temps libre, c'était en plus de mon travail. Je n'ai pas été détachée pour faire ça ».

Samuel Bollendorff rapporte qu'il a fallu trois ans d'enquête en amont du *Grand Incendie* pour saisir la portée des immolations par le feu qui se sont produites entre 2010 et 2013 sur des sites publics français. Ce photojournaliste s'est déjà distingué avec un reportage interactif diffusé en 2008 sur le site du Monde.fr¹¹⁶. Cette expérience lui a permis de tisser des liens avec des responsables éditoriaux de grands médias pour pouvoir réaliser *Le Grand Incendie* avec les aides nécessaires:

« C'était une très longue enquête qu'on a réussi à produire grâce à France Télévision qui avait développé à ce moment-là un laboratoire d'expérimentation, Les Nouvelles Écritures, avec Boris Razon qui en était à la tête et qui, lui-même était un ancien rédacteur en chef du Monde.fr, et avec qui on s'était rencontré aussi autour de Voyage au bout du charbon ».

Samuel Bollendorff signifie ainsi qu'il a déjà bâti sa réputation d'auteur dans les formes d'écritures multimédias du web et qu'il a la confiance de ses producteurs et diffuseurs.

David Dufresne mentionne en introduction de son récit *Allô Place Beauvau* un travail de consignation et de recherche de huit mois avec des mises à jour régulières. Il diffuse d'abord ce travail de compilation de données sur son compte *Twitter*, puis celui-ci prend une forme plus développée sur *Médiapart*, site

¹¹⁶ Il s'agit de *Voyage au bout du Charbon* de Samuel Bollendorff et Abel Ségrétin (Le Monde.fr, 2008)

d'information pour lequel David Dufresne a déjà été journaliste. Il note sur son blog que la datavisualisation pour *Médiapart* est un « *projet préparé en trois semaines, autour de plusieurs compagnons de route de longue date* ». Il bénéficie lui aussi d'un réseau de soutiens techniques et financiers grâce à ses expériences passées et la réalisation de plusieurs longs formats multimédias du web¹¹⁷.

Miquel Dewever-Plana précise que c'est un travail d'enquête de cinq ans au Guatemala qui lui a permis de faire la rencontre d'Alma alors qu'il cherchait à comprendre la violence des gangs criminels de ce pays. Il travaille alors comme photojournaliste indépendant et demande à Isabelle Fougère, journaliste dans la presse magazine, de s'associer à lui pour concevoir un portrait d'Alma qui sera produit et diffusé par Arte :

« À l'origine, ce travail devait faire l'objet d'un livre, L'autre guerre, qui raconte toutes ces violences que vit au quotidien la société guatémaltèque... pour comprendre ce phénomène de gang, de violences au Guatemala ; et lorsque j'ai rencontré Alma, très vite, je me suis dit que ça serait intéressant de faire quelque chose en parallèle uniquement sur cette fille et sur son témoignage. Et c'est là que j'en ai parlé avec Isabelle parce qu'à l'origine on voulait faire un livre. On a fait un livre aussi qui s'appelle « Alma » et plutôt que de faire à nouveau un témoignage, parce que moi je travaillais beaucoup l'image, la photo et le témoignage, on a eu envie de le raconter autrement et c'est là où Isabelle est venue. »

La quête d'une forme adéquate et d'une écriture différente, pour « *raconter autrement* » un sujet singulier ou une enquête qui sort de l'ordinaire, est évoquée chez la plupart des journalistes interviewés. Stéphanie Trouillard a d'abord l'intention de n'écrire qu'un article pour le web sur l'histoire de Louise Pikovsky,

¹¹⁷ David Dufresne a notamment réalisé en 2010 avec Philippe Brault le webdocumentaire *Prison Valley* diffusé par Arte.tv et en 2013 le jeu-documentaire *Fort McMoney*, deux œuvres qui ont marqué la création documentaire sur le web.

mais elle trouve finalement que le sujet a du « *potentiel* » et ce sujet lui « *tient à cœur* », selon ses propres termes :

« Les lettres sont assez extraordinaires : la façon dont Louise écrit, j'étais tout de suite prise par cette histoire. Mais au départ quand j'en ai parlé à mes rédacteurs en chef, on était parti sur un article, en fait quelque chose de simple, un article pour le site Internet. Et puis, de fil en aiguille, quand j'ai commencé à vraiment enquêter, à tirer sur le fil, à retrouver la famille, à en savoir plus sur son parcours... Au bout de plusieurs semaines, ou plutôt plusieurs mois, je me suis dit : ça vaut plus qu'un article en fait ! Comme à cette époque-là, on était pas mal dans une dynamique de développer les web documentaires, il y avait une sorte de concurrence entre les sites pour sortir des longs formats, des reportages interactifs, c'était en 2016 ; et donc, ma rédactrice en chef était assez preneuse d'idées pour développer ce type de formats. Au départ, c'était pas l'idée, mais avec la masse d'informations que j'avais accumulée il y avait de quoi raconter cette histoire dans un format plus long. »

Léo Ridet, membre de l'équipe de réalisation du *Corps incarcéré*, produit en 2009, fait aussi part de l'influence de nouveaux formats à succès dans les médias qui amène la rédaction du *Monde.fr* à présenter ce projet d'enquête pour le web :

« Il y avait à ce moment-là la plateforme Media Storm qui cartonnait aux États-Unis¹¹⁸ et il y avait Voyage au bout du charbon de Samuel Bollendorff qui venait d'arriver. »

Si les journalistes interviewés ont globalement bénéficié d'un effet de mode pour les narrations multimédias avec des entreprises de presse en quête

¹¹⁸ Plateforme de production de récits multimédia pour le web : <https://mediastorm.com>

d'expériences et d'auteurs pour ces formats¹¹⁹, ils mesurent également la plus-value de cette forme d'écriture en termes de possibilités créatives. Selon les interviewés, les narrations du web offrent une plus grande liberté de création par rapport aux médias traditionnels et l'espace du web est envisagé comme un espace d'écriture à conquérir. Samuel Bollendorff est le plus explicite sur ces aspects :

« Pour Le Grand Incendie la question s'est posée : est-ce qu'on fait un webdocumentaire ou est-ce qu'on fait un documentaire pour la télé ? Et on a décidé que, d'abord, avec la télé on n'aurait jamais eu cette liberté d'essayer de trouver ce passage très ténu entre toutes ces problématiques complexes que j'ai évoqué tout à l'heure : la mémoire des familles, les messages laissés par les gens, les lieux, les témoignages, les discours officiels. En télé on n'aurait pas eu cette liberté d'écriture ».

À propos du travail d'écriture sur *Alma*, Isabelle Fougère évoque également une liberté de création qui se démarque d'une production télévisée. Le duo d'auteurs en a fait l'expérience puisqu'il existe une version documentaire télévisée d'*Alma* produit par *Arte* qui ne correspond pas à ce qu'ils souhaitaient en termes d'écriture et d'organisation du récit. La liberté de création évoquée par Isabelle Fougère repose en effet sur la possibilité d'organiser les données en fonction de ses intentions d'auteure :

« On n'avait jamais fait de webdocumentaire ni Miquel, ni moi, et la possibilité, à la fois, d'avoir ce témoignage brut, mais en tant que journaliste et documentariste, avoir à cœur de quand même informer les gens et leur donner toute la matière nécessaire qu'on trouve dans les modules qui sont construits en parallèle du témoignage, nous ont donné une liberté extraordinaire, c'est-à-dire de garder le diamant qui est l'éclat de ce témoignage ».

¹¹⁹ Cette quête d'expérience et d'auteurs est relatée dans les travaux de Salles et Schmitt (2017).

Et la journaliste renchérit plus loin :

« ça, c'est vraiment le web et l'explosion des formats et les remises en cause finalement des codes de la narration qui nous a permis de le faire... »

Les questions sur d'éventuelles contraintes d'écriture ou de conception ne portent pas, finalement, sur des aspects de production techniques ou de pressions institutionnelles, mais sont reliées à des réflexions de fond sur la portée et le sens de ce qui est réalisé. Plusieurs journalistes expriment un sentiment d'imputabilité¹²⁰ envers leurs sources et envers le public qui accède à ces sources. Ce ressenti peut se rapprocher du devoir de conscience dont font mention Kovach et Rosenstiel (2015) dans leur description des grands principes du journalisme. Il correspond à un « *sens personnel de l'éthique et de la responsabilité* » (p. 326). Ce qui fait dire, par exemple, à Miquel Dewever-Plana :

« Ça a été assez libre par rapport à la production, on n'a pas eu de contraintes quelconques, si ce n'est le fait qu'il fallait qu'on assume de donner la parole à une meurtrière et non pas aux victimes. Donc ça c'était quelque chose qu'il fallait qu'on assume dès le départ et qu'on sache pourquoi c'est intéressant, justement, de donner la parole à quelqu'un qui avait assassiné et pas à ceux qui avaient été victimes de cette violence. Donc ça, c'est une question qu'on s'est posée dès le départ qui nous a beaucoup tourmentés tout au long du projet. »

¹²⁰ La notion d'imputabilité est empruntée au domaine juridique et signifie la possibilité d'attribuer à un individu la responsabilité d'une infraction. Les journalistes sont responsables juridiquement ou redevables auprès de leur lectorat (Bernier, 2016).

Isabelle Fougère, coauteure du webdocumentaire *Alma*, préfère parler de responsabilité plutôt que de contraintes pour ce qui concerne le contrat documentaire qui lie les deux auteurs à la jeune femme :

« C'était une contrainte... non c'était une responsabilité en fait, mais c'est normal on travaille avec la vraie vie, des vraies gens, on ne peut pas faire n'importe quoi ».

Elle étend cette responsabilité vis-à-vis d'Alma et vis-à-vis du public qui la découvre via ce webdocumentaire. La journaliste a conscience que ses choix d'écriture, c'est-à-dire le montage de la vidéo d'Alma, orientent « *l'opinion* » que le spectateur va se faire de la jeune femme.

La notion de responsabilité surgit également dans les propos de Stéphanie Trouillard qui se préoccupe du devoir de mémoire et des égards que mérite Louise Pikovsky :

« Je me souviens, la semaine avant que le webdoc sorte, j'ai eu une grosse crise d'angoisse. Je me suis dit « zut, en fait est-ce que j'ai le droit de faire ça ? », parce que je me suis dit, elle n'a rien demandé cette jeune fille ! Je vais l'exposer aux gens, je vais exposer aux gens ses lettres. Est-ce qu'elle aurait été d'accord ? Une espèce de cas de conscience... parce que ce n'est pas mon histoire, c'est l'histoire de quelqu'un. Il faut faire attention et c'est tout de même une responsabilité de faire connaître l'histoire de cette jeune fille qui n'a rien demandé, en fait. »

La journaliste se sent également redevable envers les membres survivants de la famille de Louise Pikovsky. Cette responsabilité est directement reliée à l'investissement émotionnel qui unit la journaliste à son sujet :

« Maintenant Louise fait partie de ma vie. Tous les mois je fais des conférences sur elle, je voyage avec elle à travers le monde... donc elle fait clairement partie de ma vie. On s'attache à quelqu'un comme ça. »

La même idée apparaît en filigrane dans les propos de Samuel Bollendorff qui dit assumer la relation affective qu'il peut développer avec ses sujets d'enquête :

« C'est quand même moi qui suis à l'origine des sujets la plupart du temps, ça veut dire que c'est des sujets dont je me saisis parce qu'ils me sont nécessaires en termes d'engagement, et cetera... et ça va avec le fait d'aller à la rencontre de gens qui sont dans des situations de fragilité, qui n'ont pas forcément la parole et ça demande déjà qu'il y ait quelque chose d'une confiance qui s'établisse, du temps, la compréhension de ce qu'ils vivent, de partage aussi de nos convictions. Et donc, d'essayer non seulement d'être respectueux, mais d'être le plus juste dans la façon dont on raconte l'histoire de quelqu'un, de préserver sa fragilité et de donner le plus d'échos possibles et de visibilité à ce qu'il, ou elle, a choisi de nous livrer. Ça ne sert à rien d'aller voir quelqu'un qui nous raconte son drame si on ne met pas énormément d'énergie pour que ce soit entendu, sinon ça ne sert à rien. »

La qualité de la relation tissée entre le journaliste et son sujet est présentée comme un facteur favorisant l'authenticité du récit. Miquel Dewever-Plana précise par rapport à la relation nouée avec Alma :

« Ce qui a fait que ce témoignage est un témoignage assez fort c'est qu'on connaissait Alma depuis longtemps. Avant de faire quoi que ce soit avec Alma, on a vraiment créé une vraie relation avec elle et sa famille et donc il y avait une confiance mutuelle qui était énorme. Et donc si on était venu sans la connaître en posant les mêmes questions on n'aurait jamais eu les mêmes réponses. »

Léo Ridet fait également état de la relation de confiance qui s'est établie avec les anciens détenus qu'il a photographiés pour *Le Corps incarcéré* et avec qui il dit avoir passé du temps.

« On voulait aller là où ils étaient d'accord pour nous emmener, entre guillemets, donc nous on n'a rien forcé. Il faut savoir qu'en prison on est tellement désincarné que c'était pas compliqué pour... euh... je pense à Djemel, je pense à Hafez ou à Hugo aussi ...de se mettre torse nu, de nous faire voir leurs cicatrices, de parler de leur corps, des pieds à la tête, ou je sais pas, de leurs érections, de leurs parties génitales, des fouilles... »

Les auteurs des récits du corpus expriment leur implication forte vis-à-vis du réel raconté avec des degrés différents d'intimité vis-à-vis de ce réel. Ces implications sont associées à une subjectivité et un recours à l'émotionnel assumés, envisagés comme un outil de travail pour la narration. Comme l'ont montré Le Cam et Ruellan (2017), ressentir, pour les journalistes, est aussi un moyen de faire sens avec ce qui est rapporté. Les émotions les guident sur leur manière de restituer le réel. Les représentations que chaque interviewé se fait de sa propre pratique journalistique et du journalisme en général, avec ses cadres discursifs contraignants, apportent alors un éclairage supplémentaire sur les choix d'écriture de chacun.

11.2 Positionnement par rapport à la pratique journalistique

La question de savoir si les auteurs identifient leur réalisation comme un travail journalistique a reçu des réponses très tranchées, en particulier, de Miquel Dewever-Plana :

« Pour moi oui. La façon dont on a monté le témoignage d'Alma sous forme d'interview c'était aussi prendre du recul par rapport à son témoignage et ne pas tomber dans.... Soit la montrer comme un monstre, soit avoir trop d'empathie envers elle et donc guider ce que devait penser le public d'elle ».

Pour ce photographe d'expérience, les réflexes d'écriture journalistique sont les gages d'une prise de recul et de neutralité, mais pour sa collègue, Isabelle Fougère, qui se présente comme *« quelqu'un de plume »* et qui vient du grand reportage pour la presse magazine, le travail d'écriture réalisé sur *Alma* se démarque du journalisme conventionnel :

« On n'a pas du tout travaillé selon les codes du journalisme français, c'est-à-dire qu'on a utilisé des techniques, mais de manière presque inconsciente je dirais, de dramaturgie ou cinématographiques... »

Elle estime ce positionnement *« libérateur »* pour leur travail d'écriture en évoquant le rôle des émotions dans la narration :

« L'émotion est une clef qui permet aux gens de nous suivre si on veut les emmener sur un chemin pour les secouer un peu. C'est une clef et c'est vrai que le journalisme se l'interdit souvent. »

Samuel Bollendorff considère qu'il fait du journalisme même si son activité ne correspond pas à la *« définition stricte du journalisme »* telle qu'elle est fixée par la loi française¹²¹. Photojournaliste depuis les années 2000, il dit s'être tourné

¹²¹ Selon la Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, *« est journaliste professionnel toute personne qui a pour activité principale, régulière et rétribuée, l'exercice de sa profession dans une ou plusieurs entreprises de presse, publications quotidiennes et périodiques, ou agences de presse et qui en tire le principal de ses ressources »*. <http://www.cciip.net/>

vers de nouveaux modes de production et de diffusion pour pouvoir continuer son métier, en particulier à partir de 2008, date où, dit-il, « *la crise de la presse est actée* ». Selon lui, la presse n'investit plus, alors, dans des enquêtes au long cours et le photojournaliste décide de se tourner vers le web : « *voie d'expérimentation* » qui lui permet de continuer à pratiquer son métier¹²². Au cours de l'entretien de recherche, Samuel Bollendorff insiste à plusieurs reprises sur l'enquête rigoureuse sur laquelle s'adosse la narration du *Grand Incendie*, ce qui, selon lui, le positionne dans la pratique du journalisme :

« Moi je dis que depuis 20 ans je fais toujours le même métier, c'est-à-dire que j'essaie de raconter des histoires du monde qui sont le fruit de mes enquêtes ».

Il renchérit un peu plus tard : « *je le fais avec une enquête extrêmement rigoureuse, journalistique, pour n'être que dans les faits, pour que ça ne soit pas contestable.* »

Et après avoir rappelé ces choix de réalisation sur l'ensemble de ses enquêtes, il conclut finalement :

« Je pense que c'est du journalisme, par contre je ne ferais pas croire que c'est simplement de l'objectivité ».

La question de l'étiquette professionnelle qui relève d'un débat propre à l'espace médiatique français n'élude pas l'importance que chaque auteur apporte aux règles d'écriture du journalisme. David Dufresne, par exemple, est présenté dans les médias selon ses différentes activités d'écrivain, documentariste ou journaliste indépendant et il revendique, lui aussi, un travail d'enquête qui repose

¹²² De façon générale Samuel Bollendorff fait mention dans son entretien de deux possibilités pour les journalistes qui veulent continuer de travailler : le web ou le livre. Ce dernier choix est le sujet des recherches de Bastin et Ringoot (2014).

sur des faits parce qu'il sait que ce travail sera mieux entendu : « *Le ton sera clinique et factuel, pour s'adresser au plus grand nombre* »¹²³ affirme-t-il sur son blog relatant l'expérience d'écriture de *Allô place Beauvau*. Il mentionne par ailleurs les exigences de vérification d'information qu'il s'impose à lui-même :

« *Je passe nuit et jour à rechercher sur les réseaux sociaux tous les cas documentés. Alors seul, je me donne cette contrainte (pour chaque signalement, un document est nécessaire : photo, vidéo, certificat médical, radio médicale, plainte).* »¹²⁴

De son côté, Stéphanie Trouillard évalue son récit comme un travail journalistique parce qu'il s'est appuyé sur des compétences acquises lors de sa formation à l'école de journalisme de Lille de par « *la manière de faire des interviews et de rapporter cette histoire aussi* ». En réfléchissant plus largement à son enquête sur Louise Pikovsky où elle a mis à contribution ses réflexes professionnels et sa passion personnelle pour l'Histoire, elle prend du recul pour estimer son travail : « *Cette histoire elle ne m'appartient pas en fait, elle appartient à tout le monde, c'est le métier de journalisme à la base d'être le porte-voix, le messager.* »

Il ressort finalement des entretiens que l'identité journalistique des récits de notre corpus, si elle est revendiquée, se fonde d'abord sur une façon de travailler et d'écrire. Samuel Bollendorff est, de nouveau, l'interviewé qui exprime le mieux la tension vécue des auteurs entre manière de composer, adaptation aux usages et volonté de préserver son activité. Le photojournaliste se préoccupe des formes que peut adopter son récit pour être efficace :

« *Qu'est-ce qui opère en termes d'usage ? Comment faire pour faire en sorte que ce sujet trouve son déploiement ?* »

¹²³ Extrait de *Six mois d'Allô place Beauvau : chronique d'un projet à part*. David Dufresne (@davduf) 23 janvier 2018 : <https://www.davduf.net/alloplacebeauvau-bilan>

¹²⁴ Extrait de *Six mois d'Allô place Beauvau : chronique d'un projet à part*. David Dufresne (@davduf) 5 décembre 2018 : <https://www.davduf.net/alloplacebeauvau-bilan>

Il exprime par ailleurs :

« Tout ça, c'est pour continuer à faire mon métier de journaliste avec des écritures qui correspondent aussi à un glissement, à nos usages, à nos modes de consommation et éventuellement de s'inscrire en réaction ou d'essayer de trouver des moyens de réarrêter le regard sur des images et des sujets. Ça fait partie de nos nécessités d'aujourd'hui si on veut continuer à faire ce métier. »

L'analyse des propos des journalistes révèle que les spécialités et compétences d'écriture des auteurs des récits s'amalgament par nécessité ou stratégie discursive et influencent les processus d'élaboration des productions. La formulation des intentions de réalisation des journalistes doit encore apporter un éclairage important pour la compréhension des indicateurs de véridicité relevés lors de l'analyse des récits du corpus.

11.3 Intentions de réalisation

Au-delà du contexte de production et de la vision propre à chacun sur ce que peut être le journalisme et son écriture, les auteurs des récits analysés avaient des intentions de réalisation qu'ils ont pu exprimer à leur guise en bénéficiant de la confiance des institutions de production ou de diffusion avec lesquelles ils ont travaillé. Seul Léo Ridet, alors stagiaire au *Monde.fr*, et débutant sa carrière de photographe à l'occasion du *Corps incarcéré*, fait mention de désaccords sur certaines utilisations des photographies sur la production :

« J'ai eu des désaccords sur l'usage de certaines photos, où la façon dont ça a été un petit peu modifié, pas par moi justement...mais c'est des choses sans gravité. On tâtonnait à ce moment-là. Moi j'avais des grands rêves de photojournalisme et eux ils faisaient des choix selon leur logique, donc forcément on faisait des ajustements. »

Léo Ridet dit ne pas avoir pu faire valoir son point de vue éditorial sur le montage photo du diaporama sonore du *Corps incarcéré*, alors que pour l'ensemble des autres productions du corpus, l'agencement du récit ou le montage vidéo et audio émanent de choix délibérés où les journalistes formulent des intentions très précises. C'est sur cette question des intentions que nous pouvons plus précisément trouver des échos avec les dimensions de la véridicité que l'analyse de discours des récits du corpus a pu faire ressortir.

