UNIVERSITÉ DE TOURS

Sciences de la Société : Territoires, Economie et Droit - SSTED

Prim (EA 7503)

THÈSE présentée par :

M. Cidicley MIRANDA DOS SANTOS

soutenue le : **8 décembre 2021**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Tours**

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

Le processus de feuilletonisation et de sérialisation de l'information dans les journaux télévisés de 13h en France et au Brésil :

Le 13h de France 2 *et le Jornal Hoje de* Globo

THÈSE dirigée par :

M. DOUYÈRE David	Professeur des universités, Université de Tours

Avec le co-encadrement de :

M. GOMEZ-MEJIA Gustavo	Maître de conférences, Université de Tours

RAPPORTEURS :

Mme CHAMBAT-HOUILLON Marie-France	Maîtresse de conférences HDR, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Mme THOMAS Erika	Professeure des universités, Institut catholique de Lille

---

JURY :

Mme CHAMBAT-HOUILLON Marie-France	Maîtresse de conférences HDR, Université Sorbonne Nouvelle
M. DOUYÈRE David	Professeur des universités, Université de Tours
Mme GARCIN-MARROU Isabelle	Professeure des universités, Institut d'études politiques de Lyon
M. GOMEZ-MEJIA Gustavo	Maître de conférences, Université de Tours
Mme THOMAS Erika	Professeure des universités, Institut Catholique de Lille
M. WALTER Jacques (Président)	Professeur des universités émérite, Université de Lorraine

Cidicley MIRANDA DOS SANTOS

Le processus de feuilletonisation et de sérialisation de l'information dans les journaux télévisés de 13h en France et au Brésil : le *13h de* France 2 et le *Jornal Hoje de* Globo

Résumé :

Mots-clés : récit ; feuilleton ; série ; journalisme ; télévision ; actualité.

Cette thèse présente une étude comparée des approches de feuilletonisation dans le journal de *13h de France 2* et de sérialisation de l'information dans le *Jornal Hoje* de *Globo*, au Brésil. L'objectif est de développer une analyse critique des modèles de fonctionnement de ce journalisme narratif. Ces productions sont examinées quant à la conception du récit, à son efficacité informative et contextuelle, mais aussi quant à leur cohérence narrative. La permanence des feuilletons et des séries en tant que dispositifs représentant à la télévision des événements médiatisables apparaît. Il s'agit dès lors d'analyser comment ce type de traitement de l'information différencié se configure par des héritages et des cultures médiatiques spécifiques, par des lignes éditoriales et des stratégies de programmation ouvertes à une contamination entre genres. Des tensions entre promesses de contextualisation et logiques de fragmentation du récit se forment, tandis qu'émergent des figures diverses attribuées au journaliste et des ajustements vis-à-vis de l'actualité.

Abstract:

Keywords: narrative; serials; series; journalism; television; news.

This thesis presents a comparative study of two approaches to television journalism: news serialisation in France and series broadcast in Brazil. Two 1pm news programs, *13h* of *France 2* and *Jornal Hoje* of *Globo* in Brazil shall be analysed. The aim is to develop a critical analysis of the operating models of such narrative journalism. These productions are examined in terms of the conception of their narratives, their informative and contextual effectiveness, but also as to their narrative coherence. The permanence of *feuilletons*, in France, and series, in Brazil, as devices representing events on television is highlighted. This research is conducted in order to analyze how this type of differentiated information processing is shaped by specific media heritages and cultures, by editorial lines and programming strategies open to contamination between genres. Tensions arise between the promise of contextualization and the logic of narrative fragmentation, while various figures attributed to the journalist emerge, and adjustments in relation to current affairs.

« Que o dia de amanhã seja sempre melhor que o de hoje »
« *Que demain soit toujours meilleur qu'aujourd'hui* »

SOMMAIRE

INTRODUCTION..... 8

PREMIÈRE PARTIE

1 La feuilletonisation en France et la sérialisation au Brésil 26

1.1 En quête d'une formule à succès 26

1.2 Du feuilleton à la série : une hybridation qui fait avancer le récit 31

1.3 L'ambiguïté entre la feuilletonisation et la sérialisation 35

1.4 La télévision comme « une narration continue » 39

1.5 Le modèle de qualité Globo 43

1.6 France 2 sous l'égide du feuilleton 68

1.7 Du fictionnel à l'informationnel 86

1.8 Le corpus : séries du Jornal Hoje et feuilletons du 13h de France 2 108

Conclusion intermédiaire 126

DEUXIÈME PARTIE

2 Le récit à épisodes vers une contextualisation de l'information.....128

2.1 La contextualisation et la fragmentation : deux processus contraires ? 128

2.2 Les analepses : vers une contextualisation de l'information 135

2.3 Les séquences introductives hybrides..... 148

2.4 Les prolepses : vers une fragmentation de l'information 161

2.5 Les prolepses et analepses : vers une cohérence narrative 181

2.6 Contexte et cohésion narrative par le moyen d'embrayeurs et de co-textes..... 190

2.7 L'intertextualité comme premier niveau de contextualisation..... 206

2.8 L'usage d'archives : artifice courant pour la mise en contexte et en récit 223

2.9 La mosaïque d'actes de paroles construite par le récit à épisodes 241

2.10 L'ancrage narratif à travers la figure du personnage..... 274

Conclusion intermédiaire 304

TROISIÈME PARTIE

3 Récit à épisodes et actualité : un conflit ou un bel arrangement ?.....306

3.1 L'actualité qui s'échappe..... 306

3.2 L'actualité dans un récit de voyage 314

3.3 Eurovision : « un suspense qui restera entier jusqu'au bout » 335

3.4 Effets de propagande et de calendrier..... 348

3.5 Les événements qui « font date » 369
3.6 La révélation publique et sa propagation dans l'actualité 387
3.7 Des fins possibles, des tensions permanentes 415
Conclusion intermédiaire 430
CONCLUSION 432
BIBLIOGRAPHIE 457
ANNEXES 471

REMERCIEMENTS

En préambule à cette thèse, je souhaite adresser ici mes remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont ainsi contribué au bon déroulement de tout ce processus.

Tout d'abord à monsieur David Douyère pour avoir cru en ma capacité, s'être montré patient et attentionné à l'égard de mes idées pas toujours très claires. Il a dirigé cette recherche avec beaucoup de rigueur et, surtout, avec beaucoup d'amabilité et de compréhension, et ce malgré toutes les contraintes et difficultés que j'ai rencontrées au fil des années dédiées à ce travail. Je tiens également à remercier monsieur Gustavo Gomez-Mejia, mon co-encadrant, le complément parfait pour que toute la dynamique de cette thèse produise les effets souhaités. Ses conseils avisés, sur le fond comme sur la forme, ont été décisifs et éclairants sur divers points complexes liés aux problématiques exposées dans les prochaines pages. J'adresse à tous les deux ma reconnaissance pour m'avoir accompagné tout au long de cette mission enrichissante.

Je remercie aussi mesdames Marie-France Chambat-Houillon, Érika Thomas, Isabelle Garcin-Marrou et monsieur Jacques Walter qui ont accepté de lire et discuter ce travail en me faisant l'honneur de pouvoir les compter parmi le jury de soutenance.

Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans le soutien logistique et pédagogique de l'Université de Tours, de l'école doctorale Sciences de la Société : Territoires, Économie et Droit (SSTED), et d'unité de recherche Pratiques et ressources de l'information et des médiations (Prim, EA 7503). Tous les échanges réalisés dans la bonne convivialité académique m'ont permis de mener ce doctorat dans les meilleures conditions possibles.

Je suis infiniment reconnaissant envers mesdames Marie-Laurence Montails et Claudine Lemoine pour toutes les relectures et les corrections de mes fautes les plus grossières de français, sans lesquelles mon travail ne serait qu'un brouillon. Mais aussi à madame Sarah De Oliveira, pour son aide professionnelle avec toutes les relectures visant à rectifier les ultimes fautes et à Fernando Brito, mon « frère » et graphiste de prédilection, pour avoir amélioré l'aspect visuel des grilles d'étude présentées dans cette thèse.

Si écrire en français était difficile, rédiger le résumé de thèse en anglais était plus compliqué que prévu. Je suis donc très reconnaissant pour son aide à mon ami américain Eric McElyea, le seul parmi mes « *friends* » à avoir compris les nuances du terme feuilleton en

anglais. Je ne pouvais pas oublier de remercier Pascal Ricaud de qui j'ai beaucoup appris au cours de ces dernières années, difficiles, de rédaction de thèse, en tant qu'ATER à l'IUT de Blois. Sans son soutien, je ne pouvais facilement concilier travail et recherche. Un remerciement particulier également à Jérémie Nicey, de l'École Publique de Journalisme de Tours, pour m'avoir mis en contact avec Vincent Bouffartigue.

Aux personnels du département *Globo Université* pour m'avoir fourni tout le matériel et les informations nécessaires à la réalisation de cette thèse. De même, à l'attention et à l'intérêt portés par Vincent Bouffartigue, JRI de *France Télévisions*, durant l'entretien accordé au début du déroulement de cette recherche. Sans les informations révélées lors de cette rencontre, je n'aurais encore qu'une vision très limitée des coulisses de la production des feuilletons du *13h* de *France 2*.

Merci à ma famille et à mes amis au Brésil et en France ou à n'importe quel endroit du globe qui, de près et de loin, m'ont transmis toute l'énergie positive nécessaire pour rester confiant.

Finalement, et tout particulièrement, j'offre une dédicace toute spéciale du fond du mon cœur à Maria Otília dos Santos, mon arrière-grand-mère paternelle. Celle qui, tout au long de mon enfance, m'a pris la main pour m'amener faire mon inscription à l'école, malgré ses difficultés à marcher dues à ses rhumatismes. En dépit de mon scepticisme et de ma résistance envers les bienfaits de l'éducation, pendant cette phase compliquée, c'est elle qui me regardait dans les yeux et disait : « je sais que tu auras un grand avenir grâce à tes études ». Pareillement, à Maria Miranda de Paula, ma grand-mère maternelle, une femme courageuse qui a eu 18 enfants. Aucun d'entre eux n'a pu accéder à l'enseignement universitaire. Le jour de la remise de mon premier diplôme universitaire, malgré mon honteux oubli de l'avoir invitée, elle est venue seule me rendre hommage et m'a dit : « Je n'aurais jamais raté ce moment. Tu es le premier de notre famille. Je suis remplie de fierté ». Elles demeurent pour moi des exemples d'admiration et leurs pensées m'emplissent d'orgueil et d'émotion. Comme j'aurais aimé qu'elles soient là avec moi pour la soutenance de cette thèse...

INTRODUCTION

Le réveil d'une curiosité

Il était une fois un jeune étudiant de journalisme qui, après une longue journée d'étude, rentre chez lui, prépare son dîner et, entre-temps, allume la télévision pour se tenir au courant des nouvelles du monde. Une fois le repas déjà préparé, il se place devant la télévision tranquillement afin de manger son plat chaud. À ce moment-là, le journal télévisé diffuse ses derniers reportages. Or, le dernier reportage, présenté initialement comme une « série », le tient en haleine. Le récit portait sur l'histoire des gens touchés par la faim dans les régions les plus pauvres du Brésil. Des tranches de vies émouvantes, avec de belles images et un texte excédant les normes habituelles du journalisme standardisé.

Soudainement, le plat, à peine entamé, fût mis de côté, oublié, et l'étudiant fût complètement obnubilé par les trames qui défilaient sur le petit écran, de façon si coordonnée et captivante. Et, alors qu'un nouveau personnage apparût, esquissant une nouvelle trame potentielle, le reportage prit fin et le journaliste annonça la suite pour le lendemain. L'étudiant fût envahi d'un fort sentiment de frustration. Un rendez-vous s'imposait. Il voulait absolument voir la suite de cette histoire, même s'il n'était pas sûr d'être présent à la maison le lendemain, à l'heure exacte de la diffusion du journal. Cependant, il se sentit absorbé par la façon dont le récit de cette série était parvenu à éveiller en lui un tel sentiment.

En tant qu'étudiant en journalisme, cette question concernant une sorte de sérialisation ou de feuilletonisation de l'information présentes dans un journal télévisé l'intrigue. Comment ce type de construction narrative, si fréquent dans la fiction télévisuelle, peut-il être présent dans un journal télévisé, et concerner l'information ? À quelles conditions ce type de langage peut-il émerger au sein d'un dispositif aussi soumis aux aléas d'un temps de diffusion très restreint ? Ce type de pratique est-il conforme aux normes du journalisme télévisuel, qui est – à priori – toujours à la recherche de l'immédiat, d'une clarté et d'une objectivité qui ne semblent pas appartenir à ce type de formule narrative fragmentée priorisant la mise en suspense ?