Dans sa chronique du projet *Allô place Beauvau*, David Dufresne décrit l'objectif de sa datavisualisation sur le site de Médiapart : « *Le but est de donner à voir la violence systémique. Ce n'est plus un signalement APRÈS l'autre, c'est un signalement SUR l'autre* »¹²⁵. Les signalements de violences relayées sur le compte *Twitter* du journaliste sont désormais catégorisés et visuellement mis en récit. L'expression « donner à voir » fait écho au pôle « montrer » dans lequel nous avons situé le contrat de véridicité de *Allô place Beauvau*. À plusieurs reprises, David Dufresne exprime également une intention de provoquer un débat public en pointant les « *donneurs d'ordre* », c'est-à-dire le ministère chargé du maintien de l'ordre. Sa présentation des faits se double ainsi d'une orientation précise sur l'explication de ces faits. Il ne s'agit pas simplement d'exposer des évènements, mais de susciter la réaction de destinataires multiples : l'opinion publique, les institutions étatiques et médiatiques. Dans sa chronique du projet, David Dufresne affirme que le ministre de l'Intérieur refuse de lui accorder un entretien malgré ses demandes et il ajoute :

« *Reste que, malgré le déni politique, le dispositif allo @place_Beauvau participe à la visibilisation des violences policières en général. Désormais,*

¹²⁵ Extrait de *Six mois d'Allô place Beauvau : chronique d'un projet à part*. David Dufresne (@davduf) 24 janvier 2019 : <https://www.davduf.net/alloplacebeauvau-bilan>

la question est abordée partout, radios, presse écrite, chaînes d'info en continu, sur différents tons. »¹²⁶

Dans l'entretien qu'elle nous a accordé, Stéphanie Trouillard précise la dimension éducative de son webdocumentaire *Si je reviens un jour*. Sa démarche s'inscrit typiquement dans la mission éducative du service public audiovisuel français fondé sur le triptyque informer - éduquer – divertir (Marty, 2013). Cette orientation a forgé l'écriture du récit afin de le rendre accessible au plus grand nombre :

« L'idée c'était aussi d'en faire un outil pédagogique et c'est pour ça qu'on en a fait quelque chose d'assez simple dans la navigation, dans l'idée que ce soit un outil qui puisse être utilisé par les scolaires. C'est pour ça qu'on a rajouté dans les menus la généalogie, une carte pour que ce soit utilisé par les enseignants. C'est un peu un outil clé en main. C'est aussi dans les prérogatives de France 24 : la lutte contre l'antisémitisme, l'éducation aux médias... ça rentrait dans ce cadre-là aussi. »

Ce mandat didactique va dans le sens d'un discours à dominante verbale avec une mise en relation des faits explicites comme dans la catégorie des messages réflexifs à signification préconstruite que nous avons baptisé « transmettre ». La journaliste de France 24 affirme également son intention de partager un savoir-faire qui la passionne : la recherche et l'enquête à partir d'archives historiques qui sont désormais plus facilement accessibles sur le web. Cette intention plus personnelle se greffe sur le mandat éducatif de la chaîne publique qui l'emploie. Elle le formule ainsi :

¹²⁶ Extrait de *Six mois d'Allô place Beauvau : chronique d'un projet à part*. David Dufresne (@davduf) 26 janvier 2019 : <https://www.davduf.net/alloplacebeauvau-bilan>

« L'idée, c'est que les gens qui veulent faire des recherches, s'ils le veulent, c'est de leur expliquer comment eux-mêmes peuvent être des enquêteurs : quels outils, à qui s'adresser, quels organismes ? Apprendre à le faire quand même... Il faut savoir que depuis 2015 toutes les archives de la Seconde Guerre mondiale sont accessibles, il n'y a plus besoin de dérogation... ça facilite aussi les recherches. »

Cette intention de partager, en plus des informations, des compétences liées aux images d'archives, oriente potentiellement le récit de Stéphanie Trouillard vers le pôle « montrer » du contrat de véridicité.

Les auteurs d'*Alma* pointent également, de leur côté, une dimension pédagogique à leurs intentions de réalisation. Isabelle Fougère affirme qu'ils ont cherché à toucher les jeunes générations :

« Nous, on avait envie de s'adresser à des jeunes, c'est la raison pour laquelle on a choisi le support du web, et c'est comme ça que tout est arrivé. Mais on ne savait pas ce que ça allait produire sur eux. On avait envie de s'adresser à cette tranche d'âge, adolescents et jeunes adultes, mais on ne savait pas ce que ça allait donner. »

L'objectif principal qui guide Miquel Dewever-Plana et Isabelle Fougère est de faire du témoignage d'*Alma* « un outil de réflexion » qui mêle réfléchir et ressentir ; c'est ce que tente d'expliquer Isabelle Fougère par ces mots :

« Finalement, si on cherche ce qui est intéressant dans une information, une situation qu'on va délivrer, partager... c'est qu'elle produise du sens pour tout le monde et en fait, il faut chercher ces zones communes qui sont les sentiments humains ».

La journaliste explique, plus explicitement, par la suite, que le dispositif du récit a été conçu dans l'intention de faire vivre l'expérience de la rencontre avec Alma :

« ce qu'on essaie de proposer à celui qui regarde c'est une expérience, donc c'était de reproduire le plus fidèlement possible un huis clos avec quelqu'un ; c'est-à-dire qu'on est dans une pièce à deux personnes en face à face et quand quelqu'un vous raconte quelque chose, quelques fois on conscientise le visage de la personne en face, on la voit, et parfois cette personne va nous raconter des choses qui évoquent ce qu'elle raconte et on va se faire des images à travers ce qu'elle nous raconte. »

La possibilité technique de couvrir d'images tierces le témoignage d'Alma, en face à face, a été conçue pour respecter les sensibilités différentes de chacun lors d'une expérience éprouvante comme le rapporte Miquel Dewever-Plana :

« Je pense qu'on était conscient aussi qu'il pouvait y avoir un sentiment de rejet de la part du public vis-à-vis de cette fille, surtout au moment où elle raconte son premier crime, et qu'il y avait des gens qui n'avaient peut-être pas envie d'être avec elle ; donc c'était une façon aussi de pouvoir sortir de ce lieu clos, c'est pour ça qu'on a choisi aussi cette pièce dans le noir, etc. C'est pour essayer de créer vraiment un vis-à-vis, une relation très intime avec l'internaute, mais de pouvoir sortir de ça si les mots... si Alma devenait quelqu'un de gênant presque... »

Les deux journalistes cherchent à faire cohabiter une proximité émotionnelle et en même temps une distance réflexive vis-à-vis d'Alma. Les dispositifs narratif et numérique participent à ce double processus en reproduisant d'une part une rencontre physique avec la jeune femme et en représentant d'autre part le processus cognitif qui consiste à figurer des images à partir de propos. Ce dernier procédé peut être considéré comme une échappatoire comme le formule Miquel Dewever-Plana, mais il sert également de balise dans la relation que le destinataire peut construire avec le récit. Il signale le désengagement de

l'instance d'énonciation dans ce qui doit être interprété de ce récit. Miquel Dewever-Plana explique qu'il a supprimé du montage de la vidéo d'Alma des séquences où la jeune femme pleurait et qu'il était hors de question qu'elle apparaisse au début de son témoignage, assise dans une chaise roulante. Il précise pourquoi :

« Tout le travail de montage ça a été justement de trouver un équilibre qui fait qu'à la fin du film on ne sait pas quoi penser d'elle et finalement la personne qui a passé quarante minutes avec elle ne sait plus trop quoi penser et, finalement, c'est à elle de se poser les bonnes questions. On ne voulait pas diriger le public sur ses émotions ou sur ce que la personne devait penser d'Alma. »

Samuel Bollendorff exprime une intention similaire de permettre au destinataire du récit de convoquer ses propres références et réaliser un parcours de lecture individuel singulier sans forcer les émotions. Ce processus nécessite, selon lui, de prévoir des espaces libres de détermination de sens. Il illustre cette opération en expliquant pourquoi il a choisi de ne pas figurer une immolation dans *Le Grand Incendie* :

« Le fait de ne pas la montrer, laisse l'espace à chacun de convoquer sa propre référence imaginaire de ce qu'est une immolation et donc finalement sa propre horreur. Et si je vous dis : l'horreur c'est ça, on ne la vit pas de la même façon. C'est pour ça, là, on ne montre rien. C'est pour ça que je fais maintenant des images beaucoup moins bavardes pour laisser de l'espace à l'imaginaire du spectateur ».

Samuel Bollendorff dit vouloir néanmoins « s'assurer » que ce qu'il « cherche à faire entendre soit entendu » et selon lui c'est le dialogue entre le son et l'image qui lui permet d'affecter le public, beaucoup plus que ne peut le faire l'interactivité technique.

En conclusion de ce chapitre, il est essentiel de préciser que les discours des journalistes interrogés ne peuvent pas être considérés comme des comptes rendus objectifs du travail de réalisation. Les propos recueillis facilitent toutefois notre compréhension des représentations et sensibilités projetées dans le processus de création de ces formes d'écriture. À première lecture, les préoccupations des journalistes interviewés font écho aux interrogations de Servais (2013b) sur les modèles de réception active : comment donner une place au lecteur au sein d'une œuvre sans déterminer cette place et afin que la lecture ne soit pas seulement un décodage, mais une création ? Comment permettre l'émancipation du lecteur sans risque pour l'efficacité du message ? Les récits *Alma* et *Le Grand Incendie* expérimentent des aspects de ces questions en multipliant les points de vue perceptifs de lecture et en exploitant les particularités cognitives du verbal et du non verbal, des mots ou des images. Ces multiplications perceptives peuvent affaiblir l'efficacité performative de l'information et néanmoins renforcer la véridicité du récit. En somme, la vérité de l'énonciation se situe dans un équilibre entre un contrat qui stipule « voilà ce qu'il faut voir » et un contrat dont la clause est « à vous de voir par vous-même ». Tous les récits du corpus ne manifestent pas aussi explicitement une telle clause, mais ils prévoient tous des espaces de parcours de lecture qui initient un minimum de liberté interprétative. Celle-ci reste à l'initiative du destinataire du récit qui est capable de saisir ce que le destinataire envisage pour lui. Sur cet aspect, les auteurs d'*Alma* sont ceux qui formulent le mieux la représentation ambivalente que les journalistes se font de leurs lecteurs : des personnes en « *capacité de jugement* », mais qu'il faut « *secouer* » émotionnellement.

Dans l'analyse qui vient d'être faite, les journalistes interrogés étaient appréhendés comme instance principale, source directe, d'énonciation des récits du corpus. Aux dires des journalistes interrogés, le statut de « défricheur » accordé aux auteurs par les diffuseurs médiatiques a laissé une grande autonomie aux réalisateurs de ces formes d'expression. La notion d'auctorisation, ou autorité symbolique des journalistes dans leurs discours (Bastin et Ringoot, 2014), nécessite toutefois d'être considérée avec prudence dans ces productions encore instables en gardant à l'esprit la dimension polyphonique de l'énonciation journalistique. Celle-ci provient d'une instance

collective où s'expriment différents points de vue souvent difficilement identifiables (Rabatel, 2012 ; Servais, 2013a). Il est nécessaire d'envisager la relation du journaliste à son œuvre à l'aune des « *contraintes d'une structure d'interdépendances* » avec la hiérarchie, avec les pairs et l'environnement professionnel des journalistes (Neveu, 2013, pp. 44-48). Dans la logique sémiopragmatique adoptée par cette recherche, le cadre de l'analyse de production s'élargit au contexte de programmation en tenant compte du paysage médiatique où les récits analysés ont émergé. C'est l'objet du chapitre qui suit.

Chapitre 12 - Évolutions de la production de récits journalistiques numériques dans les médias français

Cette dernière étape de notre investigation vise à recueillir les perceptions de responsables de production d'entreprises médiatiques qui ont développé une offre d'information de longs formats multimédia sur le web durant la décennie 2009-2019. Cette démarche nous permet d'affiner la compréhension des stratégies d'écriture mises en évidence dans nos précédentes analyses. Le postulat est que les choix d'écriture de ces récits sont élaborés en fonction des contextes de production et croyances des décideurs dans la production et la diffusion française. Aussi, afin de constituer un panorama du milieu, nos entretiens de recherche ne se sont pas limités aux seules entreprises médiatiques directement associées aux cinq récits du corpus (*Le Monde, Arte, France Télévision, France Média Monde, Médiapart*), mais ce sont étendus à d'autres acteurs et institutions médiatiques en lien avec la production globale française de récits journalistiques numériques.

Notre champ d'observation s'est concentré sur un échantillon ciblé d'entités isolées qui ont été interrogées entre novembre 2019 et février 2020 dans le

prolongement des entretiens menés auprès des auteurs des récits du corpus¹²⁷. Sur une trentaine de demandes d'entretiens, 22 personnes ont accepté de répondre à nos questions. Ces demandes ont été adressées via les courriels professionnels disponibles sur les sites web des entreprises de presse où nous avons ciblé des personnes en charge du numérique ou des nouveaux médias (selon les terminologies des entreprises de presse). Les personnes contactées étaient libres de répondre favorablement ou non à nos propositions d'entretien. Les entretiens d'une quarantaine de minutes en moyenne se sont déroulés soit en présentiel sur le lieu de travail des personnes interrogées, soit par téléphone.

La grande majorité de ces interviewés ont des postes de responsables éditoriaux dans la production numérique au sein des dix institutions médiatiques que nous avons identifiées comme productrices pionnières, ou désormais régulières, de longs formats multimédias en France : Le Monde.fr, Arte.fr, France.tv.fr, *France 24*, RFI, Médiapart, *Les Jours*, *L'Équipe*, TV5, *Disclose*. Dès les premières recherches pour mener cette observation, nous avons pu constater que le milieu de la création web dans l'information française repose sur un petit nombre d'acteurs clefs qui ont joué, et continuent de jouer, un rôle important dans le développement des narrations d'information du web. Certaines des personnes contactées nous ont recommandé de nous adresser à d'autres professionnels du milieu afin d'approfondir les points de vue. À une première liste de responsables d'information, il s'est avéré judicieux d'ajouter des dirigeants de sociétés de production partenaires des institutions médiatiques visées qui ont joué un rôle majeur dans la création numérique française pendant la période choisie pour cette recherche. Ces sociétés spécialisées en webdesign et créations numériques épaulent le milieu journalistique sur le web dans leurs productions en étant parfois de véritables forces de proposition sur les contenus. C'est le cas, par exemple, de la société de production *Upian* créée à la fin des années 1990

¹²⁷ Il pourra être considéré que ces deux types d'entretiens (journalistes auteurs de récits, d'une part, et producteurs, responsables de l'information numérique, d'autre part) ont été menés dans des périodes rapprochées. Dans l'approche compréhensive adoptée par cette thèse qui consiste à étendre le point de vue auctorial des récits étudiés aux journalistes et à leurs entreprises et environnement professionnel, ce rapprochement a été profitable à l'analyse des données obtenues.

et qui a conçu de nombreuses interfaces numériques pour des récits d'information produits et diffusés par Arte.tv, Francetv.fr et L'Equipe.fr.

L'écosystème de la production française de narrations du web repose ainsi sur une poignée de personnalités qui ont souvent été amenées à se côtoyer sur des coproductions ou se sont croisées sur des postes intermédiaires. Les deux milieux professionnels, société de production et entreprises de presse en ligne, sont en effet particulièrement poreux et certains dirigeants d'entreprises médiatiques publiques sont des anciens producteurs de sociétés privées de webcréation et vice versa. Nos entretiens se sont donc étendus à des responsables de sociétés de production partenaires tels que *Upian*, *Hans Lucas*, *We do data* et *Pixel Hunt*, ainsi qu'à des producteurs indépendants qui nous ont été recommandés par le milieu comme acteurs majeurs dans l'émergence de ce mode d'expression d'information. Pour rappel, ces entretiens semi-directifs s'appuyaient sur un canevas de questions consistant principalement à connaître les choix de productions, les méthodes de travail (équipes mobilisées, collaborations extérieures...) des producteurs et diffuseurs de récits journalistiques numériques¹²⁸. En conformité avec les exigences du comité d'éthique de l'université Laval, ces personnes sont désignées dans les paragraphes qui suivent par leurs fonctions et médias d'appartenance en précisant la date de leur entretien¹²⁹.

Certains répondants ont travaillé dans le domaine de la production et création numérique sur l'ensemble de cette décennie, quelques-uns sont des acteurs plus récents dans ce type de productions (les responsables éditoriaux du Monde.fr et *Médiapart*, notamment, et les dirigeants de *Disclose*). Nous avons tenu à compléter les données recueillies en entretien par une analyse documentaire du discours institutionnel des principales grandes entreprises médiatiques concernées (*Arte*, *France tv*, *France Média Monde*, *Le Monde*) et ce, afin de bien comprendre les orientations stratégiques de la création web française. Des

¹²⁸ Canevas de question disponible en annexe p. 269

¹²⁹ La liste anonyme des professionnels qui ont répondu à nos demandes d'entretien, avec leurs titres et une présentation de leurs entreprises d'appartenance, est disponible en annexe.

énoncés ont pu notamment être confrontés aux discours officiels des bilans stratégiques annuels de grandes entreprises médiatiques afin de confirmer les changements de discours en matière d'objectifs de production.

Les propos recueillis, enregistrés avec l'autorisation des interviewés, ont été retranscrits mot à mot afin de procéder à une analyse thématique de contenu. En recoupant les informations recueillies d'un entretien à l'autre, deux grandes thématiques se sont dessinées sur l'ensemble de données. Dans un premier temps, les interviewés rendent compte de transformations profondes dans la production web durant les années 2009-2019. Ces discours recueillis viennent étayer les premières recherches documentaires réalisées pour le cadre théorique de cette thèse et apportent des éclairages plus précis sur les choix d'écriture entrepris dans les médias français du web. Dans un deuxième temps, les discours des responsables de production et de diffusion révèlent, en creux, les représentations que les professionnels du milieu se font du web et de ses usages, et par extension de ses usagers.

12.1 Aléas d'une forme éditoriale

Comme le rappellent les dirigeants interviewés, les premières narrations d'information spécifiques au web ont commencé à voir le jour au début des années 2000, mais les récits multimédias journalistiques se sont surtout développés à partir de l'année 2008 avec des productions qui ont marqué la profession comme *Voyage au bout du charbon* de Samuel Bollendorff diffusé sur Le Monde.fr et le webdocumentaire *Gaza/Sderot* présenté sur Arte.tv. Dans cette période faste pour les nouvelles écritures numériques, le modèle financier de ces productions reprend alors celui du documentaire classique, avec une forte participation des institutions publiques, via *France télévision*, *Arte* et le Centre National de la Cinématographie (CNC). Le CNC participe au développement de ces productions à partir de l'année 2007 en créant un fonds d'aide aux projets « nouveaux médias ». Les premiers auteurs à s'emparer de cette forme d'expression en France sont toutefois des photojournalistes et reporters. Aux dires d'un responsable éditorial d'Arte.tv, cette source de financement essentielle

à la production d'œuvres numériques aurait contribué à « *escamoter* » des récits journalistiques en œuvre documentaire et contribué au mélange des genres dans les esprits :

« Si on a appelé ça webdocumentaire, c'est pour avoir des financements du CNC, mais les auteurs sont des journalistes... il y a des choix relativement pragmatiques. »

(Responsable de l'édition numérique, Arte.tv, le 21 novembre 2019)

Cet environnement favorable à la création numérique va permettre l'émergence d'une génération d'auteurs avec des réalisations qui vont marquer durablement le milieu journalistique jusqu'à ce que les chaînes publiques, qui ont largement investi dans ces formes d'écriture, décident de revoir leurs stratégies financières.

Différentes explications reviennent régulièrement chez les personnes interviewées pour tenter de comprendre ce changement de cap. La raison la plus communément avancée est que le webdocumentaire exigeait de trop coûteux investissements alors que ce format n'a pas trouvé de modèle économique. « *Les webdocumentaires ont des budgets qui oscillent en moyenne autour de 20 000 et 30 000 euros ce qui n'est pas dans les habitudes des journaux* » explique un producteur d'*Upian*, société pionnière dans ces formats numériques et partenaire notamment d'Arte.tv, Le Monde.fr ou encore *L'Équipe*. Outre l'investissement financier, l'investissement en temps de production est également lourd puisqu'il faut bien de trois à six mois pour la réalisation de ces récits. Enfin, l'audience n'est pas au rendez-vous comme le rapporte très concrètement un responsable éditorial de *l'Équipe Explore*, la plateforme de longs récits multimédia du site internet de *L'Équipe* :

« Le temps moyen que les gens passent sur un Explore¹³⁰ c'est très très court, c'est quatre minutes ou quelque chose comme ça. Mais un Explore,

¹³⁰ Nom choisi par L'Équipe.fr pour intituler ces récits journalistiques numériques.

si on veut le lire du début jusqu'à la fin il faut passer au moins une demi-heure grosso modo ».

(Dirigeant, *L'Équipe Explore* le 29 novembre 2019)

Cette consommation trop rapide déçoit au regard de l'investissement de temps et d'argent engagé dans ces productions. Plusieurs acteurs de la production font également valoir les complexités techniques d'un objet médiatique difficilement accessible au plus grand nombre, voire mal conçu :

« Il y a eu une époque où on avait quand même des webdocumentaires qui n'étaient pas lisibles sur tous les navigateurs. C'était les débuts on faisait des webdocumentaires et on n'pouvait les voir que sur Mozilla ou que sur telle version d'Internet Explorer ! Et on a dit aux infographistes "c'est pas possible, on fait pas un wedocumentaire juste pour le plaisir de le faire". On le fait pour qu'il soit lu! Et c'est vrai qu'il y a eu une tendance chez certains à faire un objet magnifique, mais qui finalement n'était pas consultable par beaucoup de gens. Donc on voulait faire un objet... c'était souvent un peu à perte finalement et c'était tout de même un peu difficile à lire. »

(Responsable à la direction Nouveaux médias, *RFI*, le 6 décembre 2019)

Aux exigences financières et techniques, s'ajoutent les transformations du paysage médiatique. L'information se consomme de plus en plus via les plateformes des réseaux socionumériques, les écrans se multiplient avec des usages différenciés intégrant plus de mobilité via les téléphones portables. Enfin une situation de forte concurrence impose le retour de formats classiques dans le paysage médiatique comme le synthétise très bien ce membre de la direction d'Arte.tv :

« À partir de 2014-2015, il y a un début de retrait de ce qui est uniquement web, notamment au regard de l'émergence des nouvelles manières de

consommer : le téléphone portable, les téléviseurs connectés, etc. qui n'autorisent pas les mêmes niveaux d'interactivité et nous, ce qui nous intéresse, c'est d'être sur tous les écrans numériques et pas uniquement sur un PC... alors ça pose plein de questions. Et puis il y a un fait, c'est que, de plus en plus, les utilisateurs se sont mis à consommer de la vidéo en ligne, que ce soit via les plateformes YouTube ou les plateformes de vidéo format long dédié, comme Netflix, ce qui fait que tout en poursuivant la logique d'innovation on s'est intéressé à un autre flux de production qui est la production linéaire destinée au numérique...»

(Dirigeant de la stratégie numérique, Arte.tv, le 15 novembre 2019)

Le secteur de l'audiovisuel public français est confronté à une crise structurelle chronique quand en septembre 2014 l'entreprise américaine *Netflix* ouvre en France son service de vidéo à la demande par abonnement. Cette arrivée suscite un nouveau mouvement de réformes avec la mise en place d'une politique de concurrence (Bellon, 2016)¹³¹. L'audiovisuel public se situe désormais dans une « *stratégie d'hyper distribution* » selon les mots d'un dirigeant d'*Arte France* interrogé, et comme le mentionne dans les mêmes termes un rapport bilan du groupe *France Médias Monde*¹³². Le développement numérique des chaînes publiques s'ouvre à de nouveaux partenaires extérieurs pour rejoindre une

¹³¹ Précisons qu'au moment où les pages de cette thèse s'écrivent, un projet de loi de réforme de l'audiovisuel public français, qui se compose de six sociétés (*France TV, Radio France, Arte, INA, RFI, France 24, TV5 Monde*), est planifié et vise à « défendre l'exception culturelle française ».

¹³² Rapport sur l'exécution du cahier des charges de France Médias Monde - Année 2018. Disponible à <https://www.csa.fr/Informer/Collections-du-CSA/Travaux-Autres-publications/Les-comptes-rendus-et-les-bilans-des-chaines-de-televisions-publiques-privées/Rapport-sur-l-execution-du-cahier-des-charges-de-France-Medias-Monde-Annee-2018>

audience la plus large possible et selon des usages très fragmentés dans un paysage médiatique fortement concurrentiel¹³³.

Quelles que soient les raisons profondes qui conduisent au désengagement de l'audiovisuel public dans des récits interactifs coûteux, ce changement de cap perturbe fortement la création web selon un responsable de production qui collabore avec les principales chaînes publiques dans ce domaine :

« La vraie raison qui a fait que les webdoc n'existent pratiquement plus aujourd'hui c'est qu'ils ont été financés par l'investissement des diffuseurs et plus particulièrement des diffuseurs publics, et plus particulièrement en France, les diffuseurs qui sont Arte et France Télévision. Les 2 diffuseurs ont un peu décidé de se désengager de cette activité-là et à partir du moment où les deux diffuseurs n'étaient plus là c'était un peu compliqué d'obtenir des aides du CNC par exemple, ou des aides des fonds régionaux. Et donc c'est toute la filière qui évidemment était très dépendante des financements publics (mais comme l'est le cinéma documentaire en général), c'est toute la filière qui n'avait plus la possibilité d'avoir accès à des financements et donc le résultat final c'est que tout s'est plus ou moins arrêté ou en tout cas, s'est réduit à la portion congrue. »

(Producteur *Pixel Hunt*, le 10 décembre 2019)

Plusieurs professionnels interrogés usent de formules négativement connotées pour baptiser cette période qui débute dans les années 2014-2015 et qui pour quelques-uns se poursuit encore : un « *trou noir* » (Responsable éditorial au Monde.fr, le 13 janvier 2020), le passage « *d'une époque extrêmement fertile, extrêmement euphorique à une sorte de glaciation* » (Conseiller de programme

¹³³ Le rapport annuel 2018 de France TV mentionne dans ses priorités de « *faire face à la concurrence de plateformes comme Netflix en matière de séries de fictions* ». (Rapport annuel 2018 édité par la direction de la communication en décembre 2019, p. 102. Disponible à : <https://www.francetelevisions.fr/groupe/qui-sommes-nous/chiffres-133>)

numérique à Francetv.fr, le 3 décembre 2019), une « *impression de gâchis* » (Producteur *Pixel Hunt*, le 10 décembre 2019). Ces remarques servent aussi bien à qualifier une période budgétaire difficile pour les créateurs qu'une perte, du point de vue de la créativité de l'information. Une responsable éditoriale confie son impression « *d'uniformisation des écritures journalistiques au niveau mondial* » en raison de la « *plateformisation des contenus* ». Elle compare la production actuelle aux productions webdocumentaires d'il y a quelques années et qu'elle envisage comme des réalisations d'excellence :

« C'était vraiment des projets en tête de gondole où les journalistes avaient vraiment l'impression de mettre en avant leur travail, leur expertise et qu'ils pouvaient aller loin dans un sujet sur des photos, sur des textes »

(Responsable création nouveaux médias, *France Médias Monde*, le 28 février 2020).

Tout en reconnaissant des expériences ratées dans la production, des regrets s'expriment ainsi à l'évocation d'une période révolue de forte innovation. « *La période du webdocumentaire complexe est finie c'est dommage d'ailleurs !* » confie un dirigeant de *RFI*. Les expérimentations lancées autour du webdocumentaire auraient mérité d'être prolongées et mieux présentées au public selon un autre producteur :

« Beaucoup de personnes ne savent toujours pas à quoi correspond ce format. Le terme webdoc est inconnu. Est-ce que c'est un site ? Oui c'est un site, mais qui a tout de même ses spécificités... sauf que pour le grand public il y a tout un travail d'acculturation et de communication qui n'a malheureusement pas été fait, ou pas été suffisamment bien fait, pour que ça devienne une forme à part entière et que, donc, il y ait une demande ensuite. »

(Producteur, *Pixel Hunt*, le 10 décembre 2019)

Si l'élan créatif qui prévalait dans les rédactions numériques françaises dans les années 2010 n'a pas été poursuivi « *c'est une question de maturité des marchés et c'est aussi une question de maturité de l'audience* » affirme un créateur indépendant, ancien responsable éditorial au Monde.fr et à Francetv.fr au moment de l'émergence du webdocumentaire. Les discours des professionnels interrogés rendent compte de tensions entre l'interprétation des usages dans la consommation de l'information et la poursuite d'expériences créatives avec les outils du web. Dans l'ensemble les responsables font part d'une période encore soumise à de multiples changements où les modes de consommation restent fluctuants. Même si les campagnes d'audience, régulières dans les grands médias, fournissent un ensemble de données sur le taux de fréquentations de sites et parfois leur durée de visite, ces « *métriques du web* » ne peuvent être considérées comme une représentation objective des usages d'un site puisqu'elles sont souvent générées pour des intérêts spécifiques (Parasie et Dagiral, 2013, p. 224). Il s'avère que pour les acteurs de la production, ces données n'apportent pas toujours d'éclairage plus précis sur les manières de lire l'information et de se l'approprier, ce qui peut constituer une frustration. Un responsable de *l'Équipe Explore*, la plateforme internet du journal *L'Équipe* exclusivement consacrée aux longs récits multimédias depuis 2012, avoue sa méconnaissance des modes de lecture des récits réalisés dans cette rubrique et s'estime dépossédé de ces informations :

« On ne sait pas comment les gens les consomment. Il y en a sans doute qui les lisent jusqu'au bout et probablement pas tous. Pour le moment on n'a pas de moyen d'affiner le comportement de ceux qui nous regardent. On sait juste qu'ils sont assez nombreux et c'est juste ce qui suffit aux gens du marketing. »

(Dirigeant de *L'Équipe Explore* le 29 novembre 2019)

L'analyse des pratiques est également tributaire des données des algorithmes et de l'interprétation qu'en font les décideurs des grands groupes qui investissent

dans la production web, comme en témoignent les propos d'un responsable éditorial d'Arte France :

« Aujourd'hui on ne fait plus de longs formats, par exemple Alma c'était une navigation assez innovante à l'époque ou quand on écoute un récit très difficile à entendre on peut regarder les dessins qui accompagnent le récit plutôt qu'écouter Alma parler... ce format-là on ne saurait plus le distribuer donc on ne le fait plus même si on remarque aussi qu'il y a... là où sur Facebook on était sur des vidéos très courtes et on essayait de rester en deçà d'une minute aujourd'hui on voit que l'algorithme reste plus sur des formats longs... les gens restent plus longtemps... donc voilà ... On essaie d'être aussi très prêt, en temps le plus réel possible, de comprendre l'algorithme de YouTube et de Facebook notamment pour nous adapter aussi aux usages en fait. »

(Chargé de programmes numériques, Arte France, le 28 novembre 2019)

Une productrice d'applications web pour des sites d'information considère, par ailleurs, qu'il y a une part d'angoisse projetée sur l'utilisateur à qui « on fait moins confiance » :

« Je pense qu'on prend un peu plus en compte, peut-être trop, je ne sais pas, cette notion de l'attention de l'internaute. Je trouve qu'avant on lui faisait confiance en se disant, puisqu'on lui offre quelque chose de qualité il va rester ! Et maintenant, avant même qu'on produise quelque chose, on est complètement obsédé du fait qu'il n'a qu'une microseconde à nous accorder. Peut-être que ça a un impact un peu négatif sur nos productions où on essaie de faire court, court, court... »

Elle ajoute à propos des comportements de l'utilisateur :

« Aujourd'hui on peut mesurer le temps passé sur chaque bouton, sur chaque page, on peut prévoir quel trajet il a fait d'où il vient... On sait tellement de choses sur lui qu'on le voit... on voit son passage rapide

voilà... mais parfois il reste aussi. C'est vrai qu'on reste un peu obsédé par une masse de gens qui effectivement vont vite ; après il y a des gens qui restent aussi, donc on devrait passer plus de temps à analyser pourquoi ils restent et faire par exemple des interviews qualitatifs pour comprendre ça. On reste suspendu à du métrique, de la donnée qui n'est pas qualifiée. »

(Productrice, *We do data*, le 12 février 2020)

Ces propos peuvent être mis en perspective avec le courant de défiance qui a rejilli sur les indicateurs quantitatifs des grandes plateformes d'Internet après les enquêtes en 2018 du *New York Times* et du *New York Magazine*¹³⁴. Ces enquêtes révélaient des données truquées sur les statistiques de fréquentation du web.

12.2 Considérations sur le web et ses usages

Ce qui a pris le nom de web social¹³⁵ inscrit par définition ses pratiques dans la prise en considération de l'usager. Son développement prévoit un glissement graduel d'un modèle de diffusion à un modèle de participation et de contribution (Millerand *et al.*, 2010), mais il semble que les modèles se chevauchent en alternant les dominations. Pour plusieurs professionnels œuvrant dans la création web, la priorité accordée à la diffusion relève d'une méconnaissance du web et de ses fonctionnalités. C'est ce que reproche un conseiller de programme numérique de France Télévision à sa direction qui, selon lui, est « *convaincue*

¹³⁴ Keller, M.H (2018, 11 août). The flourishing business of fake Youtube views. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/interactive/2018/08/11/technology/youtube-fake-view-sellers.html> et Read, M. (2018, 26 décembre). How much of the Internet is fake? Turn out, a lot of it, actually. *New York Magazine*. <https://nymag.com/intelligencer/2018/12/how-much-of-the-internet-is-fake.html>

¹³⁵ L'expression qui remonte aux années 1950 marque le principe d'un usage du web comme médium social et plus seulement comme outil de coopération.

que le numérique n'a qu'une vertu c'est celle de la diffusion et c'est pour ça qu'ils sont à ce point perturbés par les conflits, la concurrence avec Netflix et YouTube. » Ce cadre chez Francetv.fr explique que le « *terreau créatif* » des années 2000 s'appuyait sur une vocation noble du numérique : « *une vocation horizontale, démocratique, humaniste, de partage, de communication et de relation des gens entre eux et de contenu au sens très large* ». Il précise :

« Le rêve du numérique de l'origine c'est celui de l'Internet ouvert, de l'Internet des idées qui sont partagées, de la libre expression, de quelque chose qui est là encore un horizon... et l'idée qu'il n'y a pas des gens qui ont un savoir et des gens qui n'en ont pas. »

(Conseiller de programme numérique à France tv.fr, le 3 décembre 2019)

D'autres professionnels interrogés font part de cette même vision d'un web démocratique et créatif, comme ce conseiller numérique indépendant qui a participé à l'élaboration des premiers webdocumentaires en France et qui confie :

« Ma génération a vécu avec une forme d'utopie de ce que le numérique et Internet pouvaient amener au monde et dans cette utopie il y avait l'idée d'une démocratie où chacun peut s'exprimer, l'idée d'une forme de relation vertueuse entre celui qui émet et celui qui reçoit et qui va émettre à son tour et...oui, oui, c'est clair... avec l'idée que, en commun, on peut progresser et y compris progresser dans la connaissance de la vérité ».

(Producteur indépendant 2, le 16 janvier 2020)

Pour ce producteur comme pour d'autres créateurs interrogés, le web d'aujourd'hui est devenu un web extrêmement marchand et publicitaire où la création ne peut plus se déployer en raison de l'obsession des dirigeants des grands médias pour la diffusion et la concurrence des plateformes.

L'interprétation que font les répondants des usages du web s'inscrit finalement dans les négociations entre pratiques anciennes et nouveaux médias. Ces négociations s'ancrent, elles-mêmes, dans la compréhension d'une culture numérique, c'est-à-dire d'une modification des pratiques humaines et du sens de celles-ci (Vitali-Rosati, 2011, Doueïhi, 2011). Doueïhi, notamment, a montré comment le numérique a produit une façon de voir le monde qui prolonge la tradition humaniste et son idéal philosophique qui peut être rapproché de cette « *forme d'utopie* » attribuée au web par une génération de producteurs. Les dirigeants d'Arte ou France tv s'en tiennent au constat premier que la consommation traditionnelle des médias sous formes linéaires reste prépondérante. Un dirigeant d'Arte affirme qu'il y a « *un mouvement de rapprochement du numérique avec l'antenne linéaire* » et argumente les orientations prises par sa chaîne de la façon suivante :

« On continue à poursuivre l'innovation, la recherche de nouvelles formes. On investit dans l'interactif, évidemment, dans le jeu vidéo, dans la réalité virtuelle... donc tout cela n'est pas derrière nous, mais on reconnaît aussi qu'il y a une partie de l'usage numérique qui est de la vidéo traditionnelle et qu'il faut s'adapter à cette réalité-là aussi. »

(Responsable de la stratégie numérique, Arte.tv, le 15 novembre 2019)

Sans privilégier une analyse stéréotypée, force est d'admettre que ces entretiens donnent lieu à deux catégories de répondants : d'une part, des dirigeants qui se font le relais des contraintes de diffusion et de la concurrence vécue par l'entreprise qu'ils représentent et, d'autre part, des responsables éditoriaux ou producteurs webdesigner qui se préoccupent d'abord du contenu et de ce qui doit être alloué à la production. La plupart des interviewés oscillaient entre ces deux points de vue au cours de leur entretien. Comme l'a montré Chevallier (2007), les diffuseurs publics se situent dans ce double langage par nécessité politique. Le chercheur rappelle que la notion de service public a évolué pour être soumise aux mêmes contraintes d'efficacités que les entreprises privées et aux logiques de la concurrence : « *Le nouveau contexte dans lequel les services*

publics sont placés implique une réactivation des fondements de leur institution et conduit à un recentrage sur l'utilisateur, qui constitue le référentiel ultime de leur action. » (Chevallier, 2007, p. 24).

Plus généralement, les ajustements des institutions médiatiques qui se sont lancées dans des récits interactifs sur le web découlent donc de l'expérience acquise dans la production de ces formats et de logiques de survie dans un écosystème compétitif aux audiences fragmentées. Le mouvement de création initial s'est ralenti afin que des pratiques et des modes d'expression fassent plus amplement consensus dans cette ère de transformation. Des formes ou des caractéristiques éditoriales se sont néanmoins stabilisées dans la production journalistique sur le web. Tous les responsables et producteurs interrogés font notamment la promotion du *storytelling*¹³⁶, appréhendé comme l'art de raconter de bonnes histoires. Un leitmotiv se fait entendre : « *la forme doit être au service du fond* ». Les récits d'information se construisent non seulement pour la mise en valeur d'un contenu, mais aussi dans la complémentarité de différents médias et des réseaux sociaux numériques. Par ailleurs, la valeur du temps long de lecture n'est plus systématiquement considérée comme un repoussoir des usagers du web¹³⁷. Producteurs et diffuseurs constatent un intérêt du public pour les formats longs, formats également susceptibles d'augmenter le temps passé sur les pages Internet de leurs médias et de mieux fidéliser le lecteur.

Nous avons souligné dans un chapitre précédent comment le journalisme narratif a trouvé un nouvel élan sur le web en réaction aux articles vite conçus et vite consommés que le webjournalisme a d'abord produits massivement. C'est ce qui a motivé la création du site d'information Les Jours.fr qui propose un modèle de

¹³⁶ Le milieu journalistique français fait usage du terme anglais c'est pourquoi nous le reprenons sous cette forme, mais l'expression doit être distinguée du versant critique du *storytelling* mis en avant par Salmon (2007) et qui désigne plus spécifiquement les techniques de manipulation par le récit.

¹³⁷ Mentionnons que le succès de la rubrique *The Long Read* sur le site du *Guardian* depuis 2014 fait figure d'exemple pour le milieu journalistique français - theguardian.com/news/series/the-long-read.

reportages payant en ligne pour un journalisme littéraire proposé en feuilleton. Pour un de ses dirigeants, les récits journalistiques numériques sont aussi la preuve que « *le web peut être un espace de production d'information de qualité* » et « *Internet mérite un média qui soit vraiment pensé pour ce qu'il est* » (Membre de l'équipe dirigeante des Jours, le 14 novembre 2019). La rubrique Panoramique dédiée aux longs formats sur le site Mediapart.fr, est nourrie d'intentions similaires selon un de ses responsables, il s'agit de « *sortir un peu les gens de l'instantanéité* », « *aller à rebours de ce type d'informations où finalement on abrutit les lecteurs puisqu'on ne leur donne jamais de perspective, d'épaisseur* » (Responsable éditorial à Médiapart, le 18 novembre 2019). La mise en forme de récits d'information est envisagée comme un prolongement d'un travail journalistique de qualité et devient une revendication éditoriale dans les rédactions de *pure player* journalistiques¹³⁸. Les fondateurs du site d'investigation *Disclose* qui revendiquent un « *journalisme d'utilité publique pour le bien commun* » mettent en avant ce besoin de qualité « *sur le fond comme sur la forme* ». La dimension multimédiatique du récit numérique devient un instrument pédagogique et un moyen de conserver l'attention du lecteur sur des enquêtes exigeantes au long cours.

Un responsable du Monde.fr résume la création contemporaine de webproductions de la façon suivante :

« Il y a d'un côté le webdoc qui a quasi disparu et de l'autre ces longs formats multimédias qui sont en fait des papiers magazine adaptés au numérique, avec une intégration plus ou moins réussie de vidéos dedans. Ça, ça peut être amené à durer parce que les papiers magazine ça existe depuis des décennies et c'est une forme qui est compréhensible par tout le monde, qui est facilement appréhendable et que tout à chacun comprend et qui permet de mettre une touche de multimédia, de vidéo, de numérique dans une sorte de coquille où en gros c'est très linéaire : je descends la page tout se déclenche tout seul. Moi j'ai l'impression, je me

¹³⁸ Entreprises de presse uniquement présentes sur le web.

trompe peut-être, mais j'ai l'impression qu'il y a de grandes formes qui sont en train de se cristalliser en ligne et qui évolueront sans doute dans les cinq, dix ans, quinze ans à venir, mais ce sont de grandes formes »

(Responsable éditorial au Monde.fr, le 13 janvier 2020)

Si des consensus s'opèrent sur des « *grandes formes* » d'écriture qui ne cessent toutefois d'évoluer, des questions de fond sur la participation et la réactivité de l'utilisateur, ou du consommateur d'information, demeurent en débat. Le concept d'interactivité est critiqué dans la plupart des discours des professionnels interrogés. La notion est principalement appréhendée comme une forme technique élaborée où l'internaute est incité à « *cliquer pour cliquer* » dans « *une technologie avec une arborescence compliquée* » (Cadre à la direction numérique, TV5 Monde, le 27 février 2020). Ce qui fait constater à certains dirigeants interrogés que l'utilisateur est désormais appréhendé comme quelqu'un de passif :

« Il est clairement plus passif aujourd'hui le spectateur dans les web-séries ! On lui demande moins... on ne lui demande pas moins d'intentions, mais il interagit beaucoup moins, c'est moins dans l'air du temps. On est plus maintenant dans des choses linéaires, moins interactives justement... »

(Cadre à la direction numérique, TV5 Monde, le 27 février 2020)

La question de la place accordée à l'internaute dans la lecture des supports d'information proposés demeure équivoque : le lecteur d'information est-il passif parce qu'on ne lui propose pas autre chose ? Dans les discours analysés, la notion de passivité côtoie souvent de très près les notions de volatilité ou de peu de disponibilité en raison d'une offre d'information sans précédent dans l'histoire de l'humanité (Brin *et al.*, 2004). Elle fait consensus dans un engagement de l'internaute à prendre le temps de lecture d'un article ou d'une vidéo et

éventuellement à débattre et commenter l'information. Ces attitudes ne sont toutefois pas associées aux principes techniques de l'interactivité, mais au web et à ses outils en général :

« C'est pas tellement l'interactivité qui apporte une réponse, mais le web, le fait de s'organiser, de commenter, de s'organiser autour d'un certain type de contenu. »

(Responsable éditorial, Arte.tv, le 21 novembre 2019)

Cette prise en considération du lecteur est un motif ancien et intrinsèque à l'écriture journalistique qui accorde, par tradition, une place importante au lecteur¹³⁹. Il s'impose dans une dimension supplémentaire avec les outils numériques au point de devenir un moteur créatif dans la conception d'œuvres multimédia :

« C'est la rupture fondamentale de l'univers numérique : l'audience, le public. Les citoyens prennent une place prépondérante ».

(Cadre à la direction des programmes, France tv, le 25 novembre 2019)

Pour nuancer un peu plus cette caractéristique propre aux médias du web, des producteurs interrogés soulignent que la transformation majeure qui s'opère avec le numérique n'est pas tant la question du rôle ou de la place octroyée au public que celle de la place et du rôle qui doivent être désormais pris par les journalistes :

« Il y a une forme de générosité de ce média qui est assez extraordinaire et qui est de descendre du piédestal. C'est très important ! Ça a été long et difficile pour nombre de journalistes et, appelons ça comme on veut...