Après avoir regardé la série présentée par un journal télévisé, le jeune étudiant n'a aucun doute quant au pouvoir d'adhésion, de séduction et d'investissement affectif que ce type de format peut provoquer chez le téléspectateur. De telles valeurs semblent être associées à une évidente stratégie de fidélisation de l'audience du journal. Mais, pour soutenir la présence d'un

tel format narratif au sein de ses éditions afin de fidéliser son public, d'autres arguments doivent être élaborés pour justifier l'adoption d'un langage qui rapproche la production journalistique des matrices feuilletonesques et sérielles si populaires dans le domaine de la fiction télévisée. De plus, la configuration de tels récits à épisodes doit s'adapter aux conditions de production et au langage propre du dispositif (journal télévisé). Or, cela doit entraîner certaines particularités dans le traitement de l'information, ce qui peut expliquer pourquoi le jeune étudiant – et n'importe quel autre téléspectateur – est facilement séduit par ce type de représentation d'événements de la vie quotidienne.

Sur la voie du rapprochement avec d'autres genres

Le jeune étudiant a donc décidé de mener des études sur cette façon de raconter certains sujets d'actualité, en faisant d'abord le lien entre le genre journalistique, qui s'approprie fréquemment ce type de composition narrative, le fait divers et son homologue en littérature, le feuilleton. L'étudiant s'est rendu compte que cette manière de fragmenter le récit journalistique en épisodes n'est pas si récente et n'est pas non plus indifférente aux façons actuelles de traiter l'information. Elle est née avec l'avènement de la manière moderne et industrielle de fabriquer les journaux. Le renvoi intentionnel de la suite de l'histoire au lendemain, en fragmentant le texte en plusieurs éditions, s'est popularisé à partir du projet de démocratisation de l'accès du journal *La Presse*, dont le propriétaire était le journaliste français Émile de Girardin (Meyer, 1996).

La formule est née précisément le 5 août 1836 (*Ibid.*), mais elle ne se manifeste pas seulement, dans le journalisme, à travers les récits des faits divers, des sujets de société, comme le pensait initialement le jeune étudiant. Ce type de traitement de l'information a beaucoup évolué et ne cesse pas de subir des transformations, comme c'est le cas depuis l'arrivée des séries et des feuilletons à la télévision dans les années 1950 (Audry, 2006). Il s'est avéré propice à s'adapter aisément aux tendances historiques et aux exigences de ce dispositif. Dans le domaine de la production journalistique, ce processus ne se restreint pas à une seule catégorie de productions journalistiques dont les thématiques ou les sujets peuvent acquérir une certaine liberté d'écriture propice à imiter les récits originaires des modèles fictionnels du feuilleton et des séries télévisées. Cette fragmentation programmée des récits journalistiques semble être plus complexe, puisqu'elle paraît dépendre d'une temporalité qui est inhérente à une actualité produite comme une forme d'attente de la nouveauté proposée à chaque instant par les médias (Esquenazi, 2002). À partir de cette constatation, une autre problématique liée à ce type de

traitement de l'information s'impose : les suites produites par l'actualité, dans le cadre d'une mise en feuilleton ou mise en série, sont-elles plutôt liées à la narrativité du récit projeté pour être structuré en épisodes ou aux événements eux-mêmes ?

Deux processus distincts émergent d'une seule logique d'étirement du récit

Le jeune étudiant est devenu journaliste, et ces mêmes problématiques sont demeurées présentes à différents moments de sa carrière, au vu d'une perception constante de la présence de formes sérielles et feuilletonantes au sein de ses diverses productions journalistiques, dans la presse écrite, et de celles observées à plusieurs reprises dans d'autres médias. Et cela a atteint une autre dimension lorsque, au cours d'un séjour en France, le désormais journaliste constate que ce même processus de traitement de l'information est aussi largement présent à la télévision française.

Cependant, ils semblent prendre des formes et des noms différents. Alors qu'au Brésil, ce type de récit journalistique en épisodes s'appelle uniquement une « série », en France, il peut être appelé un « feuilleton ». Qui plus est, bien que ces deux formes émergent dans une dynamique de production de récits à épisodes, ses configurations suivent des opérations de composition et notamment de structuration narratives distinctes. L'une des grandes difficultés actuelles, quand on analyse le processus de feuilletonisation et de sérialisation, qu'il soit présent dans la fiction ou dans le journalisme, est de savoir à quel point on parle vraiment d'une série ou d'un feuilleton.

À l'origine de la télévision, dans les années 1950, le feuilleton était considéré comme une forme fictionnelle narrative dont l'unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes de longueur égale, et la série comme une forme fictionnelle narrative dont chaque épisode possède sa propre unité diégétique et dont le(s) héros ou les thèmes sont récurrents d'un épisode à l'autre (Benassi, 2000). Néanmoins, ce n'est plus le cas aujourd'hui en raison de la récente sophistication des séries télévisées, menée surtout par les chaînes du câble et les services de *streaming*, qui a rendu leur langage plus mature et intentionnellement ambigu. De ce fait, les séries sont devenues de plus en plus feuilletonantes et les feuilletons, de leur côté, de plus en plus sérialisants. L'appellation « série » semble s'imposer sur celle de « feuilleton » dans les productions de fiction actuelles.

Pourtant, les observations faites par le journaliste, qui cherche désormais à poursuivre une carrière d'enseignant universitaire, indiquent que, dans les deux pays, l'adoption d'une formule à la place d'une autre ne se résume pas à une simple question de dénomination ou de

terminologie. Compte tenu de deux formes distinctes de production télévisuelle, insérées dans des contextes culturels différents, avec des publics dont les demandes et les perceptions de la vie quotidienne varient considérablement, la préférence pour un format peut être liée à des enjeux mobilisés à des niveaux plus complexes qui restent à explorer par une recherche scientifique.

L'une des hypothèses peut être liée à la culture télévisuelle brésilienne elle-même, fondée sur la production massive de *telenovelas* – sous-genre du feuilleton. Ce facteur pourrait avoir une certaine influence sur le format et la production de l'information dans les journaux télévisés (JT[1]) brésiliens. Quant à la télévision française, fondée sur une société fortement liée à un patrimoine littéraire né en grande partie de l'édition des romans-feuilletons, une bonne piste de recherche peut se trouver dans cet héritage. Par ailleurs, la télévision française est bien connue pour privilégier les émissions au format magazine, ce qui peut rendre la présence de feuilletons tout à fait habituelle dans sa programmation d'informations.

Les approches culturelles qui peuvent être mobilisées dans le journalisme télévisé

Cette approche, plutôt culturelle, de la programmation télévisuelle de chacun des deux pays n'est que l'un des aspects du champ de recherche sur la feuilletonisation et la sérialisation de l'information. Plusieurs études ont été menées sur le feuilleton et la série, dans le domaine de la fiction et, en particulier, dans les études littéraires et audiovisuelles. Cependant, peu de publications ont été consacrées à la présence de ce type de langage emprunté aux matrices des feuilletons et des séries dans le champ du journalisme. Au Brésil, par exemple, les études sur les feuilletons au sein du journal ont toujours été liées à un intérêt pour un patrimoine littéraire venu de France (Meyer, 1996 ; Mollier, 2018 ; Cazani Júnior, 2020). Ce regard plutôt littéraire sur ce sujet est également très exploité par les chercheurs, en France (Queffélec-Dumasy, 1989 ; Thérenty, 2003 ; Thérenty, 2009).

Dans le champ télévisuel, certains chercheurs français ont déjà établi le lien entre le format primitif du roman-feuilleton et ses adaptations sur le petit écran, donnant forme aux premières séries télévisées (Nel, 1990 ; Benassi, 2000 ; Aubry, 2006 ; Artiaga, 2008). Sur le terrain de recherche de la télévision brésilienne, il y a une forte tradition d'études qui s'intéressent surtout à la production de *telenovelas*. Depuis 1992, l'Université de São Paulo –

[1] Tout au long de cette thèse, nous allons user de cette abréviation en faisant référence soit au journal télévisé (emploi au singulier), soit aux journaux télévisés (emploi au pluriel).

la plus importante du pays – a créé le Centre d'études sur la *telenovela* (CETVN), dont le siège se trouve à l'École des communications et des arts (ECA). Au Brésil, c'est le premier centre de référence exclusivement dédié à la recherche et à la documentation sur les *telenovelas* et la fiction sérielle. Toutefois, l'écrasante majorité des publications sur le sujet reste dans le domaine de la fiction télévisuelle. La recherche sur la présence du langage du feuilleton – plus connu, au Brésil, sous la forme des *telenovelas* – dans les productions journalistiques s'avère très limitée, loin de la vaste publication sur les questionnements suscités par l'influence de ce genre dans la société brésilienne (Lopes, 2003 ; Simões Borelli, 2005 ; De Souza et Weber, 2009 ; Lopes, 2015 ; Ribeiro et Marques, 2017).

De toute évidence, dans les discussions académiques, l'intérêt pour des formes d'écriture journalistique interagissant avec divers genres – créant un mélange qui dépasse sa fonction référentielle de simplement rapporter des faits de manière cadrée et objective – a suscité des recherches aboutissant à des réflexions sur les possibles recodages des paradigmes de l'exercice du journalisme en général. Cette approche considère ces productions, non pas comme un système isolé, mais comme un mécanisme dynamique de la culture qui recadre les récits. Certains reportages justifient cette proposition et, bien que leurs traits distinctifs soient conservés, ils se mêlent à d'autres genres surtout lorsqu'une suite du récit s'impose.

Ainsi, les termes « novelização » ou de « folhetinização »[2] sont constamment apparus dans les débats universitaires brésiliens, apparus dans les congrès organisés par la Société brésilienne pour les études de communication interdisciplinaires (Intercom). De nouvelles approches émergent autour de ce phénomène médiatique, notamment au sein de la télévision qui tente de discuter l'utilisation de stratégies narratives typiques du genre feuilleton ou série dans les productions journalistiques (Lanza, 2005 ; Alencar, 2010 ; Costa, 2010).

En revanche, bien que le regard sur la conception de ce type de traitement de l'information se focalise sur une meilleure compréhension du processus, il reste encore limité à sa forme plus attachée à l'urgence des événements. Dans ce cas, la feuilletonisation ou la sérialisation de l'information se façonne, non seulement grâce au potentiel dramatique que certains événements suscitent, mais également grâce au suspense attribué aux éléments narratifs intrinsèquement liés à leur temporalité. Chaque jour, un nouveau fait alimente alors la suite d'un événement à forte résonance médiatique. Certains perdurent des mois, des années, sans que leurs récits

[2] « Novelização » et « folhetinização » sont originaires des mots « novela » (roman) et « folhetim » (feuilleton) qui, dans le langage télévisuel brésilien, ont le même sens.

n'aboutissent finalement à une résolution. D'autres s'effacent de la mémoire collective. En France, ce type de phénomène est souvent nommé « feuilleton médiatique ».

Des chercheurs européens se sont penchés sur cette particularité de certains récits médiatiques qui semblent être structurés comme on le faisait avec les vieux romans-feuilletons (Marion, 1993 ; Marion, 1997 ; Revaz, 2008 ; Revaz, Pahud et Baroni, 2009 ; Revaz, 2013 ; Baroni, 2016b). Cependant, l'opération de liage entre les reportages qui s'intéressent à une même affaire encore en cours dans l'actualité semble mettre en tension la structuration du récit, sa mise en intrigue, à travers l'usage de reprises analeptiques et d'une organisation proleptique susceptibles de donner une cohérence narrative, mais aussi informationnelle. Certes, le feuilleton médiatique vise à atteindre une unité de sens qui est constamment menacée par la fragmentation du récit en cours. L'imprévisibilité des événements dans le vif de l'actualité favorise une configuration provisoire du récit. On peut reconnaître ici l'avènement d'une intrigue fortement dépendante d'une chronologie (un événement après l'autre) qui se confond avec la logique d'un autre type de configuration (l'événement ultérieur à cause de l'événement précédent). Ce dernier impliquerait un certain recul dans la course vers une suite afin d'aboutir à un tout cohérent et plus compréhensible.

L'intérêt d'étudier une configuration close des reportages en épisodes

Le journaliste, jouant encore une fois le rôle d'étudiant, s'est rendu compte que bon nombre des séries et feuilletons qu'il avait observés ne sont pas nécessairement liés à cette imprévisibilité – facteur d'instabilité des possibles développements offerts à chaque nouvelle étape. Au Brésil comme en France, plusieurs séries et feuilletons diffusés dans les journaux télévisés sont le résultat d'une fragmentation programmée du récit en épisodes. Il s'agit d'un type de feuilletonisation ou de sérialisation de l'information qui offre aux téléspectateurs un récit-clos, dont la structure narrative assure un tout cohérent, sans être fortement dépendant de facteurs extérieurs encore indéfinis. Clos, parce que ces récits informatifs se différencient des feuilletons médiatiques dont les récits ont tendance à rester ouverts. Il existe donc ici une unité narrative due à une apparente maîtrise du temps de production de ces séries et feuilletons. Une sorte de pré-scénario semble élaborée pour assurer une structure narrative close de récits à épisodes.

Cette particularité du processus de traitement de l'information suscite d'autres questionnements quant à l'adoption de formules issues des matrices fictionnelles appartenant aux genres série et feuilleton. S'il existe des scénarios préconçus, ceux-ci peuvent facilement

mettre en place davantage de procédés et d'éléments narratifs provenant de ces matrices fictionnelles, donnant aux événements racontés dans ces formats un aspect plus familier et proche du public.