¹³⁹ Il est répété dans le métier de la presse écrite notamment qu'il faut « écrire pour être lu » (Brisson et al., 2016).

c'est-à-dire, au fond, on est de moins en moins autorisé à parler depuis son magistère enfermé et difficile à joindre. »

(Producteur indépendant 2, le 16 janvier 2020)

Ce changement de posture fait débat pour saisir sur ce que la perte de magistère implique, concrètement, pour les journalistes comme le montre la réaction d'un dirigeant des Jours.fr. Il affirme travailler à partir de l'expertise des lecteurs en restant vigilant sur les excès de ce que cela peut engendrer :

« On n'est pas dans le journalisme citoyen, ok. D'ailleurs je n'y crois pas énormément. Je suis tout à fait d'accord pour qu'on arrête le surplomb des journalistes par rapport à leurs lecteurs, mais chacun son métier tout de même! »

(Membre de l'équipe dirigeante Les Jours.fr, le 14 novembre 2019)

Parmi les personnes interrogées, une distinction doit encore être faite entre les responsables éditoriaux issus des traditions d'écriture de la presse écrite et ceux provenant de la télévision. Si le numérique a réuni les journalistes formés à l'écriture audiovisuelle avec ceux issus de la presse écrite ou de la radio, les points de vue de chacun sont aussi tributaires de ces traditions d'écriture et peuvent expliquer les orientations choisies au moment où *« l'usage du numérique se rapproche de plus en plus de l'usage traditionnel des médias »* (Dirigeant de la stratégie numérique, Arte.tv, le 15 novembre 2019). Chacun est alors renvoyé à sa propre culture, sa spécialité et donc ses limites en regrettant, par exemple, que *« les entreprises qui viennent de l'audiovisuel n'ont pas l'habitude de faire du design interactif »* (Producteur Pixel Hunt, le 10 décembre 2019) ou que les journalistes n'ont pas suffisamment *« d'appétence pour la technique »* (Productrice, *We do data*, le 12 février 2020). Comme le propose Broersma (2019) la mesure des enjeux qui pèsent sur le journalisme peut plus facilement être appréhendée en considérant, non pas comment le journalisme

intègre du numérique dans sa pratique, mais comment la culture numérique pénètre peu à peu la culture du journalisme ce qui constitue une autre perspective dans un processus à long terme.

Pour clore ce chapitre, rappelons qu'il va de soi que cette analyse de contenu des discours n'ignore pas la dimension subjective des propos rapportés. La démarche de recherche ne prétend pas non plus donner une analyse approfondie du milieu de la production journalistique sur le web à partir de ces seules interviews. Les propos des professionnels qui ont répondu à nos questions confortent les intuitions formulées sur les tensions en jeu dans ce milieu et leurs impacts sur l'écriture de récits journalistiques du web comme nous le développerons dans la prochaine partie de cette thèse.

En conclusion, l'analyse énonciative de cinq récits journalistiques produits et diffusés dans la décennie 2009-2019 rend compte d'une cartographie d'effets possibles d'interprétation de ces récits à partir d'indicateurs de véridicité renouvelés dans les dimensions narratives et numériques de ces productions. Des recherches complémentaires nous permettent d'affiner la compréhension de cette cartographie, en particulier de son hétérogénéité d'un récit à l'autre. Dans une approche sociologique du discours médiatique, toute production des médias peut être envisagée comme « *l'élément symbolique d'un processus associant des acteurs sociaux disparates* » (Esquenazi, 2014, p. 9). Les récits journalistiques numériques étudiés dans cette thèse s'inscrivent dans cette perspective en relevant les négociations en jeu entre les différents acteurs de ces productions. Tandis que l'analyse des entretiens des journalistes à l'origine de ces récits met en évidence la dynamique créative de ces objets médiatiques, l'analyse des entretiens avec des professionnels du milieu de la production web indique ce qui est permis par l'environnement de production et ce qui limite nécessairement la réalisation des auteurs.

Pour mieux saisir encore les données recueillies par ces deux groupes d'entretiens (auteurs et leur milieu) la notion de champ journalistique est une aide précieuse pour démêler les représentations analysées. Bourdieu (1994) aborde l'espace social du journalisme comme un territoire sous l'emprise de différentes

exigences et particulièrement soumis au verdict permanent du marché. Selon le sociologue, un ensemble de pouvoirs tendent à affecter la production médiatique selon deux logiques de légitimation : une logique qui s'appuie sur la reconnaissance des valeurs et une logique qui s'appuie sur la reconnaissance du plus grand nombre, autrement dit de l'audience. Cet outil d'interprétation s'avère pertinent pour situer les propos des professionnels interrogés. L'engouement exprimé pour la vidéo dans l'écriture de l'actualité est à envisager, par exemple, à l'aune de son succès d'audience immédiat et de sa facilité d'utilisation pour toucher le plus grand nombre.

La période de créativité « *féconde* », comme elle est évoquée par des acteurs de la production, peut s'appréhender comme une expérience de reformulation de la mission séculaire du journalisme : ce mandat qui consiste à raconter le monde et engager le citoyen à se positionner vis-à-vis de celui-ci (Vanoost, 2019 ; Esquenazi, 2014). Par bien des aspects, la période créative évoquée par les professionnels interviewés correspond à ce que Bourdieu appelle une période « *d'autonomie du champ de production spécialisé* » (1994, p.7). Durant quelques années, approximativement entre 2008 et 2014, il semble que des objets médiatiques se sont développés en résistant aux sanctions du marché et au pouvoir des annonceurs dans des pratiques libres et critiques de braconnage culturel (de Certeau, 1990)¹⁴⁰.

Les analyses des entretiens effectués vont finalement dans le sens de ce que de précédents travaux sur le webdocumentaire ont déjà souligné (Salles et Schmitt, 2017, Gantier, 2012) : cette forme éditoriale caractéristique constitue une étape de transition dans un univers médiatique en transformation. Cependant, il s'avère que cette étape créative n'est pas seulement associée à des récits interactifs complexes, coûteux et mobilisant une audience relative, elle cristallise une façon d'appréhender le web qui rencontre un art de faire du journalisme.

¹⁴⁰ Ces pratiques sont associées dans les discours des journalistes à des termes comme défricher, tâtonner.

Synthèse de la quatrième partie

L'analyse énonciative des cinq récits du corpus souligne l'imbrication des dimensions fiabilité, engagement et coopération de la véridicité sur lesquelles reposait le système catégoriel adopté pour cette recherche. Cette grille d'analyse révèle les mouvements d'équilibre et de mobilité des dispositifs énonciatifs au regard des modèles d'écriture journalistique déjà connus : équilibre des dimensions verbales et non verbales de l'énonciation dans ces récits multimédiatiques, mobilité des modalités de sens. Les productions étudiées agrègent différentes stratégies d'énonciations qui se croisent, s'ajoutent et se renforcent selon les expériences de lecture proposées. L'analyse met en évidence des phénomènes ambivalents s'appuyant notamment sur des principes d'autonomie de lecture ou au contraire de guidage, ou encore d'adhésion spectatorielle et en même temps de distanciation dans les possibilités interprétatives des récits. Ces phénomènes participent à une dynamique de lecture qui renforce la réciprocité écriture-lecture et la relation énonciateur-destinataire. Afin de saisir ces phénomènes et leur impact sur le contrat de véridicité des récits, les différentes orientations interprétatives des productions du corpus sont modélisées suivant un double axe croisé qui prend en compte, d'une part, le degré d'ouverture ou de fermeture de la construction de sens et, d'autre part, les langages favorisés selon leur dimension iconique ou verbale (figure 5, page 192). Cette modélisation se structure en quatre orientations cognitives, portées par l'instance d'énonciation : transmettre, montrer, faire comprendre, faire sentir. Chaque pôle oriente la véridicité des récits dans un processus distinct.

L'analyse des propos des auteurs des récits complète ce schéma contractuel flexible. Les journalistes interrogés font état des parts d'autonomie et de contraintes qu'ils ont eues dans leur travail de réalisation et expriment des intentions d'écriture efficace tournées vers une réception active. Leurs différents discours témoignent de négociations entre la dynamique créative de leur travail et leur allégeance aux faits issue de leur vision du métier de journaliste.

L'analyse consacrée aux discours de responsables de production et de diffusion des récits journalistiques numériques français enrichit encore ces points de vue. Elle souligne l'impact des évolutions stratégiques du milieu professionnel de productions sur la période d'étude privilégiée (2009-2019). L'environnement de production a d'abord été favorable à l'autonomie et la créativité des acteurs de la production pour devenir rapidement contraignant. Les récits journalistiques numériques analysés portent d'ailleurs les traces d'expériences d'écriture créatives, mais aussi des tensions et négociations entre acteurs de la production. Ces traces marquent l'élaboration d'un contrat de véridicité en quête de renouvellement au contact du numérique.

Cinquième partie
Discussion et proposition

En considérant le journalisme comme une lecture du monde, nous avons voulu comprendre quelle lecture particulière proposent les récits journalistiques numériques et comment ces productions renouvellent le contrat de véridicité lié à la profession. L'analyse s'est essentiellement située sur le terrain de l'activité langagière du point de vue de la production dans une approche sémiopragmatique des dispositifs numériques. Elle a permis de mettre en évidence des indicateurs de véridicité configurés au sein du dispositif d'énonciation journalistique. La diversité des récits numériques, leurs multiples compositions langagières, l'autonomie créative de leurs auteurs, ainsi que les aléas de leur environnement de production limitent la description exhaustive d'indicateurs de véridicité dans ces formes éditoriales encore instables. Ce travail réussit toutefois à mettre en évidence des stratégies d'écriture spécifiques dans l'organisation mobile des matériaux composites du récit. Ces stratégies sont suffisamment significatives pour dégager des gestes journalistiques¹⁴¹. Ils éclairent le rôle que se donnent les journalistes dans le projet d'écriture de l'information et constituent des propositions de reformulation du contrat de véridicité journalistique. C'est le propos de cette cinquième et dernière partie de la thèse qui, dans un premier temps, revient sur les résultats issus des trois étapes d'analyse à l'aune de nos hypothèses et, dans un second temps, souligne les propositions journalistiques de raconter le monde le plus fidèlement possible avec les outils numériques.

¹⁴¹ Le terme geste se réfère, ici, à son origine étymologique de « fait », « conduite » de quelqu'un.

Chapitre 13 - Modalités du contrat de véridicité

13.1 Une véridicité prolongée et approfondie

Quelles stratégies d'écriture permettent aux auteurs de récits numériques journalistiques de faire la proposition d'une énonciation vraie ? La réponse à cette question se décline en plusieurs volets à la hauteur de la complexité architecturale des récits étudiés. Comme nous en avons fait l'hypothèse, il faut d'une part considérer chaque dimension signifiante de la véridicité et d'autre part, examiner, comment ces dimensions logent dans les dispositifs informatif, narratif et numérique de ces productions.

L'analyse énonciative des récits du corpus a confirmé que ces productions présentent des indicateurs de véridicité s'appuyant sur une énonciation fiable, engagée, coopérative. Les dispositifs étudiés révèlent des indicateurs de fiabilité appréhendés comme des routines d'écriture du journalisme (Mathieu, 2001) reposant sur la mise en avant des faits et leur traitement méthodique. La présence de ce premier type d'indicateurs au sein des dispositifs énonciatifs analysés est corroborée par les discours des journalistes, auteurs de ces récits, qui revendiquent ce minima essentiel à l'écriture de l'information. Ce socle est crucial dans le contrat de véridicité qui entend s'approfondir avec les outils narratifs et numériques. Il reconferme l'idée que les journalistes restent attachés à la factualité et au traitement rigoureux de l'information dans des formes créatives de récit où l'émotion et la spectacularisation sont assumées.

Des indicateurs d'engagement, comme seconde dimension de la véridicité, se repèrent également dans les dispositifs énonciatifs des productions. La notion d'engagement, entendue comme positionnement de l'instance d'énonciation par rapport à la réalité rapportée, est un concept courant du journalisme narratif ou de l'enquête de terrain. Les journalistes interrogés rendent d'ailleurs compte d'un long travail de recherche et d'une grande proximité avec la réalité ou les témoins rencontrés. Ils font part d'un accompagnement prolongé du sujet traité qui dépasse le temps d'enquête et de l'écriture de l'article. Pour exemple, le photographe Léo Ridet, à la suite de son travail sur *Le Corps incarcéré* en 2009,

s'est investi dans le travail d'une association d'information sur le milieu carcéral en France. Isabelle Fougère et Miquel Dewever-Plana ont multiplié les rencontres et les débats auprès de différents publics (lycéens, adultes, professionnels ciblés...) et ont poursuivi le récit d'Alma sous forme de livre et de pièces de théâtre. Stéphanie Trouillard, après avoir donné de nombreuses conférences sur Louise Pikovsky, a participé à la conception d'une bande dessinée sur le destin de la jeune fille. David Dufresne a prolongé l'enquête de *Allô Place Beauvau* dans un roman.

L'analyse énonciative des récits du corpus révèle, enfin, des indicateurs de coopération fluctuant selon les récits du corpus. Cette dimension de la véridicité se décline sur différents niveaux d'échanges avec le lecteur selon les engagements et intentions variables des auteurs. Ces visées informatives sont répertoriées suivant quatre pôles interprétatifs les plus manifestes : transmettre, montrer, faire comprendre, faire sentir. Ces espaces de construction de sens se lisent sur un continuum qui va de messages à signification préconstruites à des messages offrant une plus grande ouverture interprétative en fonction des langages mobilisés. Ils s'appréhendent comme des dispositifs de lecture configurés dans les récits et ne sont pas des cadres fixes puisqu'ils sont mobilisables par le lecteur selon ses propres initiatives et ses dispositions vis-à-vis du récit. L'analyse a mis en évidence cette mobilité des espaces de construction de sens à travers des processus combinés d'adhésion et de distanciation possible du lecteur avec ce qui lui est présenté. Ces mécanismes s'envisagent finalement comme autant de stimuli pour une lecture réflexive afin de tenter d'« affecter »¹⁴² le lecteur sur des problématiques liées à notre condition humaine et sociale.

Un journaliste, réalisateur de webdocumentaires, résume à sa façon le contrat sous-tendu par ces récits et proposé au lecteur : il s'agit de « *faire le pari de son intelligence sans chercher à le convaincre* » (Mal, 2013). La formule est

¹⁴² Terme utilisé par le journaliste Samuel Bollendorff lors d'un entretien pour cette thèse, le 26 novembre 2019.

pertinente en considérant le terme « intelligence » dans son sens étymologique de « discernement » ou « faculté de percevoir » et « comprendre ». Elle amène une question importante : comment relever concrètement ce pari ? Ce point précis renvoie à la seconde hypothèse de recherche de cette thèse. En cherchant à savoir quelles formes prend la dimension coopérative de la véridicité dans les récits journalistiques numériques, il était postulé que l'interactivité technique n'en était pas un élément crucial. La réponse à cette proposition ne peut qu'être nuancée puisque la notion d'interactivité est vague, notamment dans les discours des acteurs de la production. Par ailleurs, comme il a été montré dans un précédent chapitre, le concept d'interactivité ne repose pas sur un seul fait. Il est fortement attaché à la relation énonciateur-énonciataire.

13.2 L'interactivité et la coopération en question

D'emblée, il apparaît que la notion de coopération n'est pas aussi familière au milieu journalistique que peuvent l'être les notions de fiabilité et d'engagement que nous avons mis préalablement en évidence et qui rassemblent à eux deux un vaste éventail des principes régissant la profession (Kovach et Rosenstiel, 2015; Cornu, 2009). Selon l'approche sémio-pragmatique adoptée pour cette thèse, la coopération s'identifie à une co-construction ou re-construction de sens à l'adresse du destinataire d'une énonciation. L'ancrage de la notion de coopération dans la profession du journalisme s'est développé avec les dispositifs du web où elle est principalement associée aux caractéristiques interactives et collaboratives inhérentes à l'écriture numérique (Petit et Bouchardon, 2017). Quand elle est assimilée dans la pratique au fait d'impliquer l'utilisateur dans le processus d'information, de le faire participer à cette information, la notion donne toutefois lieu à de nombreux désenchantements, que ce soit dans l'écriture de commentaires ou dans l'expérience de productions citoyennes (Pignard-Cheynel et Noblet, 2009).

Comme l'indiquent des responsables éditoriaux interviewés pour notre recherche, les premières expériences de récits journalistiques numériques n'ont

pas toujours « *rencontré leur public* » et ont été appréhendées comme des réalisations « *compliquées* », inadaptées pour un usager de l'information de plus en plus mobile, perçu comme passif ou à l'attention volatile. L'analyse des entretiens rend compte d'une mise à distance très forte des producteurs vis-à-vis des récits de type webdocumentaires dans le milieu du journalisme (Arte, France tv, Le Monde.fr). Le terme webdocumentaire reste toutefois utilisé dans des rédactions numériques pour désigner des récits multimédias en *scrollytelling* (France 24, RFI).

Il est nécessaire de dissiper de nouveau quelques confusions et de bien distinguer les termes employés par le milieu professionnel par rapport aux notions convoquées pour cette recherche. Comme nous l'avons déjà mentionné dans ce travail, le mot webdocumentaire demeure un mot-valise pour l'ensemble des acteurs de la production. Une véritable rupture s'opère, en revanche, entre les notions de linéarité ou d'interactivité qui, quoiqu'aussi équivoques, sont un peu plus précises. Dans le milieu professionnel, le linéaire s'oppose le plus souvent à interactif. Le premier terme renvoie aux récits en lecture continue comme la vidéo ou l'article de presse en déroulement horizontal ou vertical; le second désigne un récit en arborescence, fragmenté en hypermédias, où le lecteur est régulièrement amené à cliquer pour actualiser le récit. Ces définitions sont toutefois encore très aléatoires dans la pratique. Des webdocumentaires comme *Alma* (Arte, 2012) ou le *Grand Incendie* (France tv, 2013) proposent un récit potentiellement délinéarisé, mais qui progresse aussi de façon linéaire sans sollicitation technique à l'adresse du lecteur.

Le présent travail n'a pas pour vocation de trancher sur la pertinence de poursuivre l'expérience ou non de récits délinéarisés dans les rédactions numériques françaises. En revanche, la position des acteurs de la production vis-à-vis de ces questions de linéarité et d'interactivité des récits d'information est importante pour la compréhension des usages d'écriture. Cette position souligne notamment le glissement qui s'opère dans les récits conçus dans la période 2009-2014, environ, et la période plus contemporaine 2018-2019. Au regard de la modélisation d'interprétations effectuée à la suite de l'analyse

énonciative des récits du corpus (Chapitre 10.3 de cette thèse), le contrat de véridicité est passé en quelques années d'un mandat consistant à « faire sentir » (*Alma*, Arte, 2012) et « faire comprendre » (*Le Grand Incendie*, France tv, 2013; *Le corps incarcéré*, Le Monde, 2009) à « transmettre » (*Si je reviens un jour*, France 24, 2018) ou « montrer » (*Allô place Beauvau*, Médiapart, 2019). Des récits conçus dans une relative ouverture interprétative ont donc cédé la place à des productions offrant une construction significative plus univoque¹⁴³.

Il serait tentant de conclure que l'abandon de l'interactivité technique, telle qu'elle a pu être utilisée dans les webdocumentaires des années 2009-2014, a porté préjudice à l'écriture de récits orientés vers une ouverture interprétative. Les données recueillies par notre analyse énonciative n'engagent pas à être aussi formel. La signification ouverte du récit trouve aussi appui sur des indicateurs inscrits dans la dimension narrative du récit dans une coopération auteur-lecteur qui repose à la fois sur les aspects sensibles de la narration et les aspects techniques de l'interface numérique. Il ne s'agit pas d'opposer radicalement ce qui est de l'ordre des émotions, issues des mises en scène du langage, et de ce qui relève de la programmation technique qui prend généralement le terme d'interactivité dans le discours des acteurs de la production. Cette position tendrait à ignorer la dimension anthropologique (humaine) du numérique et plus largement de la technologie (Souchier *et al.*, 2019, p. 79). Il est important de souligner, en revanche, la différence entre un processus d'écriture en amont, qui rationalise l'accès et les activités reliées à une information, aux processus d'interprétation en aval, du côté de la réception, avec de multiples mécanismes d'appropriation.

¹⁴³ L'analyse énonciative se fonde sur quelques récits ce qui pourra laisser penser que nous généralisons excessivement nos résultats, mais soulignons que ces récits ont été sélectionnés comme des réalisations représentatives d'une période de production et enfin que cette interprétation est corroborée par les entretiens menés avec les principaux producteurs de ces récits.

13.3 Alliance du narratif et du numérique

À l'intersection de positions qui tendent à renvoyer dos à dos processus symbolique et technique, la structure du récit, entendue à la fois sous l'angle de la navigation et de la narration, joue un rôle essentiel dans la véridicité de l'information. Narrativité et interactivité sont parfois mises en opposition (Lits et Desterbecq, 2017, p. 226) quand la première structure et configure un monde et la seconde se perçoit comme une fragmentation de ce même monde. Du point de vue de la lecture, ces deux concepts peuvent néanmoins être appréhendés en complémentarité. Le récit doit notamment être lui-même considéré comme une « *représentation médiatisée d'actions* » dans une structure souple qui favorise une activité systémique de mise en liens et de « *rapport inductif au monde représenté* » (Archibald et Gervais, 2006, pp 27-30). La différence fondamentale entre la narration et l'interactivité s'impose alors surtout dans ce qui a trait à leurs propositions d'actualisation : la narration est à inférer tandis que l'interactivité, matérialisée, est posée, voire imposée. L'interactivité imposée, c'est-à-dire qui ne propose pas d'autres alternatives qu'elle-même, peut alors facilement nuire à la complémentarité des deux modes.

Qu'en est-il des récits journalistiques numériques ? Dans ses travaux sur l'écriture numérique et l'interactivité, Bouchardon (2008, 2014) met en évidence trois types d'interactivité qui nous permettent de caractériser les récits étudiés pour cette thèse : « *accéder* » (essentiellement par la navigation hypertexte), « *manipuler* » (manipulation des contenus présents à l'écran), « *produire* » (par ajout de données par le lecteur). Cette typologie fait facilement le tour des possibilités de participation du lecteur des récits journalistiques numériques de notre étude. L'interactivité « *produire* » est peu exploitée dans les récits du corpus, l'apport de contenu n'est pas une priorité dans ces dispositifs

d'information et constitue plutôt un élément anecdotique¹⁴⁴ ou alors invisible au lecteur pour ce qui concerne ses traces numériques. La manipulation des contenus (interactivité « *manipuler* ») consiste pour l'essentiel à déclencher des vidéos ou faire apparaître des données complémentaires par mouvement de la souris. La navigation hypertexte (interactivité « *accéder* ») est finalement l'interactivité la plus effective sans être abusive. Elle prolonge l'interaction sollicitée dans l'utilisation des images et dans la mise en scène des émotions. Le dispositif de lecture prévu par l'énonciateur dans le récit journalistique numérique relève ainsi aussi bien de l'agir d'un point de vue corporel (cliquer) que du cognitif (inférer).

13.4 « Passibilité » et itinéraire expérientiel

Les journalistes interrogés pour cette recherche ont exprimé leur intention de toucher leur lecteur pour les intéresser à des sujets qui les avaient eux-mêmes touchés. Dans ce passage d'émotions entre le réel et le public¹⁴⁵, le journaliste reporter peut être assimilé à une « *plaque sensible du monde en train de se faire* » (Le Cam, Ruellan, 2017, p.12). Comme auteur de récits numériques, le journaliste se définit plus justement en fonction de son lecteur et selon une autre métaphore, il adopte la figure du passeur : passeur de réel, d'émotion, de réflexions. Il cherche à stimuler la passibilité du lecteur, c'est-à-dire ce par quoi celui-ci est apte « *à recevoir et par conséquent à modifier et agir* » (Lyotard, 1988, p. 115). Lyotard explique que l'opposition actif-passif est secondaire dans la réception d'une œuvre, en particulier si elle brime ce sentiment esthétique singulier qu'est la passibilité. Il identifie ce concept en réaction à « *l'idéologie*

¹⁴⁴ Deux récits du corpus exploitent la production d'écrits des lecteurs avec une grande prudence : le site du récit *Alma* présente un onglet « *discussions* » qui rassemble des messages des internautes « *sélectionnés sur le web* ». *Allô place Beauvau* invite les internautes à être source d'information en relayant des violences policières via le fil twitter du journaliste accessible par lien hypertexte.

¹⁴⁵ La notion de public est laissée au singulier, mais cette recherche tient compte de ses nombreuses composantes.

interactionnelle » qui consiste d'abord à réagir et se conformer (Lyotard, 1988, p. 115). En cliquant sur un hypertexte, un internaute ne fait pas qu'actualiser le récit, il fait signe de sa présence, inscrit une trace, comme un acquiescement silencieux à un interlocuteur. Ce signe ne préjuge toutefois pas de sa réelle implication intellectuelle. Pour dépasser le concept d'une interactivité ancrée essentiellement dans les signes de réactivité, et qui ne serait qu'une fin en soi, le journaliste passeur gagne alors à se préfigurer un lecteur flâneur et explorateur curieux. La notion de flâneur, développée par Benjamin (2006), est inspirée de la prose de Baudelaire comme journaliste et de l'urbanisme du dix-neuvième siècle qui ont donné lieu à l'idéal-critique du journaliste-flâneur (Muhlmann, 2004, p. 146). Après avoir défini le journaliste de terrain, curieux et imaginatif, la notion pourrait être facilement accolée à la représentation du lecteur d'information sur le web, explorateur oisif qui « *élit domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini* » (Baudelaire, 1964, cité dans Tuduri, 2012, p. 652). Face à ce lecteur flâneur figuré, le journaliste passeur renoue avec le projet ancestral du web interrogeant « *comment nous pourrions penser* » dans des modèles associés à l'image de l'esprit humain (Bush, 1945). Il s'agit de concevoir l'information et la connaissance comme un itinéraire expérientiel et non plus uniquement comme des données linéaires hiérarchisées. Plus spécifiquement, il s'agit aussi de reconsidérer la place donnée à la personne qui s'informe et d'interroger les habiletés qui lui sont prêtées.

Dans une recherche qui porte sur les « *bidonnages journalistiques à la télévision* », Chambat-Houillon (2018) remarque que certaines falsifications informatives révèlent la façon dont les journalistes conçoivent leur public en présupposant le téléspectateur, par exemple, comme une personne qui ne s'informe que par un seul canal et ne croise pas ses sources d'information. Chambat-Houillon pense au contraire que le destinataire d'information est de plus en plus critique et dispose de moyens d'information élargis. Elle remarque que « *l'ère du numérique renforce le rôle juge des publics* » (2018, p. 86). Cette capacité de jugement désormais plus fréquemment attribuée aux publics d'information a un impact sur la fabrication de l'information et sur les façons de faire connaître en général.

Chapitre 14 - Autre regard épistémologique sur l'information

14.1 L'angle du lecteur ratifié

Dans un texte datant de 1989, Verón questionne l'évolution du langage audiovisuel à travers l'étude du journal télévisé de vingt heures en France (Verón, 1989). Il relève un « *dispositif complexe de mise en contact avec le destinataire, espace-temps indiciel où se noue le lien avec le téléspectateur* » (p. 68). Le plateau télé et son présentateur deviennent un nœud énonciatif qui ne sert qu'à mettre en contact le téléspectateur avec des événements présentés sous forme de reportages. Le journaliste qui anime le téléjournal n'offre pas de médiation interprétative. L'énoncé (le reportage) prédomine l'énonciateur (le journaliste présentateur) et l'interprétation de l'information est transférée au destinataire, ce qui fait, dit Verón, qu'il n'y a plus de « *discours vrai* » (p. 72). Ce constat doit être compris, selon nous, comme la perte d'un discours vrai émanant du journaliste présentateur, mais ne remet pas en cause l'existence de véridicité dans le dispositif informatif. Trente ans plus tard, de nouveaux objets médiatiques sur le web prolongent ce qui s'est mis en place avec le téléjournal de la fin des années 80. S'y ajoutent de nouvelles modalités énonciatives, des mutations techniques que Catroux (2000) envisage comme une prise de liberté de l'utilisateur des écrits d'écran : par exemple l'accès aux sources du journaliste, la possibilité d'exprimer une opinion en temps réel (p.8). Les outils du web ouvrent plus largement encore les renversements possibles dans le processus d'énonciation. Des recherches voient en l'hypertexte une invitation à approfondir le récit journalistique à partir de la confrontation de multiples versions et dans l'esprit d'un « *certain relativisme épistémologique* » (Mesquita, 2005, p. 224). De ce point de vue, les technologies du numérique dépassent la notion d'objectivité qui a longtemps fédéré la pratique professionnelle du journalisme : « *Les hypertextes reçoivent la notion de contradiction, fragmentation, juxtaposition et pluralisme, au lieu de la recherche de la « vérité » qui se trouve au centre du projet journalistique traditionnel* »

(Huesca et Dervin, 2003 cités par Mesquita, 2005, p. 224). Les récits journalistiques numériques de notre étude s'ancrent ainsi dans un long processus de transformation de l'épistémologie de l'information par glissement de stratégies énonciatives. Les outils du web ont rendu ce processus plus tangible par l'intermédiaire d'interfaces intuitives et d'architextes aux fonctionnalités pédagogiques. À travers ces structures d'information, les journalistes confient par exemple une partie des démarches de traitement de l'information à celui qui veut s'informer en l'autorisant à faire lui-même des liens et à exercer son interprétation critique.

Cette perspective entremêle un ensemble de valeurs et d'imaginaires qui, selon nous, ne s'inscrit pas dans le relativisme épistémologique redouté dans de nombreuses recherches sur le journalisme (Delforce, 2004, Watine, 2004), mais relève plutôt d'un présupposé épistémologique pragmatique. Il s'agit bien de concevoir d'autres manières de faire un discours vrai sans néanmoins remettre en cause la valeur de la vérité reposant sur des faits et un engagement de fidélité au réel. C'est en ce sens que se renouvelle le contrat de véridicité du journalisme. Ce contrat reposait plus traditionnellement sur les dimensions fiabilité et engagement de la véridicité, il prend pied, plus nettement, dans la dimension coopération, à partir du changement de regard porté sur le public.

Au point de rencontre du récit numérique et de ses usages, les idéaux sous-tendus dans cet objet médiatique sont donc essentiels pour sa compréhension (Flichy, 2001; Proulx, 2013). Ils fondent la manière dont est conçue la relation du public avec cette production. Dans le cadre des récits étudiés pour notre analyse, ces principes tendent à influencer concrètement les stratégies d'écriture. Il a déjà été fait mention de l'humanisme numérique (Doueihy, 2011) exprimé par quelques producteurs et auteurs pour ce qui concerne l'horizontalité et l'égalité des échanges. Dans cette logique, la question du public et de la confiance qui peut lui être accordée dans les médias numériques, sous l'angle de la construction du sens, fait également écho à la confrontation ancienne entre Lipmann et Dewey. Ces deux philosophes américains proposent une vision radicalement différente

du public dans l'espace social¹⁴⁶. Lipmann, qui a été journaliste, prône un pouvoir démocratique qui prend appui sur les experts et les journalistes avec l'appui des sciences sociales, tandis que Dewey conçoit un débat public qui s'appuie sur la participation citoyenne. Comme le précise Zask (2001), qui a consacré une bonne synthèse sur ce débat, la confrontation ne repose pas sur une perception idéalisée ou non du public. Les deux penseurs ont pour point commun de ne pas surévaluer les compétences et la souveraineté du citoyen. À la différence de Lipmann, Dewey différencie aptitude individuelle et participation politique. Selon les termes de Zask : « *Au lieu de considérer la formation des jugements publics comme une condition préalable, il la subordonne à la participation* » (2008, p.169).

Dans l'espace médiatique contemporain ce débat sur l'incompétence du citoyen se déplace sur la question de son indifférence, sa volatilité ou de sa passivité supposée. L'analyse du discours des acteurs de la production fait régulièrement ressortir ces termes sans apporter de véritables précisions à ce qu'ils signifient et impliquent. Le débat se déploie également dans le constat d'une perte du magistère journalistique (Demers, 2007; Cornu, 2009). Cette perte est subie ou valorisée selon les points de vue des producteurs, comme l'ont fait ressortir les entretiens. Elle engage à la création d'une autre relation entre journaliste et citoyen, plus égalitaire sans être fusionnelle. La question de la confiance accordée au public renvoie, finalement, par effet de miroir, à la confiance du public envers les journalistes. Cette confiance fissurée, au vu des études régulières sur le sujet¹⁴⁷, pourrait-elle se reconstituer à la lumière des manières d'écrire et de produire l'information ? Pourrait-elle s'envisager dans une plus grande réciprocité entre énonciateur et énonciataire ? Dans les récits journalistiques numériques, la confiance accordée à l'énonciataire est

¹⁴⁶ La confrontation est manifeste dans ces deux ouvrages : Lipmann, W. (1922). *Public Opinion*. New York, Macmillan: The Free Press et Dewey, J. (1927). *The public and its Problems*. Athens : Ohio University Press.

¹⁴⁷ Par exemple le Baromètre de confiance dans les médias que réalise chaque année l'organisme de sondage Kantar pour le quotidien La Croix.

directement liée aux stratégies d'écriture dans la dimension coopérative de la véridicité. Cette confiance s'appuie sur le principe d'un participant qui se sent partie prenante de l'échange (Goffman, 1981). Le dispositif numérique et son design performatif préfigurent un interlocuteur habile, amené à s'investir dans la construction de sens du récit proposé. Dans ces termes, l'enjeu ne repose plus seulement sur la compréhension ou non du « bon sens » de l'information par le lecteur, mais sur le fait que le lecteur se considère partie prenante dans le dispositif.

14.2 Le pari de l'ouverture des points de vue

La relation tissée à travers le dispositif technologique et sémiotique du récit (Di Crosta, 2009, p. 81) s'avère ainsi déterminante pour la construction de sens et la véridicité du dispositif d'information. Cette condition est toutefois périlleuse puisqu'il est de plus en plus admis que la multimodalité du récit numérique favorise l'exploration active de l'information avec un impact cognitif stimulant, mais aussi déroutant selon la culture et les schémas de pensée des utilisateurs (Dubois et Tajariol, 2001). Un dispositif de lecture alliant narratif et numérique, et offrant une partie de la responsabilité interprétative du message au lecteur, pose par ailleurs la question de l'efficacité de ce message. La lisibilité de l'information peut se retrouver affaiblie par le « *vertige des possibles* » (Eco, 1985, cité dans Grevisse, 2014, p. 229).

Le contrat de véridicité exploitant la dimension coopérative des ressources narratives et numériques se conçoit ainsi dans certaines limites. La quête d'un équilibre entre les différentes stratégies d'écriture fait d'ailleurs partie des tâtonnements, réflexions et questions qui animent les journalistes que nous avons interrogés. L'écriture numérique appliquée au journalisme demeure encore un territoire à défricher. Ce qui explique aussi, sans doute, pourquoi il n'existe pas de procédures et méthodes d'écriture effectives ou même de régularisations d'un genre plus précis lié aux récits journalistiques numériques. Le contrat de véridicité ne s'est pas normalisé depuis les premières années

d'expérimentation de ces formes d'expression. La démarche a une dimension de moins en moins marginale, mais reste intuitive et encore perçue comme une démarche artistique dans la pratique journalistique. Ce dernier aspect ne porte pas préjudice à la légitimité de notre recherche, considérant selon la formule de Mc Luhan (1968) que « *l'art est un système d'alerte préalable* » significatif pour la compréhension du devenir des médias (pp.16-17). Les analyses effectuées pour cette thèse nous font penser que ces expériences d'écriture posent les fondements d'une véritable culture de partage du mandat journalistique qui s'appuie sur un élargissement des points de vue : point de vue de la production et de la réception, revisitée dans un nouvel équilibre, points de vue perceptifs diversifiés par le multimédia, points de vue technique et symbolique exploités conjointement.

Cet élargissement des points de vue au cœur du discours journalistique est une clef importante pour aborder les questions relatives à la crédibilité de l'information journalistique dans l'espace public médiatique. La notion de point de vue apparaît de plus en plus comme un énoncé fragmenté séparé d'autres points de vue dans les différentes niches proposées par les réseaux sociaux numériques (Esquerre, 2018). Le journalisme gagne à demeurer l'espace d'écriture d'un point de vue général et différencié des faits, qui plus est, alors que celui-ci peut s'élargir encore plus avec l'aide des outils numériques (grâce aux hypertextes, aux multimodalités perceptives notamment). À ce sujet, la notion de mobilité s'étend dans le discours de la production journalistique numérique pour qualifier les nouveaux modes de consommation d'un usager en mouvement avec des écrans nomades. Elle devrait s'envisager, aussi, comme la capacité du lecteur à cheminer intellectuellement dans la multitude d'informations qui lui est proposée. La pluridimensionnalité du numérique peut, dans ce sens, devenir un allié du journalisme dans sa mission de tisser du conflit et du commun (Muhlmann, 2004) afin de conserver son rôle politique et démocratique d'instruire de la réalité.

Synthèse de la cinquième partie

L'étude approfondie de l'ensemble des résultats d'analyse de la thèse montre que des routines d'écriture du journalisme se prolongent dans l'écriture narrative et numérique. Ces éléments peuvent être considérés comme des schémas d'interprétation familiers à l'intention des publics d'information où se greffent des modalités d'interprétation moins habituelles, ancrées dans la coopération auteur-lecteur. La véridicité du journalisme s'appuie traditionnellement sur les notions de fiabilité et d'engagement énonciatif telles qu'elles ont été mises en évidence comme dimensions principales de la véridicité. Les récits journalistiques numériques portent des propositions de renouvellement de la vérité énonciative à travers la notion de coopération. Dans l'environnement numérique où sont produits ces récits, cette coopération ne se réduit pas aux seules caractéristiques interactives et collaboratives de l'écriture numérique. La recherche effectuée montre que cette dimension de la véridicité est proposée dans la complémentarité des processus symboliques de la narration et des outils du web. La thèse identifie des stratégies d'écriture qui préfigurent les possibilités de lire, mais aussi de ressentir et de réfléchir d'un lecteur envisagé en interlocuteur habile.

Cette façon de faire connaître et de restituer le réel induit un autre point de vue sur le public en considérant les bénéfiques pédagogiques de sa participation dans les processus d'écriture de l'information. C'est dans cette perspective que ce travail propose un « autre regard épistémologique sur le journalisme », « autre » par opposition au regard de défiance qui peut être posé sur cette activité ou à l'inverse à une vision trop idéalisée de la pratique. L'activité journalistique s'appréhende dans sa très grande hétérogénéité de pratiques et dans l'élargissement de son écriture du réel. Les stratégies de composition du journalisme, fondées sur la factualité, ont su s'enrichir de l'expérience sensible favorisée par la narration et s'approfondissent désormais dans le partage des procédures d'accès au réel facilité par le numérique. Ce contrat de véridicité est encore une pratique marginale dans le milieu de l'information, mais cette recherche met en lumière les fondements d'une culture journalistique alliée aux imaginaires du numérique et cherchant à approfondir les points de vue perceptifs de la production et de la réception d'information.

Conclusion

À l'origine de ce travail, l'ambition était de considérer la relation journalisme et vérité, au sens de fidélité au réel, dans les stratégies d'écriture narrative du journalisme sur le web. Nous supposons des tensions possibles entre une écriture journalistique renouvelée par le numérique et la promesse de vérité revendiquée par la profession. Nous n'avons pas tenu à approfondir ces tensions sur le plan de la réception effective de messages d'information, mais préféré interroger le devenir d'un contrat séculaire qui légitime l'activité journalistique. Ce contrat, intrinsèquement lié au mandat social d'informer du réel dans l'espace public, a pris le nom de contrat de véridicité dans cette thèse. Il nous a amenée à identifier les conditions et stratégies d'écriture d'une énonciation vraie en journalisme.

La démarche globale de ce travail s'est déployée dans un double mouvement. Dans un premier temps, nous avons défini un nouveau type de produit médiatique (les récits journalistiques numériques) pour nous concentrer au fur et à mesure des recherches sur la composition de plus en plus fine de cet objet de recherche, jusqu'aux signes qui forgent les différents langages des dispositifs d'énonciation de ces récits. Ce mouvement de mise au point a permis de réaliser l'analyse énonciative de récits types pour dessiner les grands traits des caractéristiques discursives de ces productions à l'aune de leur mandat d'écriture spécifique. Dans un second mouvement, nous sommes repartis des composantes des récits pour remonter à leurs producteurs (auteurs et responsables de production-diffusion) afin de saisir, cette fois, les représentations, contraintes, art de faire ou intentions qui ont contribué à façonner ces productions médiatiques.

Cette trajectoire de recherche, du produit et ses composantes jusqu'à ses différents concepteurs, a permis de dégager les stratégies de construction de sens des récits, associés au contrat de véridicité du journalisme.

Toutes ces stratégies ne sont pas nouvelles dans la pratique journalistique. Nous avons pu constater que l'écriture des productions étudiées persiste à livrer des gages de fiabilité et d'engagement vis-à-vis du réel en les prolongeant dans l'écriture numérique. Ce qui diffère, en revanche, c'est le glissement de cette stratégie de l'énonciateur journaliste et son énonciation vers le lecteur d'information. Le contrat de véridicité s'affiche en direction du public et mise sur une coopération d'écriture-lecture avec celui-ci.

Étant donné qu'il perdure de nombreuses ambiguïtés sur les habiletés et l'envie du public à s'impliquer dans les procédures de l'information, cette stratégie peut s'appréhender au premier abord comme un risque. Elle doit plutôt s'envisager comme une compréhension nouvelle des relations complexes qui unissent l'information au numérique. Autrement dit, le contrat de véridicité mis à jour dans le numérique ne livre pas d'éléments nouveaux sur la participation des audiences, mais permet de mieux observer le journalisme sous l'angle de sa responsabilité énonciative vis-à-vis de ces audiences. Le numérique met en lumière les enjeux de la relation journaliste-public inscrite dans l'écriture d'information.

Il est nécessaire de mentionner quelques réserves à la démarche entreprise. Ce travail s'est limité, notamment, au cadre d'un « journalisme de qualité » qui, d'une part, se soumet à l'idéal social et démocratique du journalisme et, d'autre part, effectue sa pratique dans un genre noble associé au grand reportage et à des genres eux-mêmes considérés, comme la littérature ou le cinéma. Si ces préalables ont pu faciliter notre démarche d'analyse, le travail visant à comprendre toutes les facettes de la véridicité journalistique est demeuré considérable. Nous ne pouvons prétendre avoir exploré l'ensemble des paramètres qui contribuent aux pratiques et aux enjeux d'un contrat de véridicité se renouvelant à partir du récit et du numérique en direction du public. Cette recherche ébauche du moins une enquête qui mériterait d'être poursuivie plus

avant. Les récits numériques, souvent appréhendés comme des produits d'appel dans le milieu journalistique afin de répondre à l'injonction d'innover, devraient être plus amplement envisagés dans le projet politique et esthétique de raconter le réel autrement. Cet « autrement » ne doit pas seulement s'entendre dans la forme, mais dans le rapport de l'information à la vérité.

Sous cet angle, il doit être précisé qu'il n'existe pas de contrat de véridicité unique au journalisme, en raison, notamment, de la diversité de situations que recouvre cette activité. Dans le réseau de stratégies, de contraintes et de libertés composant la profession de journaliste et au regard des différents supports médiatiques avec lesquels les journalistes peuvent travailler, les régimes d'énonciation d'un discours vrai sont nombreux et négociables. Des routines d'écriture participent bien à la reconnaissance d'un socle d'habitudes d'écriture identifiables (les traits d'un éthos professionnel, les « *faits, rien que les faits* »...), mais ces indicateurs ne s'avèrent pas toujours efficaces dans la relation des journalistes à leur public et sont amenés à être renouvelés ou plus précisément prolongés au-delà du socle historique. En ce sens, les récits journalistiques numériques amènent, éventuellement, les journalistes à travailler différemment, mais ils peuvent aussi être employés selon les routines d'écriture et de véridicité traditionnelle.

Le contrat de véridicité s'appuyant sur une coopération forte entre énonciateur et énonciataire dans la narration numérique aura d'ailleurs connu de courtes conditions favorables à son déploiement dans le journalisme, puisqu'aux dires des acteurs de la production, de nouveaux usages commandent désormais d'autres stratégies d'écriture et de diffusion. Notre recherche montre cependant que ces expériences ont durablement marqué la pratique. En témoignent les doutes et questionnements que se posent encore journalistes et producteurs de l'information sur le web. Que reste-t-il exactement de ce projet ? Comment est-il perçu et digéré par l'environnement médiatique actuel ? Notre recherche n'a pu donner que très peu de pistes à ce sujet dans la mesure où elle visait d'abord la compréhension d'une écriture plutôt que son impact dans un environnement.