Quel rapport existe-t-il entre l'événement réel et l'événement raconté ? Il arrive qu'il n'y en ait aucun. Il arrive même qu'un événement soit inventé de toutes pièces pour les besoins d'un récit motivé par la programmation d'un journal télévisé. Dans ce cas de figure, la scénarisation peut précéder la captation de la réalité, mais c'est bien la réalité qui réalise le scénario. La scénarisation consiste en une interprétation de la réalité que celle-ci pourra fort bien démentir.

Gérard Leblanc remarque que, entre le scénario et la réalité qui va le confirmer ou l'infirmer, il y a un écart, d'abord temporel. « Il y a un devenir-réalité du scénario, mais ce devenir n'est jamais assuré. Sans doute existe-t-il des scénarios 'dont la dernière ligne est déjà écrite' – la réalité n'a plus alors qu'à les réaliser –, mais ce ne sont pas les plus riches en potentialités dramatiques » (Leblanc, 1997b, p. 28). En revanche, cela semble ne pas réduire l'attractivité des récits-clos, car ceux-ci s'intéressent souvent à des sujets en marge de l'actualité, à des événements qui appartenant à une quotidienneté, à des histoires potentiellement narratives dont la jouissance repose sur le confort de trouver les mêmes clichés, les mêmes repères que ceux caractéristiques de l'art populaire évoquant toujours les formules racontées à plusieurs reprises. Pourtant, les promesses de nouvelles découvertes, d'aventures, de suspense et de curiosité sont toujours au rendez-vous.

Il s'agit sans doute là de l'une des formes les plus caractéristiques et, par conséquent, l'un des points les plus complexes du processus de mise en feuilleton et de mise en série de l'information : assurer un événement qu'il sera rentable de fragmenter en plusieurs chapitres sans perdre de vue toutes les attentes possibles de son récit. Comme l'affirme Gérard Leblanc, la supériorité du réel scénarisé sur la fiction est de recéler une part irréductible d'imprévisible. Son « devenir actualité » n'est qu'une hypothèse parmi d'autres. Si un scénario du réel reste toujours ouvert, Gérard Leblanc affirme que ce n'est pas seulement parce qu'il n'est pas encore réalisé : « C'est qu'une même scénarisation contient plusieurs scénarios possibles, c'est qu'elle s'élargit à plusieurs devenirs narratifs dont aucun n'est assuré de l'emporter sur les autres » (*Ibid.*, p. 29).

C'est exactement là que la scénarisation s'approche de la nature du feuilleton et de la série, ce qui va confirmer l'emploi prépondérant de la technique de ceux-ci dans la manière quotidienne de raconter les événements dans les médias, en général. Ainsi, la présence des

principes instaurés par le roman-feuilleton au milieu du XIXe siècle pour la confection des récits factuels est indubitable. La scénarisation du réel, même si l'on n'utilise pas le terme « feuilleton » ou « série », ne fait que le confirmer.

Des compétitions, des drames de la vie ou des expériences innovantes, des attractions ou des spectacles, des voyages, des endroits prestigieux et inexploités nous sont donc présentés dans une sorte d'actualité où ce n'est pas l'événement qui compte, mais la façon de le raconter l'événement. L'on assiste alors à une « actualisation » de l'ensemble de la représentation du réel, concomitante à une dissolution ou à une dissémination de l'actualité.

Cette dissolution, en fait, est perceptible quand ces genres de reportage sont utilisés dans la grille du journal télévisé avec pour fonction de rendre périphériques les « actualités » dites plus importantes. Quant à la dissémination, cet effet prend forme quand les sujets traités dans ces genres de format gagnent davantage d'importance dans l'espace public et deviennent des « actualités » de premier plan, malgré leur légèreté insignifiante dans la plupart des cas.

Quoi qu'il en soi, dans la sérialisation comme dans la feuilletonisation de l'information, le problème de la contextualisation doit toujours exister, parce que, comme l'affirment Marc Lits et Joëlle Desterbecq (2017), le travail de lecture du public, que ce soit d'un texte écrit ou filmé, ne se limite pas à suivre une succession d'événements, à juxtaposer des séquences les unes à la suite des autres, mais consiste aussi à organiser les informations qu'il reçoit par un travail cognitif, pour en dégager un sens global. Mission que les journaux télévisés se montrent incapables d'accomplir à cause de l'impératif de leur durée, qui rend les reportages toujours extrêmement fragmentés et difficiles à interpréter dans un sens global. Les récits-clos, conçus préalablement en épisodes, semblent répondre à cette volonté des médias, en particulier celle de la télévision, de contourner ou d'atténuer les limites liées aux caractéristiques du journalisme en tant que genre et à la nature du dispositif.

À partir de ce constat, le journaliste-étudiant trouve finalement un champ de recherche appartenant au processus de traitement de l'information comme feuilleton ou série – champ qui reste encore quasiment inexploité. Son aspiration à être chercheur, née inconsciemment à partir d'un visionnage télévisé *a priori* banal durant une soirée lointaine, l'a conduit à l'aboutissement de cette thèse. L'intérêt de ce travail scientifique est de faire avancer la recherche sur la feuilletonisation et la sérialisation de l'information à partir de récits conçus préalablement comme clos, en allant au-delà des formes ouvertes, connues comme feuilletons médiatiques ou suspendus (Revaz, 2013), et en se démarquant des études inlassablement menées dans les domaines littéraires et audiovisuels, notamment sur la fiction télévisée.

La formulation d'un cadre comparatif

Cette thèse s'appuie surtout sur une étude comparée entre les approches et les différences du processus de mise en feuilleton de l'information, si présentes dans le journalisme télévisé français, et le processus de mise en série de l'information, qui marque le journalisme télévisé brésilien, à partir d'une analyse des récits informatifs, sans toutefois perdre de vue les dimensions culturelles et les stratégies éditoriales présentes dans la production d'informations dans chaque pays.

Afin de mener cette étude à caractère comparatif, il a fallu cadrer l'analyse à partir des reportages produits en format série dans le *Jornal Hoje*, au Brésil, et ceux en format feuilleton diffusés dans le *13h de France 2*, en France. Dans la vaste programmation télévisuelle des deux pays, nous avons choisi d'étudier la production de feuilletons et de séries, tel qu'elle est réalisée par ces deux journaux télévisés diffusés dans le créneau de 13h, car ce type de journal télévisé compte régulièrement ces formats. Les journaux diffusés dans ce créneau constituent en effet une niche idéale du marché télévisuel pour la production de reportages à épisodes.

Le fait que le *Jornal Hoje* appartienne à une chaîne privée (*Globo*) et le *13h* de *France 2* à une chaîne publique (*France Télévisions*) doit être noté. Au premier abord, on pourrait s'interroger sur le fait que l'on compare deux types de production dont les conditions techniques et humaines, le budget et surtout les intérêts concernant leur audience sont très différents. En revanche, en ce qui concerne la conception, et même la production, des feuilletons et des séries dans les deux journaux télévisés, nous avons observé que les écarts d'ordre technique semblent moins importants, parce qu'il y a tout de même un investissement équivalent dans la maîtrise du récit et dans la qualité des images et du son. Dans ce contexte, l'intérêt premier est de confronter deux formes différentes de production télévisuelle, où l'insertion de reportages à épisodes joue un rôle important dans la construction de sens, de significations et d'appropriations, ainsi que dans la consolidation d'identités narratives à travers la diffusion de récits. C'est précisément sous cet angle de construction ou de traitement des informations que la présente analyse a été réalisée.

De plus, dans sa grille de programmation, le *13h* de *France 2* maintient une rubrique hebdomadaire dédiée à la diffusion d'événements sous le format feuilleton, tandis que le *Jornal Hoje* suit une politique très marquée de valorisation de la production de séries promues par *Globo* à travers un modèle institutionnel de qualité. La mise en œuvre de ces deux différents projets de promotion de séries, dans un journal, ou de feuilletons, dans l'autre, peut dévoiler

plusieurs réponses quant à la façon dont chaque traitement se réalise en suivant des critères issus de matrices fictionnelles pour la mise en récit de reportages à épisodes.

La disparité entre la durée et la périodicité de la diffusion de séries et feuilletons dans chaque journal a rendu difficile la composition du corpus de cette thèse. La manière dont chaque journal planifie et présente ses reportages à épisodes pourrait avoir un impact sur la perception du traitement et de l'approche des genres feuilleton et série, et surtout sur la manière dont le public peut suivre les sujets morcelés dans ces récits.

Concernant l'identité du journal en tant que programme qui traite longuement de sujets qui interpellent le téléspectateur, la périodicité peut jouer un rôle important pour la matérialisation de significations et de sens. Néanmoins, cet effet peut être compensé ou même élargi par l'organisation de toute la grille de programmation de la chaîne. Les feuilletons et séries diffusés dans les deux journaux télévisés ne peuvent que composer avec un plan identitaire plus large. Il est vrai que l'insertion de ces deux formats, de façon constante ou ponctuelle, dans les éditions des journaux télévisés, suit une logique promotionnelle de la chaîne elle-même. C'est exactement la manière dont cette dimension promotionnelle est mise en œuvre autour de reportages conçus pour être diffusés en épisodes, soit les stratégies de traitement des sujets à partir d'une logique de composition narrative particulière, qui intéresse cette étude.

Selon une périodicité différente de diffusion de séries et feuilletons par les deux journaux télévisés, le corpus de cette thèse se compose de 23 séries diffusées entre 2014 et 2016 par le *Jornal Hoje* et de 23 autres feuilletons diffusés entre mai et décembre 2016 par le *13h* de *France 2*. Les 46 exemples qui constituent un riche matériau pour répondre de façon cohérente à nos principales questions[3].

Grâce à la présence de certaines formules narratives stables et facilement identifiables que les deux genres procurent, les deux JT réussissent à anticiper les grands événements de notre calendrier, comme les élections ou les grandes compétitions sportives. Par exemple, parmi les sujets traités comme feuilleton ou série dans les deux JT, les élections américaines de 2016 sont le seul événement commun aux deux JT. Qui plus est, il a fait l'objet de stratégies de diffusion qui étaient fort différentes. Pourtant, leurs traitements étaient assez similaires, avec un fil narratif conducteur semblable, en utilisant la formule du récit de voyage afin d'aborder les thématiques les plus sensibles liées au déroulement de la campagne électorale américaine.

[3] Pour voir les tableaux des grilles d'étude, aller directement sur la page 119.

Dans ce cas spécifique, l'adoption d'une méthode d'analyse à partir du concept d'analogie nous a aidé à mieux visualiser l'organisation narrative mise en œuvre par les deux journaux télévisés étudiés. Toutefois, la principale méthode adoptée dans cette thèse consiste à comparer la façon dont les deux JT configurent leurs récits à épisodes à travers l'analyse des séquences narratives, principalement celles d'introduction, de liaison et de conclusion.

Compte tenu de son objet, l'objectif de cette thèse est de développer une analyse critique et circonstanciée des modèles de fonctionnement, de la conception du récit, de l'efficacité informative et contextuelle de ce dernier, de sa cohérence narrative et de la permanence des feuilletons et des séries comme dispositifs représentatifs des événements médiatiques à la télévision. En effet, lorsqu'un récit journalistique lié au temps d'une expérience vécue en société ou même au vif de l'actualité n'est pas diffusé dans son intégralité, mais qu'il est découpé en deux parties ou plus, il devient feuilletonesque ou sériel par le simple fait que son unité diégétique soit rompue par la fragmentation en épisodes et que le récit joue sur la dimension de l'attente du téléspectateur, en détournant une temporalité difficile à maîtriser sur le plan de sa configuration. Pour cela, une méthodologie d'orientation plutôt narratologique s'impose, même si elle peut avoir des contours multidisciplinaires en raison de contextes de production distincts.

La problématique

Ce travail sera orienté par la problématique circonscrite dans le cadre des JT : comment les formules de la série et du feuilleton contribuent-elles à l'organisation configurationnelle des reportages en épisodes ? L'objet d'étude comportant une dimension narrative, l'analyse doit porter une attention particulière aux éléments structurels, dans un premier temps, et sémantiques, dans un second temps, de la configuration des deux façons de fragmenter des récits journalistiques. Ces récits ont en effet recours aux outils narratifs utilisés couramment dans les genres du feuilleton ou de la série. De surcroît, cela nous permettra de mieux comprendre les enjeux d'un type de pratique journalistique très particulier du point de vue narratif.

C'est autour de l'acte de la configuration du récit que l'analyse du corpus de cette thèse doit prendre forme. Au niveau du format, nous pouvons donc qualifier les feuilletons et les séries étudiés comme clos, et ce en dépit de la nature ouverte des événements qu'ils peuvent représenter. C'est dans ce type de configuration que nous allons repérer les éléments nécessaires à leur analyse, en tant que feuilletons et séries. Au niveau de l'organisation configurationnelle,

nous pourrons donc mieux comprendre le rôle des personnages, la présence de la voix narrative et les connecteurs qui garantissent la liaison narrative et donnent plus de cohésion au récit, en constituant un tout plus ou moins contextualisé, riche en informations et esthétiquement intéressant.