Les conditions plus précises d'une véridicité qui s'appuie sur les atouts interactionnels de la narratologie et de l'écriture numérique pourront encore être approfondies avec d'autres outils d'analyse. Comme nous l'avons mentionné rapidement au cours de l'exposé de nos résultats, notre première grille catégorielle a permis de débroussailler un ensemble d'indicateurs de véridicité dans les récits du corpus, mais ne s'est pas avérée suffisamment efficace pour rendre compte de leurs complémentarités et associations. La « grille » a dû nécessairement se transformer en un schéma plus ouvert pour représenter des stratégies d'écriture dynamiques. De nouveaux outils d'analyse adaptés à la diversité des langages et des supports sollicités par la narration numérique, et également adaptés aux environnements sociaux où ils émergent, devraient être expérimentés.

Le choix d'une analyse exclusivement en production s'est avéré pertinent puisqu'il a permis d'extraire suffisamment de données pour répondre à la question de recherche. Une analyse de cas englobant tout à la fois production et réception constitue une autre recherche d'envergure qui pourrait prendre appui sur ce que nous avons dégagé dans ce travail. Selon les circonstances de lecture et les profils des destinataires, il pourrait être précisé la nature du contrat de véridicité privilégié à partir des pôles interprétatifs mis en évidence dans cette thèse. Il devrait aussi être vérifié si ces propositions d'écriture ouvrent le champ de lecture des destinataires d'information, sachant que chaque lecteur conserve sa liberté d'interprétation.

Dans le contexte particulier de vérités alternatives qui préoccupe l'espace public médiatique, ce travail de recherche apporte une petite contribution en rappelant l'intérêt d'aborder la vérité sous l'angle de l'énonciation et des stratégies d'écriture. Ces stratégies, comme nous l'avons vu, échafaudent déjà la relation de confiance entre les journalistes et le public, confiance qui doit être un levier d'actions contre le nouveau régime d'indifférence à la vérité.

Dans *Sociologie du journalisme*, Neveu (2013) termine son ouvrage en suggérant dix « pistes pour inventer les journalismes de demain ». Parmi ses propositions, qui passent par le développement du financement public ou la

professionnalisation des publics, la huitième piste fait directement écho à l'enjeu principal soulevé par notre recherche :

« *Réactiver un art de l'écriture*

Bien écrire/parler pour ses publics, c'est comprendre leur diversité et ne pas les sous-estimer. C'est aussi se souvenir que bien s'exprimer n'est pas qu'écrire moins (moins long, moins compliqué, moins analytique), mais mieux (oser construire des histoires, oser entreprendre d'expliquer le complexe), inventer des formats et des angles qui aillent au-devant d'attentes et de questionnements insatisfaits. » (Neveu, 2013, p. 115)

Cette « réactivation » de l'écriture s'annonce déjà bien engagée dans le journalisme numérique même si elle côtoie de très près d'autres formes d'expression de moins bonne qualité où le bâtonnage et les informations à cliquer sont favorisés¹⁴⁸.

Notre travail, nous l'espérons, est une étape pour de prochaines recherches qui considéreront la responsabilité des journalistes dans les conditions d'interprétation de l'information produite. L'art d'écrire du journalisme, primordial dans la formation du métier, gagne à s'appuyer sur cette responsabilité avec une meilleure compréhension de la notion de coopération entre les journalistes et leurs publics.

¹⁴⁸ Le bâtonnage consiste à copier-coller des dépêches sans faire de sujets originaux. Voir à ce propos l'enquête de Eustache (2020).

Bibliographie

- Adam, J.-M. (1987). Type de séquences élémentaires. *Pratiques*, 56, 54-79. <https://doi.org/10.3406/prati.1987.1461>
- Adam, J.-M., (1997). Genres, textes, discours : pour une reconception linguistique du concept de genre. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 75-3, 665-681. <https://doi.org/10.3406/rbph.1997.4188>
- Adam, J.-M., (1999). *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Nathan.
- AFSCET. (2003). *L'Approche systémique : de quoi s'agit-il ? Synthèse des travaux du Groupe AFSCET*, « Diffusion de la pensée systémique ». <http://www.afscet.asso.fr/SystemicApproach.pdf>
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif*. Rivages.
- Agnola, M. (2014). Du cédédoc au webdoc. Dans N. Bole, C. Mal, *Le webdoc existe-t-il ?* (pp. 519-535). Le blog documentaire éditions.
- Akrich, M. (1993). Technique et médiation. *Réseaux*, 11 (60), 87-98. <https://doi.org/10.3406/reso.1993.2368>
- Amossy, R. (2000). *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction. Comment peut-on agir sur un public en orientant ses façons de voir, de penser ?* Nathan.
- Antheaume, A. (2013). *Le journalisme numérique*. Presses de Sciences Po.
- Archibald, S. et Gervais, B. (2006). Le récit en jeu : narrativité et interactivité. *Protée*, 34 (2-3), 27-29.
- Austin, J. L. (1991). *Quand dire c'est faire* [How to do things with words] (G. Lane, trad.). Seuil. (Ouvrage original publié en 1962.)
- Austin, J. L. (1994). *Écrits philosophiques*. [Philosophical papers] (L. Aubert et A-L Hacker, trad.). Seuil. (Ouvrage original publié en 1961.)
- Bachimont, B. (2007). *Ingénierie des connaissances et des contenus : le numérique entre ontologies et documents*. Hermès.
- Baggaley J., Duck S. (1981). La crédibilité du message télévisuel. *Communications*, 33, *Apprendre des médias*, 143-164.
- Balpe J.P. (1990). *Hyperdocuments, Hypertextes, Hypermédias*. Eyrolles.
- Bardin, L. (1977). *L'analyse de contenu*. Presse Universitaire de France.

- Baroni R. (2007). *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*. Seuil.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4, *Recherches sémiologiques*, 40-51.
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1-27.
- Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications*, 11. *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, 84-89.
- Bastin, G. et Ringoot, R. (2014). Les livres de journalistes : un tournant auctorial en journalisme ? Dans F. Le Cam et D. Ruellan (dir.), *Changements et permanences du journalisme*, (pp. 139-156). L'Harmattan.
- Bateson, G. (1977). *Vers une écologie de l'esprit, I* [Steps to an ecology of mind I] (F. Drosso, L. Lot et E. Simion, trad.). Seuil.
- Bateson, G. (1980). *Vers une écologie de l'esprit, II* [Steps to an ecology of mind II] (F. Drosso, L. Lot, E. Simion et C. Clerc, trad.). Seuil.
- Beauchamp, M. (dir.) (1991). *Communication publique et société ? Repères pour la réflexion et l'action*. Gaëtan Morin.
- Beuparlant, S. (2017). Dieu n'a pas inventé le webdocumentaire, Réflexion ontologique sur la représentation du réel à l'écran. *Sens public*. <http://sens-public.org/articles/1276/>
- Bédarida, F. (2001). Une invitation à penser l'histoire : Paul Ricœur: La mémoire, l'histoire et l'oubli. *Revue historique*, 619(3), 731-739.
- Bellon, A. (2016). La politique de concurrence au secours de l'exception culturelle: L'arrivée de Netflix en France depuis le ministère de la Culture. *Gouvernement et action publique*, vol. 5(4), 119-140
- Bénézech, M., Lavigne, M. (2016). Jouer le documentaire. *Entrelacs*, n°12, juin 2016. <https://journals.openedition.org/entrelacs/1841>
- Benjamin, W. (2006). *The Writer of Modern Life Essays on Charles Baudelaire*. Harvard University.
- Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*, t. II. Gallimard.
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*, t I. Gallimard.
- Berger, P. et Luckmann, T. (2018). *La construction sociale de la réalité (P. Taminiaux, trad.)*. Armand-Colin.

- Bernier, M.-F. (2004) Une vision systémique de la vérité en journalisme. *Les Cahiers du Journalisme*, 13, printemps 2004, 124-131. http://www.cahiersdujournalisme.net/pdf/13/07_Bernier.pdf
- Bernier, M.-F. (2016). *Le cinquième pouvoir. La nouvelle imputabilité des médias envers leurs publics*. Presse de l'Université Laval.
- Bertacchini, Y. (2009). Petit Guide à l'usage de l'Apprenti-Chercheur en Sciences Humaines & Sociales. *Epistémologie & Méthodologie de Recherche en Sciences de l'Information & de la Communication*. Presses Technologiques, 4 -156.
- Birdwhistell, R. (1970). *Kinesics and context. Essays on body motion communication*. University of Pennsylvania Press.
- Boghossian, P. (2009). *La peur du savoir. Sur le relativisme et le constructivisme de la connaissance* (O. Deroy, trad.). Agone.
- Bole, N. (2014a). Les différents types d'utilisateurs. Dans N. Bole, C. Mal. *Le webdoc existe-t-il ?* (pp. 91-100). Le blog documentaire éditions.
- Bole, N. (2014b). Choses entendues sur le webdoc. Dans N. Bole, C. Mal. *Le webdoc existe-t-il ?* (pp. 91-100). Le blog documentaire éditions
- Bonaccorsi, J. (2013). Chapitre 6 - Approches sémiologiques du web. Dans C. Barats, *Manuel d'analyse du web en Sciences Humaines et Sociales* (pp. 125-146). Armand Colin.
- Bouchardon, S. (2008). Le récit littéraire interactif : une valeur heuristique. *Communication & Langages*, 155, 81-97.
- Bouchardon, S. (2014). L'écriture numérique : objet de recherche et objet d'enseignement. *Les Cahiers SFSIC, juin 2014*, 225-235.
- Bouchardon, S., Cailleau, I., Crozat, S., Bachimont, B., Hulin, T. (2011). Explorer les possibles de l'écriture multimédia. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 12/2(2), 11-24. <https://doi.org/10.3917/enic.hs03.0002>
- Bouchardon, S. et Ghitalla, F. (2003). Récit interactif, sens et réflexivité. *Actes du colloque H2PTM'03, Hermès, septembre 2003*, 35-46.
- Bouquillon, P. et Matthews, J. (2010). *Le Web collaboratif dans le capitalisme : mutations des industries de la culture et de la communication*. Presses Universitaires de Grenoble.
- Bourdieu, P. (1982). Les rites comme actes d'institution. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 43, juin 1982. *Rites et fétiches*, 58-63.

- Bourdieu, P. (1994). L'emprise du journalisme. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 101-102(1), 3-9. <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-1994-1-page-3.html>
- Boynton, R. (2005). *The new new journalism. Conversation with America's best nonfiction writers on their craft*. Vintage books.
- Brecht, B. (1972). *Écrits sur le théâtre* (J. Tailleur, trad.). L'Arche.
- Brin C., Charron J, et de Bonville, J. (2004). *Nature et transformation du journalisme. Théorie et recherches empiriques*. Les Presses de l'Université Laval.
- Brisson, P., Maltais, R., Parent, A., Asselin, Y. (2016). *L'écriture journalistique sous toutes ses formes*. Presses de l'Université de Montréal.
- Broersma, M. (2019). The Legitimacy Paradox. *Journalism: Theory, Practice and Criticism*, 20(1), 92-94. <https://doi.org/10.1177/1464884918806736>
- Broudoux, E. (2007). Construction de l'autorité informationnelle sur le web. Dans R. Skare R., Windfield N. Lund, A. Varheim (dir.). *A Document (re)turn* (contributions from a research field in transition), (pp.265-278). Peter Lang/Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Broudoux, E. (2011). Le documentaire élargi au web. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 12 (2), 25-42. <http://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2011-2-page-25.html>
- Broustau, N., Jeanne-Perrier, V., Le Cam, F., Pereira, F.-H. (2012). L'entretien de recherche avec des journalistes. *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo*, 1(1), 6-12.
- Bush, V. (1945). As we may think. *The Atlantic*, juillet 1945. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>
- Caillaud, S., et Flick, U. (2016). Triangulation méthodologique, ou comment penser son plan de recherche. Dans G. Lo Monaco, S. Delouée, et P. Rateau (dir.), *Les représentations sociales Théories, méthodes et applications* (pp. 227-237). De Boeck Supérieur.
- Cailleau, I., Bouchardon, S., Bourdeloie, H., Crozat, S. (2012). Compétences et écritures numériques ordinaires. *Recherches en Communication*, 34, Université Catholique de Louvain, 33-50.
- Campion, B. (2008). Vers l'actualisation d'un « récit fantôme » ? Réflexions sur les nouvelles formes de récit et leur réception. *Communication*, 26/2, 129-138. <https://doi.org/10.4000/communication.824>

- Cardon, D. (2019). Les médias face à la révolution numérique. Dans D. Cardon, *Culture numérique* (pp. 247-260). Presses de Sciences Po.
- Catroux, M. (2000). L'écrit à l'écran : contraintes et libertés de l'écriture journalistique sur la page Web. *Revue Asp*, 27-30.
- Chalaby, J. K. (1998). *The Invention of Journalism*. MacMillan Press.
- Chambat-Houillon, M. (2018). Entre vérité des faits et véracité des discours : les bidonnages journalistiques à la télévision. *Le Temps des médias*, 30(1), 77-90.
- Charaudeau, P. (2000). L'événement dans le contrat médiatique. *Dossiers de l'audiovisuel*, 91, *La documentation française, Paris, mai-juin, 2000*. <http://www.patrick-charaudeau.com/L-evenement-dans-le-contrat.html>
- Charaudeau, P. (2004). Le contrat de communication dans une perspective langagière : contraintes psychosociales et contraintes discursives. Dans M. Bromberg, A. Trognon (dir.), *Psychologie sociale et communication*, (pp. 109-120). Dunod.
- Charaudeau, P. (2006). Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives. *Semen*, 22, *Enonciation et responsabilité dans les médias, Presses Universitaires de Franche-Comté*, 1-11.
- Charaudeau, P. (2011). *Les médias et l'information: L'impossible transparence du discours*. De Boeck Supérieur.
- Charaudeau, P. et Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Seuil.
- Charmillot, M. et Dayer, C. (2007). Démarche compréhensive et méthodes qualitatives : clarifications épistémologiques. *Recherches qualitatives – Hors-série 3*, 126-139.
- Charon, J. M. (2007). *Les Journalistes et leur public : le grand malentendu*. Clemi/Vuibert/INA.
- Charon, J. M. (2011). *La presse en ligne*. La Découverte.
- Charron J. et de Bonville J. (1996). Le paradigme du journalisme de communication : essai de définition. *Communication. Information Médias Théories*, 17(2), 50-97.
- Charron, J. et de Bonville, J. (2004). Le journalisme et le marché: de la concurrence à l'hyperconcurrence. Dans C. Brin J. Charron et J. De Bonville, *Nature et transformation du journalisme. Théorie et recherches empiriques* (pp. 273-316). Les Presses de l'Université Laval.

- Chevalier, Y. (2004). Le savant, le sorcier et l'artiste. Le constructivisme en question. *Communication et langages*, 1er trimestre 2004 (139). Dossier : Le « constructivisme », une nouvelle vulgate pour la communication ? 5-15
- Chevallier, J. (2007). Les nouvelles frontières du service public. *Regards croisés sur l'économie*, 2(2), 14-24
- Chion, M. (1999). *L'audio-vision*. Nathan Université.
- Coenen-Huther, J., (2003). Le type idéal comme instrument de la recherche sociologique. *Revue Française de Sociologie*, 44(3), 531-547.
- Cornu, D. (2004). Les mots de la vérité. *Cahiers du journalisme*, 13, Printemps 2004, 108-115. http://www.cahiersdujournalisme.net/pdf/13/05_Cornu.pdf
- Cornu, D. (2009). *Journalisme et vérité*. Labor et Fides.
- Cornu, D. (2013). Journalisme en ligne et éthique participative. *Éthique publique*, n°1. <https://journals.openedition.org/ethiquepublique/1073#bibliography>
- Coulomb-Gully, M. (2002). Propositions pour une méthode d'analyse du discours télévisuel. *Mots. Les langages du politique*, 70, 103-113. <https://doi.org/10.4000/mots.9683>
- Cotte, D. (2004). Écrits de réseaux, écrits en strates. Sens, technique, logique. *Hermès* 39, 109-115.
- Craig, R. T. (2009). La communication en tant que champ d'études. *Revue internationale de communication sociale et publique (RICSP)*, 1, 1-42.
- Dagiral, E. et Parasie, S. (2011). Portrait du journaliste en programmeur : l'émergence d'une figure du journaliste "hacker". *Les cahiers du journalisme*, 22/23, 144-155.
- Davallon, J., Després-Lonnet, M., Jeanneret, Y., Le Marec, J. et Souchier, E. (2003). Introduction. Dans E. Souchier, Y. Jeanneret, J. Le Marec (dir.). *Lire, écrire, récrire : Objets, signes et pratiques des médias informatisés*. Éditions de la Bibliothèque publique d'information.
- De Bonville, J. (1997). Les notions de texte et de code journalistiques : définition critique. *Communication. Information Médias Théories*, 17(2), 98-142.
- De Certeau M. (1990). *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Gallimard.
- Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement*. Éditions de Minuit.
- Delforce, B. (2004). Le constructivisme : une approche pertinente du journalisme. *Questions de communication*, 6, 111-134.

- Delporte, C., Blandin, C., Robinet, F. (2016). *Histoire de la presse en France : XXe-XXIe siècles*. Armand Colin
- Demers, F. (2007). Déstructuration et restructuration du journalisme. *Tic&société*, 1 (1), 29-55. <https://journals.openedition.org/ticetsociete/298>
- Demers, F. (2008). La communication publique, un concept pour repositionner le journalisme contemporain par rapport au débat public et à la démocratie. *Les Cahiers du Journalisme*, 18, printemps 2008, 208- 230.
- Demers, F. (2016). Problématiser la parole publique. Dans G. Martel (dir.). *La parole publique*, (p. 9-27). Les Presses de l'Université Laval (PUL) / CEFAN.
- Denis, J. (2006). Les nouveaux visages de la performativité. *Études de communication - Langages, information, médiations*, Université Lille-3, 7-24.
- Denizart, J-M et Charbonnier, M. (2016). Webdocumentaire et spectateur mutant : le cas de « Peau d'âne, Demy et le merveilleux » produit par la cinémathèque française. Dans J. Châtauvvert et G. Delavaud (dir.). *D'un écran à l'autre, les mutations du spectateur* (pp. 277-289). L'harmattan
- Denzin, N. (1970). *The research act: a theoretical introduction to sociological method*. Aldine.
- Denzin, N., et Lincoln, Y. (2000). Introduction. The discipline and practice of qualitative research. Dans N. Denzin, et Y. Lincoln (dir.), *Handbook of Qualitative Research. Second Edition* (pp. 1-28). Sage Publication.
- Di Crosta, M. (2009). *Entre cinéma et jeux vidéo : l'interface-film*. De Boeck.
- Di Filippo, L. (2016). Infobésité : mieux informés ou monde déformé ? *Mundus Fabula. À fabrique des mondes. Dossier : Médias numériques comment fabriquent-ils nos mondes ?* <https://mf.hypotheses.org/294>
- Doueïhi, M. (2011). *Pour un humanisme numérique*. Seuil.
- Douyère, D. (2019). L'image dont on parle, l'image avec laquelle on parle: De la colonisation iconique de la conversation. *Questions de communication*, 35(1), 137-151.
- Drouillat, B. (2016). *Le design interactif*. Dunod
- Dubied, A. (1999). Une définition du récit d'après Paul Ricoeur. Préambule à une définition du récit médiatique. *Communication*, 19/2, 44-63.
- Dubois, J. (1973). *Dictionnaire de la linguistique*. Librairie Larousse.
- Dubois, M. et Tajariol, F. (2001, avril). Présentation multimodale de l'information et apprentissage [Communication]. Cinquième colloque Hypermédias et

apprentissage (pp. 197-209), Grenoble, France. <https://edutice.archives-ouvertes.fr/edutice-00000461/document>

Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Éditions de Minuit.

Dumez, H. (2011). Qu'est-ce que la recherche qualitative ? *Le Libellio d'AEGIS*, 7 (4 - Hiver), 47-58.

Durand, D. (2013). *La systématique*. Presses Universitaires de France.

Eco U. (1962). *L'œuvre ouverte*. (C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev trad.). Seuil.

Eco, U. (1978). Pour une reformulation du concept de signe iconique, Les modes de production sémiotique. *Communications*, 29,141-191.

Esquenazi J.P. (2002). *L'écriture de l'actualité. Pour une sociologie du discours médiatique*. Presses Universitaires de Grenoble.

Esquenazi, J.P. (2014). *L'écriture de l'actualité*. Presses universitaires de Grenoble.

Esquerre, A. (2018). *Le vertige des faits alternatifs, conversation avec Régis Meyran*. Éditions Textuel.

Eustache, S. (2020). *Bâtonner, comment l'argent détruit le journalisme*. Editions Amsterdam

Ferenczi, T. (2003). L'éthique des journalistes au XIX^e siècle. *Le Temps des médias, automne 2003* (1), 190-199.

Fishman, M. (1980). *Manufacturing the news*. University of Texas Press.

Flichy, P. (2001). *L'imaginaire d'Internet*. La Découverte.

Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Gallimard.

Foucault, M. (1977). *Dits et écrits, volume III*. Gallimard.

Fouquier, E. et Verón, E. (1986). Stratégies du langage radiophonique des stations périphériques et des radios locales privées. *IREP, Les Médias, expériences et recherches*, 5-21.

Fraenkel, B. (2006). Le moment de la signature dans le travail d'huissier de Justice : une performativité située. Dans A. Bidet, A. Borzeix, T. Pillon, G. Rot et F. Vatin (dir.), *Sociologie du travail et activité*. *Octares*,101-126.

Frost, C. (2000). *Media Ethics and self-regulation*. Longman.

- Gantier S. (2012). Le webdocumentaire, un format hypermédia innovant pour scénariser le réel ? Dans A. Degand, B. Grevisse (dir.), *Journalisme en ligne, pratiques et recherches*, (pp. 159-177). De Boeck.
- Gantier, S. (2016). Évaluation de l'expérience utilisateur d'un documentaire interactif : contrat de lecture, utilisabilité et construit de sens. *Revue des Interactions humaines médiatisées Journal of Human Mediated Interactions* 17 (1), 33-75.
- Gantier, S. et Bolka, L. (2011). L'expérience immersive du web documentaire : études de cas et pistes de réflexion. *Les Cahiers du journalisme* 22/23, 118-132.
- Gaudenzi S. (2013). *The Living Documentary. From representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary* [Thèse de doctorat, Goldsmiths, Université de Londres, Grande-Bretagne]. Research on line. https://research.gold.ac.uk/7997/1/Cultural_thesis_Gaudenzi.pdf
- Gaudreault, A. et Marion, P. (1994). Dieu est l'auteur des documentaires. *Cinémas*, 4(2), 11-26.
- Gauthier, G. (2004). La vérité : visée obligée du journalisme. *Les Cahiers du journalisme*, 13, 164-182.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Seuil.
- Genette, G. (2004). *Fiction et diction*. Seuil.
- Giddens, A. (1987). *La constitution de la société*. Presse Universitaire de France.
- Girard, B. (2016). Le webdocumentaire Alma, Voir ou participer. *Études de communication*, 46, 147-164.
- Goffman, E. (1981). *Forms of talk*. University of Pennsylvania Press.
- Goffman, E. (1987). *Façons de parler* (A. Kihm, trad.). Editions de Minuit.
- Gonzales P. (1994). Enjeux de vérité et éthique professionnelle du journalisme. *Quaderni*, 24, 33-41.
- Gonzales, P. (1996). Production journalistique et contrat de lecture : autour d'un entretien avec Eliseo Verón. *Quaderni, Printemps 1996* (29), 51-59.
- Gonzalez, P. (2006). L'institution du divin et du collectif ou les politiques du réel de la prédication évangélique. *Études de communication*, 29, 53-67.
- Goody, J. (1979). *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Éditions de Minuit.

- Goulet, V. et Ponet, P. (2009). Journalistes et sociologues: Retour sur des luttes pour « écrire le social ». *Questions de communication*, 16(2), 16-26. <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2009-2-page-16.htm>
- Greimas, A. J. (1976). Entretien. Dans F. Nef, *Structures élémentaires de la signification* (p. 18-26). Éditions Complexe.
- Greimas, A. J. et J. Courtès (1993). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette
- Grevisse, B. (2014). *Écritures journalistiques : Stratégies rédactionnelles, multimédia et journalisme narratif* (2^e édition). De Boeck Supérieur.
- Grierson, J. (1966). The first principles of documentary. Dans F. Hardy (dir.). *Grierson on Documentary* (p. 145-156). Faber & Faber.
- Guéneau, C. (2006). Du spectateur à l'interacteur ? *Médiamorphoses*, 18. http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23534/2006_18_68.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Gunthert, A. (2020). L'image virale comme preuve. Les vidéos des violences policières dans la crise des Gilets jaunes. *Communications*, 106(1), 187-207.
- Habermas, J. (1988). *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (M. Buhot de Launay, trad.). Payot (Ouvrage original publié en 1962).
- Habermas, J. (1987). *Théorie de l'agir communicationnel, 1 : Rationalité de l'agir et rationalisation de la société* (J. M. Ferry, trad.). Fayard.
- Hall, S. (1994). Codage/Décodage. *Réseaux*, 68, CENT. http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2618
- Hanot, M. (2000). Des images d'archives plus vraies que nature ? *Recherches en communication*, 12, 209-224.
- Hanot, M. (2002). *Télévision. Réalité ou réalisme ? Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels*. De Boeck Supérieur, « Médias-Recherches ».
- Hamburger, K. (1986). *Logique des genres littéraires*. Seuil.
- Harris, Z. S. (1952). Discourse Analysis. *Language*, 28(4), 1-30.
- Herman, D. (2013). *Storytelling and the Sciences of Mind*. MIT Press.
- Hunter, M. (1997). *Le journalisme d'investigation en France et aux États-Unis*. Presses Universitaires de France.

- Hurel, P.Y. (2013). Les récits numériques : de nouvelles formes narratives ? *Communication orale lors du colloque Ludovia, Aix-les-Thermes, du 26 au 29 août 2013.* http://culture.numerique.free.fr/publications/ludo13/Hurel_Ludovia_2013.pdf
- Jacquinet, G. (1985). L'École devant les écrans. *Revue française de pédagogie*, 77, 96-97.
- Jacquinet, G. (1994). Le documentaire, une fiction (pas) comme les autres. *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 4(2), 61-81.
- Jacquinet, G. (2012). *Image et pédagogie : analyse sémiologique du film à intention didactique*. Éditions des Archives contemporaines.
- Jeanneret, Y. (2001). Écriture et multimédia. Dans A.-M. Christin (dir.). *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia* (pp. 387-394). Flammarion.
- Jeanneret, Y. (2011). *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* Presses universitaires du Septentrion (2^e éd).
- Jeanneret, Y. et Patrin-Leclère, V. (2004). La métaphore du contrat. *Hermès, La Revue* 2004/1 (38), 133-140.
- Jeanneret, Y., Souchier, E. (2002). Écriture numérique ou médias informatisés ? *Pour la Science / Scientific american, Dossier n°33, "Du signe à l'écriture", octobre 2001-janvier 2002*, 100-105.
- Jeanneret, Y., et Souchier, E (2005). L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran. *Communication et langages, n°145, 3e trimestre, L'empreinte de la technique dans le livre*, 3-15.
- Joly, M. (1994). *Introduction à l'analyse de l'image*. Nathan.
- Joly, M. (2004). Sémiologie de l'image (méthode d'analyse). Dans A. Mucchielli (dir). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*. Armand Colin (2^e éd).
- Jost, F. (1997). La promesse des genres. *Réseaux*, 81, 11-31. https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1997_num_15_81_2883
- Jost, F. (2001). *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*. De Boeck Université.
- Jost, F. (2004). Les mondes de l'image : entre fiction et réalité. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, VI(2), 7-24.
- Jouët, J. (1993). Usages et pratique des nouveaux outils de communication. Dans L. Sfez (dir.). *Dictionnaire critique de la communication* (pp. 371-376). Presses Universitaires de France.

- Jouët, J. (2000). Retour critique sur la sociologie des usages. *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, 18(100), 487-521.
- Julia, J-T. et Lambert, E. (2003). Énonciation et interactivité : du réactif au créatif. *Communication et langages*, 137, 3e trimestre. Dossier : *Interactivité : attentes, usages et socialisation*, 30-44.
- Katz, E. (2011). Les journalistes comme scientifiques. *Questions de communication*, 16, 119-130.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2005). *Le discours en interaction*. Armand Colin.
- Kermabon, J. (1988). Qu'est-ce que la sémio-pragmatique ? *CinémAction*, t.XLVII : *les théories du cinéma aujourd'hui*, 52-55.
- Kovach, B, Rosenstiel, T. (2015) *Ce que les journalistes doivent savoir, ce que le public doit exiger*. (M. Berry, trad). Gallimard.
- Kuhn T. S. (1983). *La structure des révolutions scientifiques* (L. Meyer trad.). Flammarion.
- Labasse, B. (2015). Du journalisme comme une mésoépistémologie. *Communication*, 33/1. <https://doi.org/10.4000/communication.5093>
- Lacelle, N. (2014). Du roman au jeu : parcours didactiques de lecture multimodale en contexte scolaire. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 5 (2). <https://doi.org/10.7202/1024777ar>
- Lallemand, A. (2011). *Journalisme narratif en pratique*. De Boeck.
- Lalonde, J. (2010). *Le performatif du web. Performativity and the web*. La Chambre Blanche.
- Lambert, A. (1991). L'hypertexte un nouvel outil pour l'éducation et la formation. *Bulletin de l'ÉPI*, 61 (mars 1991), 61-66.
- Landry, R. (1992). L'analyse de contenu. Dans B. Gauthier, (dir.) *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données* (2e éd.), (pp. 337-359). Presses de l'Université du Québec.
- Latour, B. (1999). Petite philosophie de l'énonciation. Dans P. Basso & Le Corrain (dir.) *Eloqui de senso. Dialoghi semiotici per Paolo FabbriOrizzonti, compiti e dialoghi della semiotica*, (pp.71-94). Saggi per Paolo Fabbri, Costa & Nolan.

- Lavault, M. (2002). Littérature et contrat: quelle alliance? *Fabula*, novembre 2002. <https://www.fabula.org/revue/cr/411.php>
- Lavigne, A. (2008). Suggestion d'une modélisation de la communication publique : principales formes discursives et exemples de pratiques. *Les Cahiers du journalisme*, 18, Printemps 2008. http://www.cahiersdujournalisme.net/pdf/18/14_LAVIGNE.pdf
- Le Cam F., Pereira F.H., (2018). Vérité et conditions d'exercice du métier de journaliste en ligne. *Argumentum: Journal the Seminar of Discursive Logic, Argumentation Theory & Rhetoric*, 16 Issue 2, 39-60.
- Le Cam F., Ruellan D. (dir.), (2014). *Changements et permanences du journalisme*. L'Harmattan.
- Le Cam F., Ruellan D. (2017). *Émotion de journalistes : sel et sens du métier*. Presses universitaires de Grenoble.
- Leleu-Merviel, S. (2002). De la navigation à la scénation: Un grand pas vers une dramaturgie du numérique. *Les Cahiers du numérique*, 3(3), 97-120. <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-numerique-2002-3-page-97.htm>.
- Lemieux C., (2000). *Mauvaise presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*. Éditions Métailié.
- Lemieux, C. (2010). *La subjectivité journalistique : Onze leçons sur le rôle de l'individualité dans la production de l'information*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociale.
- Le Moigne, J. L. (2001). Pourquoi je suis un constructiviste non repentant. *Revue du MAUSS*, 17(1), 197-223.
- Lits, M. (2001). Information, médias et récit médiatique. *Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*. 1.1.
- Lits M. (2008). *Du récit au récit médiatique*. De Boeck
- Lits, M. (2012). Quel futur pour le récit médiatique ? *Questions de communication*, 21(1), 37-48.
- Lits, M. et Desterbecq, J. (2017). *Du récit au récit médiatique*. (2^e édition). De Boeck
- Lits, M. et Wrona, A. (2014). Permanence et renouveau des recherches sur l'écriture journalistique. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 5. <https://doi.org/10.4000/rfsic.1110>

- Longhi, J. (2012). Les voix de l'énonciation en discours : sujet énonciateur et sujet d'énonciation. *Arts et Savoirs*, 2. <http://journals.openedition.org/aes/1679>
- Lyotard, J-F (1988). *L'Inhumain Causeries sur le temps*. Galilée.
- Maingueneau, D. (1976). *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*. Classiques Hachette.
- Maingueneau, D. (1998). *Analyser les textes de communication*. Dunod.
- Mal, C. (2013). Doc / Webdoc : esquisse d'une filiation... *Le Blog Documentaire*, <https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2013/01/16/documentaire-webdocumentaire-esquisse-dune-filiation/>
- Manovich, L. (2010). *Le langage des nouveaux médias* (R. Crevier, trad.) Les Presses du réel.
- Marc, E. (2008). Connaissance de la vérité et vérité de la connaissance. *Gestalt*, 34(1), 11-28.
- Marion, P. (1997). Les images racontent-elles ? Variations conclusives sur la narrativité iconique. *Recherches en communication*, 8, 129-148.
- Martel, G. (2008). Performance... et contre-performance communicationnelles : des stratégies argumentatives pour le débat politique télévisé », *Argumentation et Analyse du Discours*, 1 | 2008. <https://doi.org/10.4000/aad.302>
- Martin, S. (2004). Vérité et objectivité journalistique : même contestation ? *Les Cahiers du Journalisme*, 13, 144-163.
- Marty, F. (2013). Le service public audiovisuel français face à sa mission éducative : l'épreuve numérique. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 14/2(2), 149-159.
- Masi, B. (2013). Le webdocumentaire, entre approximation et expérimentation. *INA Expert, E-Dossier de l'audiovisuel : le documentaire, un genre multiforme*, 211-216.
- Masuy, C. (1997). Description et hypotypose dans l'écriture journalistique de l'ambiance. *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 94, 35-48.
- Mathias, P. (2012). De la Diktyologie. Dans E. Guichard (dir.). *Regards croisés sur l'Internet* (pp. 55-67). ENSSIB.
- Mathieu, D. (2001). Fondements cognitifs de la pratique journalistique : quelques concepts de base. Dans R. Rieffel et T. Watine (dir.), *Les mutations du journalisme en France et au Québec* (pp. 27-56). Éditions Panthéon Assas.

- Mauco, O. (2011). La mise en jeu des informations : le cas du newsgame. *Les Cahiers du journalisme* 22/23, automne 2011, 84-99.
- Maurin, F. (2013). *Une forme d'expression appropriée par les journalistes*. What's up Webdoc - <http://apps.rue89.com/whats/protag.html>
- Maurin, F. (2014). Les différents types de narration. Dans N. Bole, C. Mal, *Le webdoc existe-t'il ?* (pp. 77-89). Le blog documentaire éditions.
- Mazière, F. (2016). *L'analyse du discours: Histoire et pratiques*. Presses Universitaires de France.
- Mc Luhan, M. (1968). *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme* (J. Paré trad.). Seuil.
- Mercier, A. et Pignard-Cheynel, N. (2014). Mutations du journalisme à l'ère du numérique: un état des travaux. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 5. <https://journals.openedition.org/rfsic/1097>
- Mesquita, M. (2005). Théories et pratiques du journalisme du télégraphe à l'hypertexte. *Recherches en communication*, n°23, 203-232. <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/5001/4731>
- Metz, C. (1966). La grande syntagmatique du film narratif. Dans *Communications*, 8. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 120-124
- Metz, C. (dir.). (1980). *Lecture du film*. Albatros.
- Meunier, J.P, Peraya, D. (2010). *Introduction aux théories de la communication*. De Boeck.
- Meuret, I. (2012). Le Journalisme littéraire à l'aube du XXI^e siècle : regards croisés entre mondes anglophone et francophone. *COntEXTES*, 11. <https://doi.org/10.4000/contextes.5376>
- Millerand, F., Proulx, S., Rueff, J. (2010). *Web social, Mutation de la communication*. Presses de l'université du Québec.
- Moirand, S. (2006). Responsabilité et énonciation dans la presse quotidienne : questionnements sur les observables et les catégories d'analyse. *Semen*, 22, *Presses universitaires de Franche-Comté*, novembre 2006, 45-59.
- Moreau, L. (2014). Un langage à part, des droits nouveaux. *Revue Astérisque, La Lettre de la Société civile des auteurs multimédia (Scam)*, décembre 2014, 31-32.

- Morfaux, L-M. (1980). *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. Armand-Colin.
- Muhlmann, G. (2004). *Du journalisme en démocratie*. Payot & Rivages.
- Neveu, E. (1999). L'approche constructiviste des « problèmes publics ». Un aperçu des travaux anglo-saxons. *Études de Communication, no 22, numéro sur La médiatisation des problèmes publics*, 41-58
- Neveu, E., (2013). *Sociologie du journalisme*. La Découverte.
- Niney, F (2000). *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck Université.
- Nietzsche, F. (2000). *Généalogie de la moral* (P. Wotling trad.). Livre de Poche (ouvrage original publié en 1887).
- Odin, R. (2000). La question du public. Approche sémio-pragmatique. *Réseaux*, 18, 99, 49-72.
- Odin, R. (2011). *Les espaces de communication - Introduction à la sémio-pragmatique*. Presses universitaires de Grenoble.
- Papilloud, C. (2010). L'interactivité. *Tic&Société*, 4, 1. <https://journals.openedition.org/ticetsociete/769>
- Parasie, S. et Dagiral, É. (2013). Chapitre 10 - Le site et son audience. Enquêter sur les « métriques du web ». Dans C. Barats, *Manuel d'analyse du web en Sciences Humaines et Sociales* (pp. 212-227). Armand Colin.
- Paugam, S. (2010). *Les 100 mots de la sociologie*. Presses Universitaires de France.
- Paveau, M. A. (2017). *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*. Hermann.
- Pedon, E. (2013). Le web documentaire : dispositifs et enjeux d'une pratique médiatique en devenir. Dans D. Balthazart, P. Morelli, N. Pignard-Cheynel (dir.), *Actes du Colloque EUTIC : Publics et pratiques médiatiques, Université de Lorraine, Metz, 17-19 Octobre 2012*, (p. 217-227).
- Peirce, C. (1978). *Écrits sur le signe* (G. Deledalle trad.). Seuil.
- Pélissier N. et Diallo, M, D. (2015). Le journalisme à l'épreuve des dispositifs socionumériques d'information et de communication. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n°6. <https://journals.openedition.org/rfsic/1449>

- Pélessier, N. et Eyriès, A. (2014). Fictions du réel : le journalisme narratif. *Cahiers de Narratologie*, 26. <https://journals.openedition.org/narratologie/6852?lang=it>
- Peraya, D. (2000). Le cyberspace, un dispositif de communication et de formation médiatisées. Dans S. Alava (dir.), *Cyberspace et formations ouvertes, vers une mutation des pratiques de formation* (pp. 17-44). De Boeck.
- Petit, V. et Bouchardon, S. (2017). L'écriture numérique ou l'écriture selon les machines. Enjeux philosophiques et pédagogiques. *Communication & langages*, 191(1), 129-148.
- Peyron-Bonjan, C. (2018). De l'inexorabilité des fake news dans le monde contemporain. Dans A. Joux et M. Pelissier (dir.), *L'information d'actualité au prisme des fake news* (pp. 23-45). L'Harmattan.
- Piaget, J. (1964). *Six études de psychologie*. Gonthier.
- Pignard-Cheynel N. et Noblet, A. (2009, mai). *La mobilisation du mythe du journaliste-reporter sur le web, nouvel Eldorado participatif ?* [Communication]. Congrès Nouveaux médias et information : Convergences et divergences, Athènes, Grèce. https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00426936/document
- Pignier, N. et Drouillat, B. (2004). *Penser le webdesign. Modèles sémiotiques pour les projets multimédias*. L'Harmattan.
- Popper, K. (1979). *La société ouverte et ses ennemis. Tome 2. Hegel et Marx*. Seuil.
- Proulx, S. (2005). Penser les usages des TIC aujourd'hui : enjeux, modèles, tendances. Dans L. Vieira et N. Pinède (dir.), *Enjeux et usages des TIC : aspects sociaux et culturels, t. 1*, (pp. 7-20). Presses universitaires de Bordeaux.
- Proulx, S. (2013). La puissance d'agir des citoyens à l'ère numérique : cyberactivisme et nouvelles formes d'expression politique en ligne. Dans S. Najjar (dir.), *Mouvements sociaux en ligne et cyberactivisme en Méditerranée* (pp. 29-40). Karthala.
- Proulx, S. (2015). La sociologie des usages, et après ? *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 6. <https://journals.openedition.org/rfsic/1230#quotation>
- Quéré, L. (1990). Opinion : l'économie du vraisemblable. Introduction à une approche praxéologique de l'opinion publique. *Réseaux*, 8, n°43, 33-58.
- Quivy, R. et Van Campenhoudt, L. (2011). *Manuel de recherches en sciences sociales*. Dunod

- Rabatel, A. (2004). Stratégies d'effacement énonciatif et surénonciation dans Le dictionnaire philosophique de Comte-Sponville. *Langages*, 156, 18-33.
- Rabatel, A. (2008). *Homo Narrans, pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Lambert-Lucas.
- Rabatel, A. (2012). Positions, positionnements et postures de l'énonciateur. *TRANEL. Travaux Neuchâtelois de Linguistique, Institut des sciences du langage et de la communication*, 56, 23-42.
- Rabatel, A. et Chauvin-Vileno, A. (2006). La « question » de la responsabilité dans l'écriture de presse. *Semen* 22, 5-24.
<https://doi.org/10.4000/semen.2792>
- Rebillard, F. (2006). Du traitement de l'information à son retraitement: La publication de l'information journalistique sur l'internet. *Réseaux*, 137(3), 29-68.
- Recanati, F. (1982). *Les énoncés performatifs*. Éditions de Minuit.
- Revaz, F. (2009). *Introduction à la narratologie. Action et Narration*. Deboeck.
- Ricoeur, P. (1967). *Histoire et Vérité*. Seuil.
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit*, 3. Seuil.
- Ringoot, R. et Utard, J-M. (2005). Genres journalistiques et « dispersion » du journalisme. Dans R. Ringoot et J-M. Utard (dir.). *Le journalisme en invention*, (pp. 21-47). Presses Universitaires de Rennes.
- Rossi, J.P. (1997). *L'approche expérimentale en psychologie*. Dunod.
- Roulet, E., Burger, M., et Grobet, A. (2001). *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Peter Lang.
- Ruellan, D. (2007), *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*. Presses de l'Université de Grenoble.
- Salles, C. et Schmitt, L. (2017). Les webdocumentaires, un terrain d'expérimentation numérique. *Sur le journalisme, About journalism, sobre j'ornalismo*, 6, 1.
- Salmon C. (2007). *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater des esprits*. La Découverte.
- Saussure, F. (1981). *Cours de linguistique générale*. Payot.
- Searle, J. (1982). *Sens et expression : études de théorie des actes de langage* (J. Proust trad.). Éditions de Minuit.