De ce fait, l'approche théorique adoptée dans cette thèse s'appuiera sur celle proposée par Paul Ricœur (1983 ; 1984 ; 1985), selon lequel le récit doit avoir un début, un milieu et une fin que seule la mise en intrigue peut lui conférer. Cette définition semble donner au récit le pouvoir d'agencer, de réfléchir et d'attribuer un sens au temps fragmenté, typique des feuilletons et séries. Selon cette logique structurelle, Paul Ricœur affirme que, pour qu'on puisse raconter quoi que ce soit, il faut et il suffit qu'une certaine action soit conduite en trois phases : « une situation ouvrant une possibilité, l'actualisation de cette possibilité, l'aboutissement de l'action » (1984, p. 64).

Le but sera donc d'élaborer également un modèle plus approprié à notre objet. Cela pourrait mieux représenter les potentialités des stratégies narratives des formats feuilleton et série afin de mettre cette mise en intrigue en condition pour offrir une cohérence aux structures fragmentées. Dans son ouvrage sur *Temps et récit*, Paul Ricœur (1983 ; 1984 ; 1985) propose de remplacer la « séquence d'actions » par un « agencement de rôles », ce qui impliquerait, non seulement d'étudier les procédés narratifs mis en place, mais également de prendre en compte tout le contexte culturel qui a une incidence directe, par exemple, sur le choix des acteurs responsables de la conduite du récit. Ce type de démarche s'adapte convenablement à l'approche comparative de différents types de productions, afin de distinguer les principales logiques d'agencement adoptées par les deux journaux télévisés étudiés.

> « Pour faire récit, c'est-à-dire conduire concrètement une situation et des personnages d'un début à une fin, il faut la médiation de ce qui est tenu ici pour simple archétype culturel et qui n'est autre que l'intrigue. Faire intrigue, c'est dégager une « bonne forme » à la fois sur le plan de la consécution et sur celui de la configuration. Le récit, à mon sens, introduit dans le faire des contraintes complémentaires de celles d'une logique des possibles narratifs. Ou, pour dire la même chose autrement, une logique des possibles narratifs n'est encore qu'une logique d'action. Pour devenir logique du récit, elle doit s'infléchir vers des configurations culturellement reconnues, vers ce schématisme du récit à l'œuvre dans les intrigues types reçues de la tradition. Par ce schématisme seul le faire

devient racontable. C'est la fonction de l'intrigue d'infléchir la logique des *possibles* praxiques vers une logique des *probables* narratifs » (Ricœur, 1984, p. 68).

Structure de la thèse

En partant des contraintes et/ou des avantages des stratégies narratives adoptées par les deux journaux télévisés étudiés pour configurer des récits à épisodes, plusieurs problématiques émergent, en raison de l'exigence d'une organisation ou d'une mise en ordre des diverses temporalités dans lesquelles les informations sont traitées en vue d'un sens et d'un tout narrativement cohérent. Ainsi, cette thèse est structurée en trois parties afin de cerner une gamme de questions liées à ce type de traitement.

La première partie vise à mieux comprendre l'intérêt du journalisme pour ces deux formats et à voir comment cet intérêt se manifeste dans la production des deux journaux étudiés. Dans un premier temps, cette thèse doit élargir un peu la discussion sur les raisons de l'insertion de genres si proches de la fiction, comme la série et le feuilleton, dans la pratique quotidienne et moderne du journalisme. Il s'agira de voir comment les codes linguistiques et narratifs de ces deux genres s'adaptent aux exigences d'objectivité que l'instance médiatique – dans ce cas le journal télévisé – veut absolument préserver afin d'authentifier son discours. Est-ce que cette imbrication ou cet arrangement entre les genres est le simple résultat d'un manque d'originalité esthétique et langagière du journalisme en tant que mécanisme de représentation des événements ? Ou cela est-il le fruit d'une adéquation nécessaire, selon les contextes culturels et historiques, de fabrication de ces événements ? Autrement dit, s'agit-il d'une adéquation aux goûts du public déjà si habitué à des formules de récits à suivre ? Si tel est le cas, quels sont les ingrédients de ces formules qui maintiennent cette pratique en acte sans mettre en péril leur compréhension et leur crédibilité ?

Dans la perspective de mieux identifier les particularités concernant cette manière de représenter les événements, on peut émettre l'hypothèse selon laquelle la feuilletonisation et la sérialisation de l'information ne sont pas indifférentes à la nature du média télévision, prise ici comme « une narration continue » (Benassi, 2000). Cette caractéristique nous amène donc à une analyse de la grille de programmation des chaînes auxquelles appartiennent les deux journaux télévisés étudiés afin de confirmer les hypothèses déjà présentées au début de cette introduction au sujet de l'influence du langage des *telenovelas*, du côté brésilien, et de la littérature et des émissions magazines, du côté français, sur la production de séries et de feuilletons dans le secteur du journalisme.

En posant un regard plus approfondi sur la manière dont le modèle de qualité *Globo* se manifeste dans la grille de programmation de la chaîne et imprime, d'une certaine façon, l'aboutissement du « récit d'une nation » (Lopes, 2003), surtout à travers l'effet de ses *telenovelas* sur le comportement des Brésiliens, nous pensons trouver les réponses nécessaires à justifier l'insistante différentiation entre série journalistique et feuilletons (« *novelas* ») dans ces journaux télévisés. La perception en tant que série journalistique et non comme série fictionnelle passe évidemment par l'ajustement d'une réalité préfigurée préalablement, dont les récits en provenance de la télévision maintiennent le cours, dans ce grand projet de tisser le récit d'une nation. C'est là l'une des pistes visant à analyser le choix du format série par le journalisme télévisé brésilien et, ainsi, trouver l'emplacement idéal de sa production de récits journalistiques fragmentés dans le flux de sa programmation. Il se configure comme un savoir-faire qui le différencie de celui produit en France.

Le mot « feuilleton » est très courant dans le quotidien de la société française et il est souvent employé dans les discours des médias lorsqu'une affaire d'actualité a des suites : « il feuilletonne », « le feuilleton du moment », « un nouvel épisode de ce feuilleton ». Ceux-ci sont quelques exemples d'expressions qui se propagent dans les médias français. La même chose se produit au Brésil, avec le mot « *novela* » – un synonyme de feuilleton, d'histoire encore en cours, de quelque chose qui attend une fin.

Pourtant, si le journalisme télévisé brésilien compte bien une volonté de s'éloigner du langage des feuilletons (en particulier des *telenovelas*) et d'adopter quelque chose de plus sophistiqué à travers le langage des séries, dans le journalisme télévisé français, cette proximité semble se manifester de manière moins dissimulée. Au contraire, sa présence a toujours été naturellement acceptée comme relevant de la culture populaire. Le feuilleton est strictement lié au journalisme qui le produit. Dans cette première partie de la thèse, nous esquisserons une réflexion sur cet aspect, en renonçant toutefois à développer de grandes ambitions, car cela demanderait une étude plus approfondie dans une perspective socio-anthropologique. Toutefois, en empruntant ce chemin d'analyse, nous espérons donner à voir une nouvelle perspective pour mieux comprendre les évolutions que le genre feuilleton, à la fois littéraire et journalistique, a dû subir jusqu'à son arrivée sur le petit écran en France.

Il peut alors s'agir d'un héritage culturel dont l'origine vient de la capacité du public de la télévision française à déchiffrer le monde, en grande partie à partir du succès de l'époque dorée de la littérature, popularisée grâce à un nouveau ton de traitement des récits adopté par le feuilleton, en devenant l'une des principales références pour rapporter/raconter les événements

les plus pertinents de la société, quand ce format est transposé à la télévision, soit dans des adaptations en séries, feuilletons ou téléfilms, soit dans des reportages journalistiques.

Dans le cas des reportages journalistiques, ce type de recodage est plus présent dans les émissions du genre magazine produites par *France 2*. Il faut dire que le feuilleton s'adapte très bien à la politique éditoriale de cette chaîne, connue pour la prépondérance de son côté magazine. Cette catégorie d'émissions est très variée tant dans sa conception que dans son financement ou sa production, pouvant avoir une configuration hybride, où les feuilletons, dont le langage est plus souple, s'adaptent facilement à ce propos et offrent au public des récits bien plus inventifs que ceux produits dans d'autres formats. Peut-être est-ce grâce à cette souplesse qu'une ouverture à d'autres formes de langage est acceptée, même dans les journaux télévisés dits « sérieux ». Dans l'univers télévisuel, ce phénomène sera plus marqué en dépit des limites imposées par les genres qui visent à capter le « réel ». De ce fait, cette thèse doit mener une analyse du flux de programmation des deux chaînes afin de confirmer cette hypothèse d'une possible contamination narrative imposée dans leurs grilles.

Dans un deuxième temps de cette première partie de la thèse, nous allons mettre en lumière les codes narratifs de l'intrigue (ou du scénario) qui franchissent les frontières de la fiction et s'insèrent fréquemment dans le domaine de l'information. Cela nous permettra de mieux comprendre le processus de sérialisation et de feuilletonisation de l'information, avant de passer à l'analyse de notre corpus proprement dit. Il convient alors d'expliquer les différences entre les récits-ouverts et les récits-clos, de distinguer les éléments narratifs, structurels et matriciels placés au premier plan dans ce type de configuration des récits. De la sorte, nous pourrons également montrer la façon dont les temporalités et les chronismes (analepses, prolepses, amorces, etc.) des récits agissent dans la structuration et la composition narrative. L'intérêt est de parvenir à une vision plus claire de l'organisation configurationnelle des récits à épisodes diffusés dans les deux journaux analysés : principalement en ce qui concerne la séquentialité et la narrativité que ces récits engendrent.

La causalité narrative – l'une des formes les plus puissantes pour lier les éléments narratifs dans les récits à épisodes – ressort principalement de la juxtaposition de séquences. La conduction du fil narratif a une grande importance quand on connaît la difficile tâche, non seulement d'agencer les épisodes, mais surtout de projeter toute la configuration vers une forme finale offrant un sens cohérent malgré l'imprévisibilité propre aux récits médiatiques.

Le plus important pour cette étude est de voir comment les séquences, leur emplacement et leur connexion peuvent engendrer des promesses de continuité, de mise en attente ou même

une sorte de publicité, dans le sens promotionnel des productions des deux chaînes. Qui plus est, nous verrons comment les enchaînements des séquences répondent à ces enjeux, tout en offrant des propositions d'ouverture et de fermeture du récit, en faisant des allers-retours, des digressions et des projections. Ce type de procédure, très courant dans la feuilletonisation et la sérialisation, semble compromettre ou favoriser le rythme du récit, mettre en difficulté ou faciliter sa reconfiguration par le public. Finalement, cela peut-il aboutir à une contextualisation optimale ou simplement provoquer une fragmentation désordonnée ?

Une fois cette mise au point initiale faite, le corpus de cette thèse sera présenté en détail, en tenant en compte les critères adoptés pour constituer notre grille d'étude. Ce faisant, l'analyse du corpus démarrera par la suite, en suivant deux axes principaux concernant les hypothèses soulevées par cette thèse : d'un côté, la fragmentation du récit versus la contextualisation et l'approfondissement de l'information et, d'un autre côté, le rapport entre l'actualité et la configuration close d'un récit à épisodes.

L'analyse réalisée dans la deuxième partie de la thèse s'appuie sur l'un des arguments les plus utilisés par les responsables des journaux télévisés pour justifier la présence de feuilletons et de séries dans leurs éditions : mieux contextualiser, prendre plus de temps pour approfondir les informations qui n'auraient pas été suffisamment mises en valeur dans le journal, en raison du flux quotidien de ce dernier. Dans ce sens, nous verrons quels sont les procédés narratifs utilisés pour allier ces enjeux face à une fragmentation du récit qui, *a priori*, va à l'encontre de telles prétentions.

Selon cette nouvelle approche, nous porterons une attention particulière aux séquences analeptiques et proleptiques, afin de mieux comprendre le façonnement du conflit, de l'intrigue, de la cohésion entre les actions, du rythme et du rôle des personnages. Plus largement, la conjonction de ces facteurs nous permettra d'appréhender une éventuelle contextualisation de l'information et un possible approfondissement de celle-ci. En focalisant l'analyse sur l'organisation narrative, nous pourrons visualiser la prétendue cohérence configurationnelle de la structuration des formats et des matrices des genres feuilleton et série. Le montage des séquences des feuilletons et des séries étudiés peut donc nous servir de base pour identifier les composantes indispensables à l'évolution des récits à épisodes. Une fois ces éléments analysés, nous pourrons voir si, dans leur configuration, ces récits présentent ou non une « succession » ou une « modification » des conditions nécessaires à la création d'une narrativité qui, en fin de compte, va encourager ou non une meilleure compréhension des informations présentées au fil des épisodes.

Bien évidemment, dans un premier temps, pour placer notre étude dans un cadre davantage orienté vers les activités informationnelles, notamment celles réalisées par la télévision, il convient d'élucider les concepts de contexte et de contextualisation. Ce faisant, nous essayerons ensuite de confronter cet enjeu d'approfondissement contextuel du discours des deux journaux télévisés étudiés avec la fragmentation qu'opère la mise en série ou en feuilleton de l'information. À cet égard, nous allons parcourir plusieurs éléments, stratégies et caractéristiques présents dans le traitement de l'information comme feuilleton ou série et qui se manifestent dans le but de produire un fond informatif plus dense, plus vaste et, en même temps, connecté de façon cohérente aux différentes trames, en contournant les obstacles typiques du récit fragmenté.