- Searle, J. (1995). *The construction of social reality*. Free Press.
- Seignour, A. (2011). Méthode d'analyse des discours: L'exemple de l'allocation d'un dirigeant d'entreprise publique. *Revue française de gestion*, 211(2), 29-45. <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-gestion-2011-2-page-29.html>
- Senécal, H-P. (1963). Qu'est-ce que le cinéma-vérité ? *Séquences*, 34, 4-9.
- Servais, C. (2013a). Énonciation journalistique et espace public. *Communication*, 32/2. <https://journals.openedition.org/communication/5058>
- Servais, C. (2013b). Relation œuvre / spectateur : quels modèles pour décrire une réception active ? *Le Théâtre et ses publics : la Création partagée. Les Solitaires intempestifs*, 173-184.
- Shannon, C.E. et Weaver, W. (1949). *The mathematical theory of communication*. The University of Illinois Press.
- Sirois-Trahan, J.-P. (2003). Dispositif(s) et réception. *Cinémas*, 14 (1), 149–176.
- Sonnac, N. et Gabszewicz, J. (2013). *L'industrie des médias à l'ère numérique*. La Découverte.
- Sormany, P. (1990). *Le métier de journalisme*. Les Éditions du Boréal.
- Souchard, M. (1989). *Le discours de presse. L'image des syndicats au Québec (1982-1983)*. Le Préambule.
- Souchier, E., Candel, E., Gomez-Mejia, G., Jeanne-Perrier, V. (2019). *Le numérique comme écriture. Théories et méthodes d'analyse*. Armand Colin.
- Soulez, G. (2016). « Le format », du monde de la production audiovisuelle aux publics. *Effeillage*, n°5, juin 2016, 76-79.
- Tuchman, G. (1978). *Making news : a study in the construction of reality*. The Free Press.
- Tuduri, C. (2012). Baudelaire ou l'éternel confident. *Études*, 416(5), 651-661 <https://doi.org/10.3917/soc.112.0123>
- Vanoost, M. (2013). Journalisme narratif : proposition de définition, entre narratologie et éthique. *Les Cahiers du Journalisme*, 25, 140-160. <http://www.cahiersdujournalisme.net/pdf/25/9.Marie-Vanoost.pdf>
- Vanoost, M. (2015). De la narratologie cognitive à l'expérimentation en information et communication : comment cerner les effets cognitifs du journalisme narratif ? *Cahiers de Narratologie*, 28. <https://journals.openedition.org/narratologie/7239>

- Vanoost, M. (2019). Comment et pourquoi raconter le monde aujourd'hui ? *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo*, 8 (1), 128-139.
- Varro, G. (1994). Analyse de contenu et analyse de discours : à propos du prénom. *Sociétés contemporaines 18-19, Juin 1994 / Langage en pratique*, 121-144.
- Vernant, D. (2008). Définition stratifiée de la véridicité. *Travaux de logique*, 19, 205-229
- Verón, É. (1970). L'analogique et le contigu. *Communications*, 15. *L'analyse des images*, 52-69.
- Verón, É. (1981). *Construire l'événement: Les médias et l'accident de Three Mile Island*. Éditions de Minuit
- Verón, É. (1985). L'analyse du contrat de lecture : une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse. *Médias : expériences, recherches actuelles, applications*. Irep.
- Verón, É. (1989). Espaces énonciatifs du journal télévisé : un retour de l'énoncé ? *Études de communication*, 10, 67-72.
- Verón, É. (1997). Entre l'épistémologie et la communication. *Hermès*, 21, 25-32.
- Viallon, P. (1996). *L'analyse du discours de la télévision*. Presses universitaires de France.
- Vieira, L. (1997). Méthode d'analyse de l'image d'information : analyse de contenu iconique par les formes du contenu. *Communication et organisation*, 11. <https://journals.openedition.org/communicationorganisation/1934#quotat ion>
- Vygotski, L. (1985). *Pensée et langage*. (F. Sève, trad). Éditions sociales.
- Vitali-Rosati, M. (2011). Une philosophie du numérique. *Sens public*. <http://sens-public.org/articles/882/>
- Vitali-Rosati, M. (2012). Une éthique appliquée ? *Éthique publique*, 14, n° 2, 13-32.
- Watine, T. (2004). Entre réalité, vérité et objectivité: la "perspective" journalistique. *Les Cahiers du journalisme*, 13, printemps, 24-38
- Watzlawick, P. (1976). *La réalité de la réalité*. (E. Roskis trad.). Seuil
- Weissberg, J.L. (1999). *Présences à distance*. L'Harmattan.
- Winkin, Y. (1981). *La nouvelle communication*. Seuil.

Wolfe, T. (1973). *The New Journalism*. Harper & Row.

Zask, J. (2001). Pourquoi un public en démocratie ? Dewey versus Lippmann. *Hermès 31, L'opinion publique : Perspectives anglo-saxonnes*, 77-91

Zask, J. (2008). Le public chez Dewey : une union sociale plurielle. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 15, 169-189.
<https://doi.org/10.4000/traces.753>

Récits du corpus :

Seelow, S. (2009). *Le Corps incarcéré*. Le Monde.
https://www.lemonde.fr/societe/visuel/2009/06/22/le-corps-incarcere_1209087_3224.html

Deweever-Plana, M. et Fougère, I. (2012). *Alma, une enfant de la violence*. Arte.
<http://alma.arte.tv/de/webdoc/>

Bollendorff, S. et Colo, O. (2013). *Le Grand Incendie*. Nouvelles Écritures Francetv. <http://le-grand-incendie.nouvelles-ecritures.francetv.fr/>

Trouillard, S. (2018). *Si je reviens un jour, les lettres oubliées de Louis Pikovsky*. France 24. <http://webdoc.france24.com/si-je-reviens-un-jour-louise-pikovsky/>

Dufresne, D. (2019). *Allô place Beauvau, c'est pour un bilan (provisoire)*. Médiapart Panoramique. <https://www.mediapart.fr/studio/panoramique/allo-place-beauvau-cest-pour-un-bilan>

Toutes les illustrations publiées dans ce travail de recherche le sont avec l'autorisation des auteurs.

Annexes

Frise chronologique des récits journalistiques numériques du corpus et des évènements marquant pour la production – Page 282

Présentation des prix et récompenses journalistiques pris en compte dans la sélection des récits du corpus – Page 283

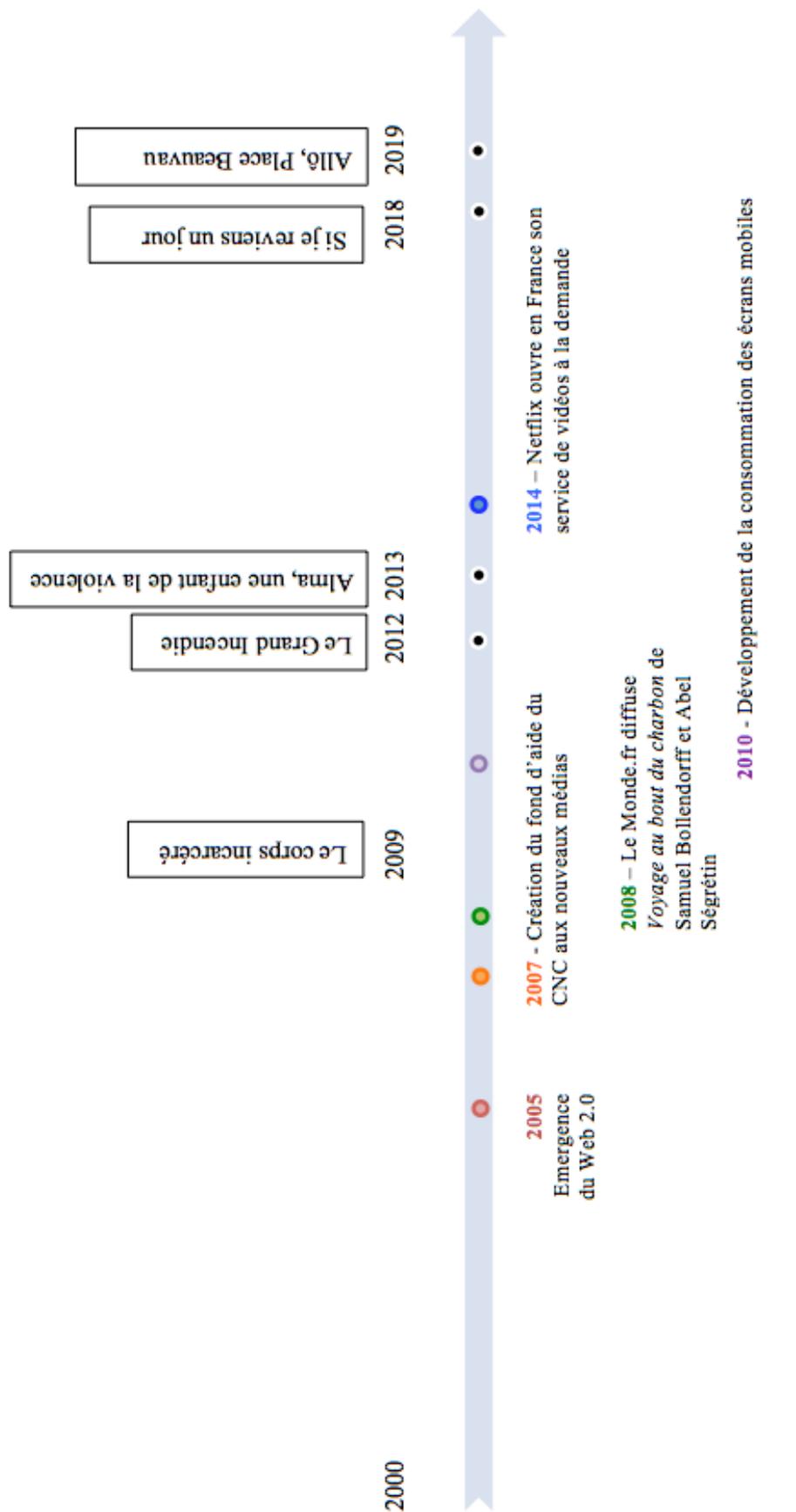
Inventaire des principales structures narratives des récits journalistiques numériques d'après Maurin (2013) – Page 284

Liste des médias ciblés et statuts des personnes interviewées pour l'observation indirecte du milieu de la production numérique – Page 286

Rappel des guides d'entretien et grilles d'analyse thématique – Page 289

Consignes du comité d'éthique de l'université Laval – Page 291

Frise chronologique des récits journalistiques numériques du corpus et des événements marquant pour la production



Détails des prix et récompenses journalistiques pris en compte dans la sélection des récits du corpus

Visa d'or du webdocumentaire puis Visa d'or de l'information numérique du Festival international de photojournalisme Visa pour l'image de Perpignan

Le festival Visa pour l'image a été créé en 1989 par un ancien directeur de la rédaction de Paris-Match (Roger Théron). Il récompense chaque année les « meilleurs sujets photojournalistiques du monde entier ». De 2009 à 2015, le Visa d'or du webdocumentaire a récompensé les « meilleurs webdocumentaires » se distinguant par « le choix, le traitement original d'un sujet d'actualité et par l'utilisation des nouveaux outils multimédias ». En 2016, ce prix a été remplacé par le « Visa d'or de l'information numérique » qui récompense un projet, un contenu ou une création « proposant une mise en perspective de l'information ».

► Prix obtenu en 2009 par *Le Corps incarcéré*, en 2013 par *Alma, une enfant de la violence* et en 2014 par *Le Grand Incendie*.

Prix Philippe Chaffanjon du reportage multimédia français

Le Prix Philippe Chaffanjon récompense tous les ans, depuis 2014, deux reportages de terrain, l'un publié sur un site de presse français, l'autre sur un site de presse haïtien. Le jury du Prix privilégie dans son appréciation « *une écriture et des formats innovants* ».

► Prix remporté en 2018 par *Si je reviens un jour, les lettres retrouvées de Louise Pikovsky*.

Grand prix du journalisme des Assises internationales du journalisme de Tours

Les Prix des Assises Internationales du Journalisme de Tours récompensent chaque année depuis 2007 les publications, le journaliste et/ou la rédaction qui ont « *le mieux incarné la pratique du journalisme et ses valeurs lors de l'année écoulée* ».

► Prix remporté en 2019 par David Dufresne pour *Allô place Beauvau c'est pour un bilan (provisoire)*.

Inventaire des principales structures narratives des récits journalistiques numériques d'après Maurin (2013)

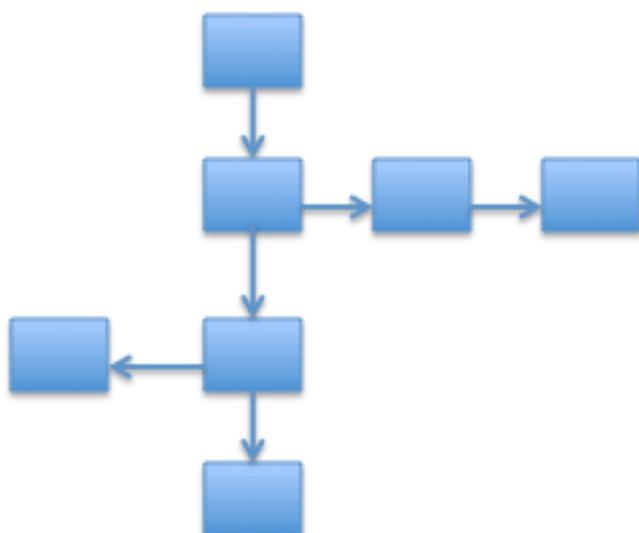
Narration linéaire (Le Corps incarcéré, Alma)

Cet agencement suit l'organisation d'un récit selon l'ordre classique d'une histoire avec un début, des péripéties et une fin. Ce type de structure permet à l'auteur de conserver l'arc dramatique de ce qui est raconté. Il est possible de suivre une frise chronologique qui donne la trame globale de l'histoire.



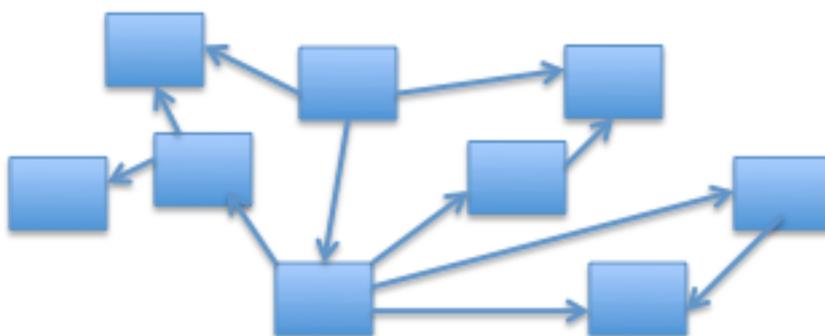
Narration en arête de poisson (Si je reviens un jour)

Cette structure narrative offre une histoire centrale linéaire avec la possibilité d'effectuer des « décrochages » vers des informations annexes. Elle permet de conserver la force narrative de la structure linéaire tout en laissant la place à une part d'interactivité dans ce même récit.



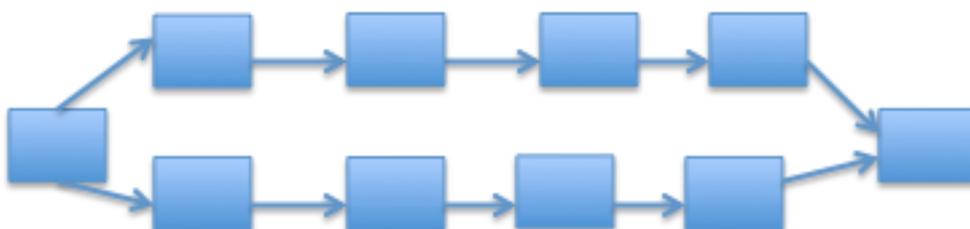
Narration concentrique (Allô Place Beauvau)

Une narration concentrique est construite à partir d'un noyau qui prend la forme d'une mosaïque de contenus, d'une carte géographique ou d'une liste de titres, et qui donne au lecteur la liberté totale de choisir l'ordre de ce qu'il veut voir. L'auteur délègue au lecteur la décision de commencer et finir l'histoire comme il veut.



Narration en canaux (Le Grand Incendie)

Cette narration permet de raconter une histoire selon des points de vue différents qui peuvent se recouper partiellement ou non. Il est possible de naviguer dans ce récit selon différentes entrées (thèmes, groupes d'individus, lieux...). L'architecture narrative donne ainsi accès à des points de vue différents.



Liste des médias ciblés et statuts des personnes interviewées pour l'observation indirecte du milieu de la production numérique

Statut des médias ciblés	Nom et brève présentation	Statuts des personnes interviewées et dates d'entretien
Diffuseurs audiovisuels publics	<p>Arte.tv</p> <p>Le site internet de la chaîne tv européenne créée en 1991 propose des rediffusions et ses propres créations dans un département dédié : le pôle web d'Arte</p>	<p>Dirigeant de la stratégie numérique, Arte.tv, le 15 novembre 2019</p> <p>Responsable de l'édition numérique, Arte.tv, le 21 novembre 2019</p> <p>Chargé de programmes numériques, <i>Arte France</i>, le 28 novembre 2019</p>
	<p>Francetv.fr</p> <p>La plateforme Francetv.fr réunit depuis 2017 les sites des chaînes du groupe France Télévision ainsi que les services de télévision de rattrapage, créé en 2010, et vidéos à la demande créés en 2012. En 2012 un département est dédié à la création web : Les Nouvelles écritures.</p>	<p>Conseiller de programme numérique, Francetv.fr, le 3 décembre 2019</p> <p>Cadre à la direction des programmes, <i>France tv</i>, le 25 novembre 2019</p>
	<p>France Média Monde</p> <p>France24</p> <p>Les univers « Nouveaux Médias » de France 24 sont liés aux trois chaînes de télévision distinctes de France 24 (en français, en anglais et en arabe) qui diffusent des contenus d'information en continu avec une mission de service public mondial depuis 2005.</p>	<p>Responsable création Nouveaux Médias à <i>France Média Monde</i>, le 28 février 2020</p> <p>Responsable éditoriale <i>France Médias Monde</i>, le 10 décembre 2019</p> <p>Responsable à la direction Nouveaux médias, <i>RFI</i>, le 6 décembre 2019</p>

	<p>RFI Interactif</p> <p>Le site RFI.fr propose une vision française de l'actualité internationale avec des webdocumentaires et des infographies</p>	
	<p>TV5 Monde</p> <p>Chaîne de télévision francophone internationale créée en 1984. Son site mobile est créé en 2009.</p>	<p>Cadre à la direction numérique, <i>TV5 Monde</i>, le 27 février 2020</p>
Rédaction numérique d'entreprise de presse historique	<p>Le Monde.fr</p> <p>Le Monde lance son site internet en 1995. La rédaction numérique Le Monde.fr publie un premier webdoc en 2008 et propose des « Grands Formats » jusqu'en 2012.</p>	<p>Responsable éditorial au Monde.fr, le 13 janvier 2020</p>
	<p>L'Équipe Explore</p> <p>Rédaction spécifique du groupe L'Équipe dédiée depuis 2012 aux formats longs multimédias. Ces récits sont appelés Explore.</p>	<p>Dirigeant, <i>L'Équipe</i>, le 19 novembre 2019</p> <p>Dirigeant, <i>L'Équipe Explore</i>, le 29 novembre 2019</p>
Entreprise de presse exclusivement en ligne (pure player)	<p>Médiapart.fr</p> <p>Site d'actualité français créé en 2008. Création en 2016 de la rubrique « Panoramique » : des « histoires grands formats immersives et visuelles ».</p>	<p>Responsable éditorial à <i>Médiapart</i>, le 18 novembre 2019</p>
	<p>Les Jours.fr</p> <p>Site web d'information lancé en 2016 par d'anciens journalistes du quotidien Libération. L'actualité est traitée sous forme de longs récits en séries nommés « obsessions ».</p>	<p>Membre de l'équipe dirigeante, Les Jours.fr, le 14 novembre 2019</p>

	<p>Disclose</p> <p>Disclose est un média et une ONG de journalisme d'investigation créé en 2018.</p>	<p>Membre du comité éditorial, Disclose.ngo (1), le 14 novembre 2019</p> <p>Membre du comité éditorial, Disclose.ngo (2), le 19 novembre 2019</p>
Société de production nouveaux médias	<p>Upian</p> <p>Créée en 1998, Upian est à la fois un studio de création digitale et une société de production interactive.</p>	Producteur, <i>Upian</i> , le 11 décembre 2019
	<p>Hans Lucas</p> <p>Agence spécialisée dans la réalisation de documentaires interactifs et de courts-métrages photographiques créée en 2006.</p>	Producteur, <i>Hans Lucas</i> , le 17 janvier 2020
	<p>We do data</p> <p>Agence créée en 2011 et spécialisée dans le data journalisme.</p>	Productrice, <i>We do data</i> , le 12 février 2020
	<p>The Pixel Hunt</p> <p>Studio de production de jeux du réel « à l'intersection du journalisme, du documentaire et du jeu vidéo ».</p>	Producteur, <i>Pixel Hunt</i> , le 10 décembre 2019
Indépendants		<p>Créateur indépendant 1, le 13 décembre 2019</p> <p>Créateur indépendant 2, le 16 janvier 2020</p>

Questions posées en entretiens avec les journalistes des cinq récits du corpus et thématiques extraites pour l'analyse des transcriptions des propos recueillis.

Guide d'entretien utilisé avec les journalistes auteurs des récits du corps	Thématiques extraites des transcriptions d'entretien
<ul style="list-style-type: none"> - Quelles intentions ont guidé votre travail de conception de ce récit ? - Quelles valeurs ou traditions d'écriture ? - Est-ce important que votre travail soit reconnu comme relevant du domaine journalistique ? - Quelles sont les difficultés ou contraintes rencontrées pour ce travail ? - Comment travaillez-vous l'écriture de ce récit ? - Que voulez-vous que le public/ « lecteur » retienne de ce récit ? - Quels sont, pour vous, les éléments du récit les plus importants ? - Comment imaginez-vous votre lecteur-utilisateur ? - Avec le recul, comment estimez-vous votre production ? 	<p align="center">Contexte de production des récits</p> <p align="center">Perception des auteurs sur leur pratique et le métier de journaliste</p> <p align="center">Intentions de réalisation</p>

Canevas de questions pour interroger les producteurs et diffuseurs de récits journalistiques numériques et grille d'analyse thématique utilisée à partir des transcriptions d'entretiens.

Canevas d'entretien (Responsables de productions et diffusions)	Thèmes principaux extraits des transcriptions d'entretien
<p>Depuis quand et pour quels motifs votre rédaction produit ou diffuse des webnarrations journalistiques ?</p> <p>Quels sont les principaux acteurs, collaborateurs qui participent à la réalisation ces productions ?</p> <p>Quelles sont les principales étapes et procédures de travail pour la réalisation de ces productions ?</p> <p>Quel est le public ciblé par ces modes d'information ?</p>	<p>Objectifs, motifs</p> <p>Pratiques préexistantes,</p> <p>Contraintes</p> <p>Évolutions des pratiques</p> <p>Représentations des usages et usagers</p>

Suivant les règles du comité d'éthique de la recherche de l'université Laval (CERUL), les retranscriptions des entretiens des journalistes et producteurs ou diffuseurs interrogés pour cette thèse ne sont pas publiés afin de ne pas nuire aux intérêts des personnes qui ont bien voulu participer à la recherche. L'anonymat des participants est préservé, en dehors des journalistes réalisateurs des récits du corpus qui ont donné leur consentement écrit pour être cité nommément dans cette thèse sans pour autant autoriser la publication de la totalité de leurs entretiens.