Ainsi, les rôles attribués aux personnages et journalistes, la composition de la voix narrative et des différents points de vue, la cohésion narrative (connexions et liaisons), la présence d'embrayeurs narratifs (déictiques spatiaux, de personne et de temps), l'usage d'images d'archives et d'habillage graphique, textuel et visuel, l'impact de la créativité (jeux de langage, cadrage d'images, son et ton), le montage et remontage de la construction de sens, la potentialité du conflit (intrigue et thèmes), l'intertextualité, les digressions et les mises en attente feront partie des piliers nécessaires pour guider cette étude et pour vérifier comment cette éventuelle contextualisation est construite. Au travers d'une analyse transversale de notre corpus, nous envisageons de trouver les réponses aux possibles (in)cohérences présentes dans la promotion d'une efficacité informationnelle orientée, en amont, vers une contextualisation de l'information et, en aval, vers une fragmentation du récit.

Enfin, la troisième partie met l'accent sur la problématique liée à la conclusion narrative des récits à épisodes proches d'une actualité en cours. Dans le cas des feuilletons et séries étudiés, supposés avoir un récit clos et cohérent, lorsqu'ils flirtent avec des événements dans le vif de l'actualité, une tension peut être ressentie, notamment au moment de porter une fin à leurs récits. Au cours de cette dernière partie de la thèse, nous allons nous pencher sur la question suivante : la configuration de récits à épisodes, sous formes de feuilletons et séries, engendre-t-elle plus de conflits – au niveau de la mise en intrigue proposée par Paul Ricœur – ou se traduit-elle par un bel arrangement de la part des journaux télévisés étudiés ?

Le but de cette partie de la thèse est de mettre en lumière les stratégies narratives mises en place par les deux JT étudiés afin de mieux comprendre comment ils réussissent ou non à borner, au travers du processus de feuilletonisation ou de sérialisation de l'information, cette actualité qui s'échappe. Il s'agira de voir comment le point d'aboutissement (Arquembourg,

2003), ou la fin du récit, se configure face à des événements encore en cours, afin de les rendre plus visibles (Leblanc, 1997).

Au-delà d'une analyse des séquences – voir comment la séquentialité, la continuité et la structuration narrative s'enchaînent vers la fin du récit –, il sera également pertinent de développer une réflexion – en respectant toujours le contexte de production de chaque journal étudié – sur la façon dont les liens tissés par le récit à épisodes permettent de créer une cohérence globale provisoire par l'absence présumée d'une clôture satisfaisante. De plus, il s 'agit également de comprendre si le manque d'une fin bien configurée correspond à une stratégie qui répond à la nature de l'événement ou plutôt aux enjeux institutionnels des deux chaînes responsables des journaux télévisés étudiés. Enfin, en prenant les exemples issus de notre corpus, qui ont notamment l'intérêt d'embrasser une actualité encore en cours, nous essayerons de comparer deux formats de mise en récit de l'actualité dont la clôture narrative est fortement souhaitée.

Le présent travail investit une perspective narratologique de la pratique du journalisme télévisé, en ce qu'il tire le bilan de la permanence de la production de feuilletons et de séries pour mieux configurer un type d'information où le fait de raconter semble être plus important que le fait d'informer. À travers une analyse comparative entre deux contextes de production télévisuelle distincts, il détaille ainsi les tensions et les solutions inhérentes à la pratique de fragmentation des reportages en épisodes, selon les enjeux culturels spécifiques de chaque pays.

PREMIÈRE PARTIE

1 La feuilletonisation en France et la sérialisation au Brésil

La première partie de cette thèse vise, en premier lieu, à cerner les origines du besoin de fragmenter les productions journalistiques. Il s'agit d'aborder la manière dont certains héritages culturels peuvent paraître déterminants pour l'adoption d'une formule narrative particulière. Il convient également nécessaire de tracer les frontières entre les processus de feuilletonisation et de sérialisation, ainsi que les formes, ouvertes et closes, de récits à épisodes. Apparaît probablement une forme de contamination discursive et narrative. Celle-ci est sans doute provoquée, à un premier niveau, par l'organisation de la grille de programmation de chaque chaîne et, à un second niveau, par le fait que cette organisation est soumise à la culture télévisuelle de chaque pays.

Ceci posé, nous pourrons établir les lignes directrices qui guideront la méthodologie d'analyse du corpus qui sera présenté en détail à la fin de cette partie. La mise en lumière des matrices fictionnelles du feuilleton et de la série en tant que formes de récits nous conduira à une étude des contours plus narratologiques.

1.1 En quête d'une formule à succès

« Innombrables sont les récits du monde ». C'est ainsi que Roland Barthes commence sa réflexion dans son ouvrage *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966, p. 01). En effet, les récits sont présents dans la quasi-totalité de nos formes de communication depuis les premiers moments de l'histoire humaine. Pourtant, c'est à partir de la modernisation de la presse, que deux formes particulières de récits se sont imposées dans la façon de représenter le monde, de décoder notre réalité et de suivre les événements de notre actualité : le feuilleton et la série.

Fortement présentes dans le domaine de la fiction, où elles ont pu développer leurs techniques de mise en intrigue, de dramatisation, d'attribution de rôles aux personnages, de suspense et, plus récemment, de densité narrative, ces deux formes susceptibles d'étirer le récit ont rendu plus agréable la lecture des informations qui nourrissent notre quotidien. Selon Marlyse Meyer (1996), c'est à partir de l'inclusion du langage feuilletonesque et, par conséquent, sériel, dans ses textes que le journal a réussi à s'approcher de son public, à le conquérir, à se populariser. « Sans le code du feuilleton, le journal se rend incompréhensible et, à la limite, c'est l'événement qui nourrit les extravagances romanesques[4] » (Meyer, 1996, p. 224).

Notre étude vise, dans un premier temps, à voir comment ce type de traitement s'insère dans le contexte actuel de production massive d'informations qui les obligent à être de plus en plus attractives auprès du public. Pour y parvenir, les informations mises en feuilletons ou en séries passent néanmoins par des contraintes propres au discours et instaurées par le journalisme en tant qu'institution. Ces contraintes varient évidemment selon les empreintes culturelles de chaque société, et plus particulièrement des différents publics. Enfin, la manière dont ce genre de production journalistique est ressentie dans chaque pays va sans doute influencer sa mise en forme, ainsi que mesurer son impact et la perception de sa valeur informative ou de simple divertissement.

La force du feuilleton et de la série dans le journalisme est alors évidente. L'une des explications possibles est que, dans les textes journalistiques, l'écriture manque d'originalité. Ce point de vue est défendu par Alceu Amoroso Lima (1990, p. 65), selon lequel le journalisme ne dispose pas de valeur esthétique intrinsèque. Il a dès lors besoin d'autres expressions, qu'il trouve souvent dans la littérature. Son objectivité le laisserait sans charisme, sans intérêt humain. Lima ne croit pas en l'existence d'un genre original, mais plutôt en une sorte de mélange journalistique de caractéristiques propres à divers genres. Le genre, selon lui, serait une sorte de représentation d'une somme de schèmes esthétiques mis à disposition du « journaliste-écrivain » et déjà intelligibles par le lecteur. Selon ce point de vue, le journaliste serait un écrivain qui « peint » la réalité et dont la subjectivité serait en rapport avec l'objectivité du fait représenté. Ainsi, le journalisme peut s'approcher de la littérature et devenir également un genre littéraire, « un art d'appréciation des faits » (*Ibid.*).

---

[4] « *Sem o código do folhetim o jornal é incompreensível e, no limite, o acontecimento é que alimenta as extravagâncias romanescas* ».

Pourtant, le journalisme semble être sans cesse à la quête d'un style, d'un type de narration conforme aux enjeux, d'une sorte de « contrat de communication » (Charaudeau, 2005) qui le rend plus accessible. Dans ce contexte, les codes narratifs du feuilleton et de la série s'insèrent comme des outils pour mieux dépeindre différentes réalités afin d'éviter les incompréhensions et le discrédit.

Patrick Charaudeau affirme qu'il n'y a pas de « degré zéro » de l'information (*Ibid*, p. 45). Dès lors, l'objectivité prétendue du journalisme paraît une utopie. Selon lui, les seules informations qui se rapprochent le plus d'un degré zéro, entendu comme informations dépouillées de toute ambiguïté et de toute valeur de croyance, ce que l'on qualifie d'information purement factuelle, se trouvent dans les pages pratiques des quotidiens : les programmes de cinémas, de théâtres et autres manifestations culturelles ; les pharmacies de garde ; les diverses annonces immobilières ; d'emploi ; etc.

Il est vrai que l'univers de l'information médiatique est un univers construit. Il n'est pas, comme on le dit parfois, le reflet de ce qui se passe dans l'espace public ; il est le fait d'une construction. L'événement n'est jamais transmis à l'état brut. Il fait l'objet de rationalisations : par des critères de sélection des faits et des acteurs, par la façon d'inclure ceux-ci dans des catégories de compréhension, ou encore par les modes de visibilité choisis. Ainsi, l'instance médiatique impose au citoyen une vision du monde ordonnancée par elle-même, tout en étant présentée comme s'il s'agissait d'une vision « naturelle » du monde. L'instance de réception y trouve des repères, et c'est de cette rencontre que peut émerger, entre autres, l'espace public.

En outre, il ne faut pas oublier qu'un acte de communication n'est pas complètement déterminé par avance. S'il est vrai que le sujet parlant est toujours surdéterminé, en partie, par le contrat de communication qui caractérise chaque situation d'échange (condition de socialité de l'acte de langage et de construction du sens), il n'est déterminé qu'en partie et dispose, en même temps, d'une marge de manœuvre qui lui permet de réaliser son projet de parole personnel, autrement dit de faire acte d'individuation, au travers de la mise en œuvre de l'acte de langage pour lequel il peut choisir les modes d'expression qui correspondent à son propre projet de parole. Le contrat de communication et le projet de parole se complètent donc, l'un en apportant son cadre de contraintes situationnelles et discursives, l'autre en se déployant dans un espace de stratégies, qui fait que tout acte de langage est un acte de liberté, mais un acte de liberté surveillée.

La feuilletonisation et la sérialisation, comme normalisations de la façon de relater les faits, nous conduisent sans aucun doute à une confrontation avec cet univers construit de cette

liberté surveillée. Pour satisfaire à son principe d'émotion, ce processus n'arrive pas toujours à réaliser une mise en scène subtile du discours d'information, soit à atteindre un niveau équilibré de mise en scène. Ce dernier devrait en effet s'appuyer à la fois sur les ressorts émotionnels qui prévalent dans chaque communauté socioculturelle et sur la connaissance des univers de croyance qui traversent ladite communauté – conséquence des codes fictifs qu'il porte naturellement.

Patrick Charaudeau (2005) souligne qu'à partir du moment où l'événement est présenté, la réalité se transforme en fait représenté, et la donnée circonstancielle est montrée selon la catégorie du récit. Autrement dit, ce ne sont pas seulement les règles et techniques journalistiques qui prédominent, mais aussi les outils pour construire le réel par le biais de différentes formules de narration. Pour rendre compte de la réalité, le journaliste n'utilise pas uniquement ses règles habituelles, car il est inéluctablement attaché aux formulations verbales, telles que la fiction.

Cependant, comme nous l'explique Patrick Charaudeau (2005, p.71), « la visée de l'information consiste à faire connaître au citoyen ce qui s'est passé ou ce qui est en train de se passer dans le monde de la vie sociale ». Quelle que soit l'activité langagière que l'instance médiatique essaye de mettre en œuvre, il y aura toujours un problème de rapport à la vérité, comme l'auteur l'affirme :

> « Dans le discours d'information, cependant, il ne s'agit pas de la vérité en soi, mais de celle qui est liée à la façon de rapporter les faits : il ne s'agit pas tant des conditions d'émergence de la vérité que des conditions de véracité. Il s'agit pour l'instance médiatique d'authentifier les faits, de les décrire de façon vraisemblable, d'en suggérer les causes et de justifier les explications qu'elle fournit » (*Ibid*).

Dans le cas du processus de mise en feuilletons ou en séries de l'information, cette manœuvre devient plus difficile, car cette représentation morcelée des faits ne peut pas toujours être réalisée pour répondre à l'attente du public et adopter un langage qui tend à se construire à partir d'un degré d'émotion qui ne correspond pas toujours à l'événement tel qu'il est. Ce type de traitement peut alors devenir hasardeux. Néanmoins, ce même traitement de l'information par le feuilleton ou la série peut aussi rendre plus facile cette authentification. La raison en est plutôt la nature du journalisme qui a besoin d'un récit pour rapporter les faits.

Pour définir plus simplement le récit, Marc Lits nous dit qu'il est, *grosso modo*, « la représentation d'un événement ». Il complète :

> « Un événement est constitué par une ou plusieurs séquences d'actions qui ont entraîné un ou des personnages à passer d'un état ou d'une situation à un autre. Et cet événement (réel ou fictif) va être rapporté (de manière orale, écrite, filmée, peu importe), raconté, avec une part inévitable de subjectivité dans la vision comme dans la narration, à un récepteur qui n'a pas été témoin de cet événement originel » (Lits, 1996, p. 10).

Si l'on accepte le postulat que tout récit médiatique est la représentation d'un événement (fictif ou réel), tout récit alors pourra être porteur de mythes (comme l'affirme Lits, ou de croyances, un terme fréquemment utilisé par Charaudeau), qu'il soit une pure fiction d'écrivain ou un strict compte-rendu des faits appartenant à notre quotidien.

Lorsque l'on regarde la plupart des feuilletons et des séries de fiction à la télévision, mais aussi dans les romans-photos ou les romans sentimentaux, on se rend compte qu'ils reposent sur des structures extrêmement simples qui relèvent du mythe (Lits, 1996). Autrement dit, une lecture structurale du mythe est présente et montre comment les histoires les plus populaires renvoient à des archétypes universels. Il est alors facile de songer que, si les rédacteurs en chef demandent si souvent à leurs journalistes de faire du « vrai », du « vécu », c'est parce qu'ils savent que la représentation, écrite ou imagée, peut souvent paraître plus vraisemblable que l'événement qui est à son origine.

Dès lors, les journalistes ne jouent pas sur la transgression de l'ordre du discours mais sur un certain conformisme narratif. Ils choisissent, dans le bagage linguistique commun, des points de repère appartenant à la collectivité à laquelle ils s'adressent. Ils visent ainsi à ne pas créer des « lieux d'indétermination », mais plutôt des « lieux de reconnaissance », comme l'avance Marc Lits. « C'est pourquoi les journalistes préfèrent la métaphore d'usage à la métaphore d'invention, car ils ne se sentent pas des créateurs de langue mais des reproducteurs d'un discours socialement intégré par la communauté à laquelle ils s'adressent » (*Ibid.*, p. 74).

L'attractivité de ce type de journalisme se ressent dans la façon dont est conduite la narration des faits. L'utilisation des mots d'effet peut mesurer ce rapprochement entre le « vécu » et « l'imaginaire » : une certaine liberté, où les critères journalistiques dans la construction de la nouvelle sont moins rigoureux et où l'histoire se vaut par et pour elle-même.

Le journalisme doit alors s'approprier d'autres formes d'expression pour être apprécié. C'est un genre hybride, comme le feuilleton et autres genres très proches de lui – la série, le *soap opera*, la *telenovela*, etc. –, qui émerge dans un mélange de genres influençant la manière dont le journalisme moderne traite l'information. Il convient néanmoins de bien les différencier.

1.2 Du feuilleton à la série : une hybridation qui fait avancer le récit

Après avoir analysé la logique de la présence de formats narratifs fragmentés dans le journalisme moderne, et avant de présenter notre objet d'étude proprement dit, nous allons aborder, dans cette partie initiale de la thèse, le fonctionnement de ce mélange de genres si présent dans cet univers sériel. Cela nous permettra de mieux comprendre ce processus dans la construction de récits médiatiques. De la sorte, nous essayerons d'éclaircir la différence entre la feuilletonisation et la sérialisation qui, à notre avis, restent distinctes l'une de l'autre dans leur nature, et ce en dépit des récentes évolutions narratives. Nous écarterons ainsi la confusion qu'il existe couramment de nos jours quand on parle de série et de feuilleton.

Tout d'abord, nous partons du principe que le feuilleton est apparu avant la série selon une logique d'étirement des récits médiatiques. Nous pouvons le placer comme une sorte de matrice de tout ce qui est venu après lui. En effet, le feuilleton est né avec et pour le journal, dans les premières années de l'industrialisation de la presse moderne.

Même s'il s'agît d'un processus ancien, du fait de sa nature ambigüe, la définition de la feuilletonisation n'est pas sans poser de difficultés. Dès la popularisation des journaux au milieu du XIXe siècle, on est séduit par des nouvelles qui, en plus de nous informer, nous distraient. À cette époque, les journaux deviennent les principaux instruments pour véhiculer les romans, publiés par chapitres, au format du feuilleton alors si populaire. Si nous analysons cette façon particulière de transmettre les informations, il faut d'abord savoir comment tout a commencé, à savoir par le roman-feuilleton, puisque « faire l'histoire du roman-feuilleton au XIXe siècle, c'est faire la préhistoire de ce régime 'de masse' de l'expression et de la communication culturelles dans lequel nous vivons encore aujourd'hui » (Queffélec-Dumasy, 1989, p. 03).

Précisément le 5 août 1836, dans le journal *La Presse*, le projet du journaliste français Émile de Girardin de rendre le journal plus accessible au public s'est concrétisé (Meyer, 1996). Ce jour-là, un genre naît, un genre qui, avec la fragmentation de ses textes, suscite l'enthousiasme du public. Le renvoi intentionnel de la suite de l'histoire au lendemain fait du

journal un moyen de communication de masse, un véhicule de la culture de masse. Le feuilleton naît donc avec cette caractéristique d'être quelque chose de populaire, avec le propos de le démocratiser et non plus de privilégier ceux qui avaient de l'argent pour être abonnés.

Mais avant de gagner la dénomination de roman-feuilleton, l'espace feuilleton – réservé au bas du journal – était destiné à un certain type de publication. Au début, il pouvait être dramatique, critique, mais plutôt récréatif (*Ibid.*). Le feuilleton a été complété par la rubrique « variété », dans laquelle existait déjà la notion de fiction, sous la forme des contes et des récits courts. Tout ce qui était publié dans cet espace recevait la dénomination de feuilleton, quel qu'en soit le genre, car il manquait encore de maturité esthétique. De cette façon, tous les contes, romans, nouvelles et chroniques publiés dans cet espace recevaient la dénomination de feuilleton – ambigüité que ce dernier allait porter jusqu'à nos jours.

Cependant, un pas décisif est franchi quand Girardin, en utilisant ce qui était déjà fait par les périodiques, décide de publier ces fictions par tranches. L'identité du feuilleton a été établie sous l'influence d'un courant culturel majeur et alors en vogue : le romantisme (Queffélec-Dumasy, 1989, p. 04). C'est seulement avec la fusion du roman avec le feuilleton-espace que le feuilleton peut alors atteindre une autonomie dans le journal.

Ensuite, le feuilleton connaît plusieurs résistances venant de critiques. Il passe alors par plusieurs évolutions dans la construction de ses récits – phénomène qui persiste jusqu'à nos jours. Mais il faut mettre en évidence l'une de ses caractéristiques primordiales, acquise durant sa période rocambolesque[5], et qui a fait du feuilleton ce qu'il est actuellement : une reprise incessante de schémas et de modèles narratifs. Cela revient à copier d'autres modèles, en opérant une sorte de « pillage narratif ». Il s'agit d' « une rationalisation capitaliste, pour une meilleure adéquation à l'économie du marché feuilletonesque, à loi impérative de la production

[5] Selon Marlyse Meyer (1996), le rocambolesque correspond à une période très célèbre pour la popularisation du roman-feuilleton entre 1857 et 1871. Elle a été inaugurée avec la création du personnage Rocambole par Ponson du Terrail, l'un des maîtres du roman-feuilleton. C'est en 1857 qu'il entame la rédaction du premier roman du cycle Rocambole (cycle parfois connu sous le titre *Les Drames de Paris*) : *L'Héritage mystérieux*, qui paraît dans le journal *La Patrie*. Rocambole est devenu un grand succès populaire. Au total, Ponson du Terrail rédige neuf romans mettant en vedette Rocambole. À travers ces publications, le public a accompagné les péripéties du premier anti-héros des pages du journal. Au contraire des autres héros, qui suscitent les sentiments amoureux des dames, Rocambole avait plus de défauts que de vertus. En réalité, c'est un personnage qui symbolisait les conduites sans scrupule, mais utilisées pour faire le bien. Ce caractère de Rocambole, vu comme sans prétention et parfois immoral, a donné un nouveau rythme aux narrations feuilletonesques. Les aventures mirobolantes, pleines d'actions, où l'impossible se concrétisait, en mettant toujours quelque chose d'extraordinaire à la fin, ont été le principal fil conducteur des feuilletons de cette période, où le mélodramatique a régné. Au cours de cette phase, les narrations redondantes et les rebondissements ont été exploités sans limite.

quotidienne, dans laquelle la rapidité était l'âme du processus[6] » (Meyer, 1996, p. 165). Cette appropriation renvoyait à une parodie de toutes les autres occurrences publiques et mêmes privées de la société. Selon Meyer, le rocambolesque est « un concept qui, même aujourd'hui, représente avec pertinence tout ce qui arrive dans un monde en confusion, où le pillage et la ruse semblent être adoptés comme l'unique norme des conduites publiques et privées[7] » (*Ibid.*, p. 187).

Pillage (plagiat, emprunts) et appropriation narrative traduisent l'adéquation moderne à la nécessité de rationalisation et d'économie de la machine productrice du roman-feuilleton. Le rythme frénétique agit comme une invitation à la lecture. En revanche, il est toujours freiné par la phrase « continue le lendemain » (« *continua amanhã* »). Le fragment suspend le plaisir de la lecture. Une technique qui fonctionne aussi comme formatrice de lecteurs privilégiés qui ne perdent pas la suite, en dégustant l'œuvre complète.

Une autre caractéristique notable de cette façon de populariser les récits à épisodes dans les journaux vient de son évident « paternalisme », présent, non seulement dans ses thématiques, mais également dans sa structure narrative récurrente, comme le souligne Umberto Eco. Selon lui, cette forme de roman populaire « se doit d'ouvrir des crises (psychologiques, sociales, narratives) qui puissent être résolues, conformément à l'arc du modèle aristotélicien (péripétie, révélation, catharsis) » (Eco, 1993, p. 22). De la sorte, sa structure narrative accentue la nature gratifiante du modèle feuilletonesque qui injecte un véritable répertoire de dénonciations et de problématiques présentes dans notre société et rapidement résolues, créant ainsi un effet de consolation chez son destinataire. Eco remarque que cette dynamique « sollicitation-solution », ou mieux, « provocation-apaisement », fait du feuilleton une véritable « machine à rêver des gratifications fictives ». En effet, tout au long de son fil narratif, le roman-feuilleton offre à son public une sorte d'éventail de problématiques qui seront résolues au coup par coup par le biais de solutions partielles. Celles-ci devront surprendre leur destinataire, tout en étant exactement comme ce dernier le désirait et l'attendait, sans jamais le laisser dans le flou.

La formule inventée au XIXe siècle allait aussi définir ce qui, selon Ciro Marcondes Filho (1986, p.40), allait être l'une des caractéristiques de la « manipulation journalistique moderne

---

[6] « *Uma racionalização capitalista, para melhor adequação à economia do mercado, à lei imperialista da produção cotidiana, em que a rapidez era a alma do negocio* ».

[7] « *Um conceito que ainda hoje nomeia com pertinência muito do que vem acontecendo num mundo que continua em polvorosa, onde a pilhagem e a tramóia parecem adotadas como única norma de conduta publica e privada* ».

», une forme de « dissimulation et de falsification » (*encobrimento e falseamento*) qui intervient « entre l'occurrence d'un fait social pertinent et sa présentation au public ». Parmi ses formes d'intervention, on peut trouver une « vision fragmentée et personnalisée des faits sociaux ». Ciro Marcondes Filho estime donc que cela nous amène directement à l'origine du feuilleton, à sa technique créée par Émile de Girardin et à sa mise en marche efficace dans le nouveau genre romanesque : le roman-feuilleton, format *sui generis* de la narration liée au fragment.

Le fragment, qui tient en haleine le public à travers une expectative figée, sans lui permettre une vision de l'ensemble de l'œuvre, permet de développer une analogie avec le travail entrecoupé dans les fabriques en expansion à l'époque et aujourd'hui pleinement mis en œuvre. Selon Marcondes Filho, c'est cette même technique fragmentaire qui caractérise la transmission de nouvelles et met en relief toutes les occurrences spectaculaires et « bizarres » de notre monde.

> « La fragmentation de la nouvelle coïncide avec les mentalités fragmentées, diluées, floues, qui concernent le contexte social, la réalité, sans aucune cohérence, sans aucun fil conducteur. La fragmentation traduit une façon générale de disposition d'un monde né de la relation de l'homme avec le processus fractionné du travail. La production fragmentée de nouvelles est une technique […] du marché comme l'a été sa grande matrice feuilletonesque et son immédiat sous-produit, le fait divers, mis en feuilleton dans sa technique et dans la subjectivité personnalisée de son contenu[8] » (Marcondes Filho, 1986, p. 40-41).

Marcondes Filho (*Ibid.,* p. 52) affirme aussi que les informations à caractère fragmenté sont utilisées comme une façon d'apaiser le lecteur dans les journaux quotidiens. Selon lui, il existe une technique, surtout à la télévision, qui consiste à « terrifier et à tranquilliser » (*aterrorizar e tranquilizar*). Autrement dit, après avoir transmis la nouvelle d'événements concernant la préoccupation sociale et l'intérêt public, les journaux télévisés diffusent immédiatement des événements légers, autorisant la détente. De cette manière, on apaise l'inquiétude, comme s'il y avait toujours de bonnes raisons de sourire et de croire en la vie,

[8] « *A fragmentação noticiosa que cai como luva para as mentalidades fragmentadas, diluídas, difusas, que vêem o contexto social, a realidade, sem nenhum nexo, sem nenhum fio ordenado. Uma fragmentação que traduz uma forma geral de disposição do mundo nascido da relação do homem com o processo fracionado de trabalho. A produção fragmentada de noticias é uma técnica [...] mercadológica como foi a grande matriz folhetinesca e seu imediato subproduto, o fait divers, folhetinizado na técnica e na subjetividade personalizada de seu conteúdo* ».

malgré les mauvaises nouvelles. Dans cette perspective, le feuilleton, avec son langage mélodramatique et plaisant, s'insère parfaitement dans ce type de journalisme qui vise à représenter une justice bienfaisante et le désir d'un *happy end*.

La feuilletonisation de l'information, inaugurée durant cette période de développement de la presse, s'introduit donc comme une efficace formule de vente dans un journalisme où le récit s'impose sur les faits, où l'emballage est plus important que le contenu et où il trouve un public captif. Cette nouvelle façon d'apprécier les événements, de nature essentiellement capitaliste, rencontre, selon Marcondes Filho, son emplacement idéal dans la façon de capter le monde autour de nous.

1.3 L'ambiguïté entre la feuilletonisation et la sérialisation

Il est vrai que tous les feuilletons n'opèrent pas de la même façon, et ce sont précisément ces différences qui vont nous permettre de distinguer les différents genres de la forme feuilletonesque, tout particulièrement de son analogue le plus proche : la série et son processus de sérialisation. Ce sont là deux façons différentes de raconter des histoires qui, dans l'évolution de la culture de masse, et notamment dans le développement de la télévision, ne se sont pas limitées au terrain de la fiction. Elles aussi ont envahi le terrain du journalisme, effet immédiat du manque d'originalité qui amorce fréquemment un processus d'appropriation déjà si naturel dans les feuilletons.

Lorsqu'on analyse le processus de feuilletonisation, l'une des grandes difficultés actuelles est de savoir à quel point il est authentique. Au premier regard, il peut fréquemment être confondu avec une simple sérialisation, car tous deux partent de la même dynamique d'épisodes. Cependant, à l'origine (mais ce n'est plus vrai aujourd'hui), la série est composée d'épisodes indépendants. La série pose un contexte, un thème, des personnages. Ensuite, chaque épisode fait très peu évoluer l'histoire. On peut donc rater des épisodes ou les voir dans le désordre sans rien perdre de la série.

Le feuilleton possède une intrigue générale qui évolue à chaque épisode. C'est d'ailleurs ce dernier point qui le différencie de la série. En effet, cette dernière propose au téléspectateur des héros qui lui sont familiers, mais dont chaque aventure est indépendante de celle qui suit et de celle qui précède. Selon Stéphane Benassi (2000, p. 28-29), l'un des atouts du feuilleton réside donc dans le fait que l'unité diégétique de l'histoire n'existe que dans la totalité des

épisodes. Selon cette logique, dès lors que le téléspectateur entre dans l'intrigue dès le premier épisode, il serait « condamné » à regarder tous ceux qui suivent.

Comme notre objet d'étude s'insère dans le terrain de la télévision, et afin d' approfondir la différence entre ces deux genres, nous allons emprunter la formule décrite par Noël Nel (1990, p. 11) et suivie par Benassi (2000). Nel adopte une approche sémiologique fondée sur la distinction entre les invariants et les variations dans les fictions télévisuelles, d'une part, et sur l'inscription de la mise en feuilleton ou en série dans une logique de flux propre à la télévision.

1.3.1 Les variations et invariants

Pour Noël Nel, la mise en feuilleton est « une opération de dilatation et de complexification de la diégèse, un étirement syntagmatique du récit qui conserve l'écoulement inéluctable du temps » (*Ibid.*, p. 64). Selon lui, les variations du feuilleton télévisuel peuvent être d'ordre sémantique, temporel et/ou narratif, tandis que les invariants sont plutôt à observer du côté de l'espace diégétique et/ou du type de discours. En d'autres termes, nous dirons, comme Nel, que le processus de feuilletonisation est fondé sur « la logique de l'enchaînement et de la dépendance ». Précisons que chaque micro-diégèse d'un feuilleton – qu'elle soit inférieure ou égale à un épisode – est inévitablement reliée, par un lien de causalité diégétique, à la microstructure qui la précède et à celle qui la succède.

Grâce à la longueur du récit et à la multiplicité des personnages donnés et des situations possibles, la mise en feuilleton permet donc un grand nombre de variations sémantiques, de variations temporelles et de développements narratifs (rebondissements, évolution des rapports entre les différents personnages, évolution des caractères des différents personnages, etc.), autant de variations qui constituent un frein aux possibles spatiaux et discursifs.

Ce modèle créé par Nel est celui d'une feuilletonisation considérée comme « idéale ». Mais cela ne signifie pas que tous les processus de mise en feuilleton ou en série respectent cette logique d' « invariants/variations ». En effet, quand le processus de feuilletonisation n'est pas appliqué dans sa totalité, des éléments d'autres genres, tels que la sérialisation, viennent s'ajouter, générant un processus ambigu et hétérogène.

D'un autre côté, selon Nel, la mise en série est une « opération de développement diégétique par déploiement de nombreux possibles autour d'un héros permanent ou d'un horizon de référence, cadre mémoriel constant » (*Ibid.*, p. 46). Il considère la mise en série comme le regroupement, sous un même titre générique, de micro-récits (ou épisodes), qui sont

autant de formes fictionnelles narratives possédant chacune leur propre unité diégétique, mais dont le(s) héros et/ou les thèmes sont récurrents d'un micro-récit à l'autre.

Il semblerait que, dans le cas de la série, les variations soient davantage d'ordre spatial et/ou discursif, tandis que les invariants sont plutôt d'ordre sémantique, temporel et/ou narratif. En effet, le prototype de chaque série – dont on verra qu'il peut être assimilable à ce que l'on nomme le pilote – détermine généralement ce que l'on retrouve dans chaque épisode. D'autre part, le schéma narratif et le rythme de chaque récit sont eux aussi, sinon identiques, pour le moins semblables d'un épisode à l'autre.

En résumé, nous pouvons dire que le processus de la mise en feuilleton semble favoriser davantage les variations du récit, tandis que le processus de mise en série reposerait plutôt sur la stratégie de l'invariance.

Stéphane Benassi, inspiré par Noël Nel, nous présente aussi une définition de ce processus de feuilletonisation qui, à son avis :

> « [...] consiste en l'étirement d'un récit fictionnel susceptible de subir des variations sémantiques (flexibilité des valeurs, évolutions des caractères des personnages, voire des idéologies), temporelles (changements de rythmes, ellipses, étirement ou contraction du temps diégétique) et narratives (multiplication des possibles narratifs, rebondissements, suspense, etc.). Autrement dit, la mise en feuilleton joue sur l'attente du téléspectateur placé face à ces variations possibles. Cette attente de la fixation (temporaire) des possibles sémantiques, temporels et narratifs est contrebalancée par la stabilité (l'invariance) spatiale et discursive du récit. Le feuilleton télévisuel repose sur une temporalité historique et fonde son récit sur l'évolution généalogique » (Benassi, 2000, p. 49).

D'autre part, il affirme que le processus de sérialisation :

> « Consiste en la déclinaison (quasi infinie) d'un prototype de départ qui donne pour fixes (invariables) un (des) schéma(s) narratif(s), ainsi qu'un certain nombre de paramètres sémantiques (axiologiques et idéologiques) et temporels (trames, temps diégétiques et rythmes narratifs semblables d'un épisode à l'autre). La mise en série joue donc pour le téléspectateur un rôle consolatoire lié à l'itération d'un certain nombre de schémas récurrents connus, qu'il est toujours capable d'anticiper. Dans ce cas, ce sont les

variations spatiales (multiplication des lieux et des milieux culturels ou sociaux possibles) et discursives (démultiplication de figures, thèmes, motifs) qui apportent la part d'imprévu du récit. Une série peut donc apparaître comme une somme d'occurrences (les épisodes) qui reposent sur la permanence d'un héros ou d'un groupe de héros » (*Ibid.*)

1.3.2 La sophistication des fictions à épisodes

La formule structurale et conceptuelle de Stéphane Benassi est devenue très précaire au vu de l'actuelle production télévisuelle. Dans les années 1990, les deux genres commencent à se mélanger de façon inédite. À cette époque, les séries fictionnelles essaient d'allier une intrigue générale qui évolue, soit dans des épisodes dédiés, soit au détour d'un détail dans un épisode dit indépendant.

Ensuite, nous avons pu voir des séries développant des univers où il est difficile de tout comprendre sans tout avoir vu et qui, sans avoir de véritable intrigue générale, distillent des détails dans chaque épisode pour former un tout. La série est aussi devenue plus évoluée en prenant soin de construire des personnages, en s'intéressant à leur psychologie (Sepulchre, 2011, p. 109). Cette nouvelle façon de sérialiser a tellement séduit le public qu'il est aujourd'hui très difficile de séparer nettement feuilleton et série, car la majorité des séries sont feuilletonnantes, tant par leur univers que par leurs personnages, quand ce n'est pas une intrigue générale. La plus grande sophistication des séries atteinte depuis une trentaine d'années[9] engendre cette difficulté à séparer certaines structures narratives selon les genres série et feuilleton.

Dans son *Histoire de la télévision sous De Gaulle*, Jérôme Bourdon (1990, p. 160) considère la série comme une sorte de sous-genre du feuilleton, comme le faisaient en leur temps les premiers journalistes de la presse de télévision. En revanche, d'autres auteurs, à

[9] Bien que ce mélange entre les genres série et feuilleton ait effectivement commencé dans les années 1980, Marjolaine Boutet (2017, p. 41) affirme que c'est à partir d'un nouveau ton de langage employé par la chaîne « à péage » *HBO* que les séries télévisées sont devenues plus sophistiquées. « Le ton s'affiche libre et provocateur, en particulier sur les plans de la nudité et du langage. Les séries que la chaîne produit dès les années 1990 brisent les tabous (le sexe, les insultes, la mort) et imposent le 'politiquement incorrect' » (*Ibid.*). Comme exemples, l'auteure cite les séries *Oz* (1997-2003) – la première série produite par cette chaîne – qui raconte de façon ultra-réaliste le quotidien des criminels dans une prison américaine, *Sex and the city* (1998-2004), une comédie post-féministe qui donne la parole et le pouvoir aux femmes en matière de sexualité, et *The Soprano* (1999-2007), qui est devenue « *cult* » grâce à l'analyse critique, polémique et parodique dont son récit traite la société américaine à partir de l'histoire d'une famille de la mafia.

l'instar de Danielle Audry (2006, p. 115), défendent l'idée que la série est un « produit direct ou plus évolué » du roman-feuilleton. Selon Audry, la technique de fragmentation est aussi présente dans la série et joue sur les mêmes suspense, énigme, surprise et anticipation que le feuilleton.

Pour éviter toute confusion, certains auteurs, comme Stéphane Benassi, préfèrent parler de fiction à épisodes pour désigner indifféremment le feuilleton ou la série. Dans notre étude, il est important de nous attacher au processus de fragmentation du récit, sans toutefois perdre de vue que ce même processus peut connaître l'influence tant de la sérialisation comme de la feuilletonisation alors insérées dans la logique télévisuelle, notamment dans le domaine journalistique ou informatif. Nous allons plutôt adopter le terme de « récits à épisodes » afin de franchir le domaine de la fiction et être en mesure d'explorer également la présence de ce dernier dans les reportages télévisés. Pour ne pas rester dans une dichotomie puriste, nous acceptons, comme Florent Favard (2015), Vladimir Lifschutz (2015) et Stéphane Benassi (2000), qu'il existe aujourd'hui davantage de séries épisodiques ou de séries feuilletonantes, de feuilletons sérialisants ou de feuilletons évolutifs. Ces nouvelles hybridations narratives jouent un rôle assez important dans la façon dont les médias contemporains choisissent les stratégies pour cadrer les informations dans leurs espaces et temps de diffusion.

Mais, avant d'avancer sur le terrain informationnel proprement dit, mieux vaut rester sur le terrain fictionnel et creuser celui de la logique télévisuelle et de son étroite relation avec la technique feuilletonesque, afin de mieux saisir par la suite son influence sur le flux des journaux télévisés (JT).

1.4 La télévision comme « une narration continue »

Stéphane Benassi (2000) affirme que les fictions conçues pour la télévision ne sont actuellement classées qu'en trois catégories – le téléfilm, le feuilleton et la série – et non en genres multiples comme c'est le cas pour les films de cinéma. En empruntant la formule de Goethe reprise par Karl Viëtor dans *Théories des genres littéraires* (Genette *et al*., 1986, cité par Benassi, 2000, p. 11), Benassi considère le téléfilm (fiction télévisuelle unitaire), le feuilleton (forme fictionnelle narrative dont l'unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes d'égale longueur) et la série (forme fictionnelle narrative dont chaque épisode possède

sa propre unité diégétique et dont le(s) héros ou les thèmes sont récurrents d'un épisode à l'autre) comme les trois « formes naturelles » de la fiction télévisuelle.

Il précise alors que, à la télévision, il n'existe que deux manières de créer : le téléfilm ou la fiction à suite ; et la mise en feuilleton ou en série. De son point de vue, la télévision « est une narration continue » (*Ibid.*), effet immédiat de la sérialité qui serait le caractère dominant de la fiction télévisée, mais qui peut également être ressenti d'une manière de plus en plus incontestée dans le domaine de l'information et du divertissement.

Si nous suivons cette perspective, les feuilletons et les séries, en tant que formes fictionnelles narratives, semblent avoir opéré, depuis leur apparition, un changement de support médiatique, passant, en l'espace d'un siècle, du bas des pages de journaux à des portions de grilles de programmes des chaînes de télévision. Feuilletons et séries ne feraient donc que changer de médium, passant de la presse aux livres, des livres au cinéma, du cinéma à la radio puis à la télévision qui, à son tour, emprunte ces formes narratives en les adaptant aux moyens qui lui sont propres.

1.4.1 La mise en modules

Pour mieux comprendre cette transition, nous dirons, en nous appuyant sur les propos de Noël Nel (1990, p. 126), que, à la télévision, il existe une sorte de mise en modules correspondant à ce que l'auteur nomme la mise en inter- ou transdiscours, que nous appellerons aussi modularisation, pour reprendre Stéphane Benassi (2000). Cette opération permettrait de mettre en série des produits fictionnels de logique éditoriale diffusés à la télévision. Dans l'univers télévisuel, il y a un flux continu de la programmation, régi par des cases fixes dans la grille. La mise en modules agit sur le téléfilm comme elle agit sur le film de cinéma diffusé à la télévision. Elle s'élargit également à d'autres émissions fixes, comme les journaux télévisés. En d'autres termes, elle provoque sa mise en série par l'insertion dans une case fixe de la grille des programmes.

Cette mise en modules s'apparente davantage à la logique de la mise en série qu'à la mise en feuilleton, car l'attente en question n'est pas forcément liée à la continuation d'une histoire qui reste à finir, mais à une attraction encadrée par une thématique ou un format qui se répète, dans le même espace fixe d'une grille. La sérialité est ainsi devenue dominante pour structurer la programmation de la télévision.

Cette sérialisation télévisuelle, quant à elle, est régie par ce qu'Umberto Eco nomme le « schéma itératif » (1993, p. 153). Pour Eco, celui-ci présente une série d'événements selon un schéma fixe, itérativement, si bien que chaque événement recommence par un début virtuel, en ignorant le point d'arrivée de ce qui précède. Il s'agit sans doute là de l'une des formes les plus caractéristiques de l'art populaire, quelque chose de typique dans l'art narratif populaire qui souhaite toujours offrir à son fidèle public une sorte de confort. Comme le remarque Eco, « le mécanisme qui régit la jouissance de l'itération est aussi typique de l'enfance, et ceux qui réclament non pas une nouvelle histoire mais celle qu'on leur a déjà racontée mille fois et qu'ils connaissent par cœur sont des enfants » (*Ibid.*).

Cette mise en série ou en modules de la grille des programmes, à travers la répétition hebdomadaire ou même quotidienne, permet aussi au spectateur de structurer sa consommation télévisuelle, de s'assurer de cadres de référence dans le flux temporel et de se fidéliser au programme. Mais elle a d'autres effets, répondant à des nécessités plus profondes sur le plan anthropologique, comme le défend Marc Lits. Pour ce dernier, nous avons besoin de points de repère pour lire le monde et le comprendre, et nous avons besoin de nous référer à des schémas connus pour y intégrer de nouvelles données, selon le principe de la redondance évoqué par Edgar Morin : « Toute information doit être sertie dans ce que la théorie appelle une redondance et que j'appellerai une structure de pensée. Si l'information ne peut s'introduire dans cette structure de pensée, elle n'est pas perçue comme telle, elle est niée ou oubliée » (Lits,1996, p. 130[10]).

Dans le champ de l'information, cette mise en série ou en modules de la grille de la programmation télévisuelle agit de façon spécifique. En effet, la distribution des journaux dans la grille suit le modèle déjà cité. Le grand journal – ou la grand'messe comme on disait naguère dans le jargon populaire – est l'exemple le plus connu de l'efficacité de cette modularisation. Nous sommes déjà largement habitués à retrouver tous les jours, au même horaire, les principales informations du jour, comme un rituel. Nous avons l'impression de suivre toujours une émission standard, dont l'abordage et le format ne varient que peu de ce qui a été diffusé le jour précédent.

[10] Dans MORIN, Edgar. *Un récepteur sélectif,* Projet, n° 124, 1978.

1.4.2 L'imprévisibilité comme un facteur de mise en attente

Cependant, même si la structuration d'un journal télévisé suit, elle aussi, un encadrement de sujets ou thématiques – encadrement qui ressemble à la structure d'un feuilleton ou d'une série, avec, au début, des nouvelles dites « chaudes » et, à la fin, des faits divers ou des banalités de type *happy end* –, l'occurrence événementielle ne permet pas toujours une mise en série ou en feuilleton idéale, en raison de l'imprévisibilité naturelle du monde qui nous entoure.

Il est vrai qu'il existe des événements qui peuvent être plus ou moins récurrents, comme les incendies de forêts en été ou les séries noires des catastrophes aériennes. D'autres sont strictement programmables, comme le *Tour de France*, le carnaval, les élections présidentielles ou les commémorations de l'armistice. Ils forment des « séries » que le journalisme va habiller à chaque fois de manière différente.

Toutefois, l'imprévisibilité des faits peut s'inscrire dans la logique de la feuilletonisation. Le feuilleton est ici pris au sens d'une suite de récits, produits à un certain rythme et s'insérant explicitement dans un même ensemble narratif dont la naissance était imprévisible. Cette imprévisibilité sert d'emblée de prétexte, car les points forts du récit médiatique restent limités aux mêmes itérations narratives qui intensifient les cadres habituels, les archétypes, et éternisent la redondance. Il n'est donc pas faux de dire que les JT suivent aussi une narrativité continue, avec ses trames parallèles, selon la même logique que son support.

Par ailleurs, cette mise en série et/ou mise en feuilleton des journaux télévisés – en distillant les informations au jour le jour avec des éléments dramatisant son récit pour former une intrigue et en ajournant le plus longtemps possible le dénouement (qui, la plupart du temps, n'est qu'un faux dénouement ouvrant la porte à de futures péripéties) – permet à l'imagination de se développer dans le temps et d'acquérir la force de l'habitude, si l'on peut dire, en s'inscrivant dans les activités banales d'une journée comme les autres. La télévision a, pour ainsi dire, adopté la formule feuilletonesque dans le but de captiver le public.

Cependant, pour Gérard Leblanc dit que la télévision ne vise pas une adhésion passionnelle à ses programmes, parce que « la passion divise ». « Elle vise à faire en sorte qu'ils soient le moins contestés possible, qu'ils s'insèrent le plus normalement possible dans une vie quotidienne elle-même considérée comme normale » (Leblanc, 1997a, p. 20).

Selon Marc Lits, qui emprunte la pensée de Michel de Certeau[11], nous marchons, saisis dès le réveil par la radio, tout le jour dans la « forêt » des narrativités journalistiques, publicitaires, télévisées, etc.

> « La vie sociale multiplie les gestes et les comportements imprimés par des modèles narratifs ; elle reproduit et empile sans cesse les 'copies' de récits. Notre société est devenue une société récitée, en un triple sens : elle est définie à la fois par des récits (les fables de nos publicités et de nos informations), par leurs citations et pas leur interminable récitation » (Lits, 1996, p.131).

Pour Lits, si le feuilleton et la série apparaissent comme des marqueurs de la culture populaire, c'est peut-être parce qu'ils utilisent des ingrédients fondateurs de notre perception du monde. Il remarque que la répétitivité et la banalité relient forme et contenu dans un même fonctionnement symbolique. Cette façon d'organiser les contenus télévisuels en récits, au format sériel ou feuilletonesque, nous semble une façon d'imposer une consommation immédiate, c'est-à-dire « aussitôt vue aussitôt oubliée ».

Il semblerait que la fonction première de l'institution médiatique, qu'il s'agisse de la presse écrite ou de la télévision, soit d'inscrire le flux des événements dans l'histoire, d'organiser pour le lecteur/spectateur le chaos événementiel en récit journalistique séquencé. Mais, outre cette mission sociale, elle remplit aussi d'autres fonctions, comme celle de nourrir l'imaginaire de son public. C'est là ce que fait parfaitement la chaîne brésilienne *Globo* avec une programmation essentiellement fondée sur la dichotomie information/divertissement.

1.5 Le modèle de qualité Globo

1.5.1 Les antécédents

Au Brésil, il est courant de parler du « modèle de qualité *Globo*[12] » pour se référer à une télévision *leader* auprès de l'audimat. Toutefois, cette expression ne se limite pas à un slogan :

---

[11] Dans CERTEAU Marcel de, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, Nouvelle Ed., 2010, p. 271

[12] Certains auteurs, comme Larissa Christoforo (2014, p. 27), utilisent le terme « Label *Globo* de qualité ». Nous optons pour le terme « modèle » qui nous semble plus adéquat pour l'objectif visé par notre étude.

développée dans les années 1970, elle vise une restructuration totale de la grille de programmation, de la production des programmes et de l'organisation de l'entreprise en tant que télévision moderne.

Ce même modèle a créé, dans l'imaginaire brésilien commun, la dichotomie entre l'information et le divertissement. Cela a largement participé à la construction de l'image du pays, en formulant une sorte de « récit de la nation » (Lopes, 2003) que nous allons voir plus en détail par la suite. Mais, pour l'instant, ce qui nous intéresse ici est de comprendre que les journaux télévisés de *Globo* sont également perçus comme des produits de divertissement, tout en gardant leur statut informatif, non seulement grâce à leurs caractéristiques cinématographiques, à la qualité de leurs images et de leur édition, mais aussi et surtout grâce à leur façon de traiter et de raconter les événements, qui ressemble nettement au langage des *telenovelas* diffusées sur la chaîne. De la même manière, celles-ci sont confondues avec les produits d'information de la grille de programmation, dans la mesure où elles promeuvent aussi l'éclaircissement de divers événements d'actualité et d'intérêt social. Par une sorte de contamination du langage motivée par le flux de la programmation, nous allons essayer de mieux comprendre la raison du choix du format sériel et non de celui du traditionnel feuilleton, si familier pour les téléspectateurs grâce aux *telenovelas*, dans la façon de traiter ou même de nommer les reportages de longue durée et fragmentés en épisodes dans les journaux télévisés de *Globo*. Auparavant, il nous faut élucider le contexte historique et politique duquel a surgi ce modèle réputé de qualité et qui dicte tout ce qui est produit dans la programmation de la chaîne.

Lors de son apparition en 1965, personne n'imaginait que la Chaîne 4 de Rio de Janeiro allait réaliser une révolution technique, artistique, administrative, et ce dans tous les domaines de la télévision brésilienne. Il aura fallu quatre années d'activité pour que *Globo* prenne la position de *leader* absolu de l'audimat. Pour atteindre un tel niveau, elle a bénéficié de quelques privilèges. Parmi ceux-ci, nous pouvons mettre en évidence le contrat avec l'entreprise américaine *Time-Life*[13], la faillite de *TV Excelsior*[14], le déclin de l'empire des *Diários Associados* – l'une des plus puissantes entreprises de communication du Brésil – et surtout la

[13] *Time-life* est une entreprise spécialisée en marketing direct de musique et de livres, fondée en 1961. Située à New York, son nom vient de la fusion de ses deux principales revues : *Time* et *Life*.

[14] Inaugurée en 1960 à São Paulo, cette chaîne a imposé un modèle de gestion plus formel et structuré à la télévision brésilienne. Grâce à son expertise dans l'organisation de sa grille de programmation, ses *telenovelas* ont pu être diffusées quotidiennement en remplaçant le direct et en donnant place à l'enregistrement préalable des épisodes. Cette révolution a définitivement changé la façon de faire de la fiction dans la télévision brésilienne. En raison de divers problèmes financiers et de ses relations difficiles avec le gouvernement militaire, la *TV Excelsior* a fait faillite le 30 septembre 1970, laissant libre sa place de *leader* de l'audimat.

conjoncture politique et économique de l'époque, où le capital national était dominé par l'étranger. Ajoutons que tout cela s'est opéré avec la connivence du régime dictatorial au pouvoir depuis 1964 (Herz, 1987).

Grâce à l'argent obtenu en s'associant à l'entreprise *Time-Life*, *Globo* a pu obtenir tout l'appareil technique nécessaire à l'installation de son empire[15]. Selon le contrat signé en 1961, la chaîne *Globo* était chargée de l'achat et de l'installation de tous les équipements ayant été acquis au prix le plus bas du taux du dollar de l'époque, tandis que *Time-Life* se chargeait de l'assistance technique. En échange, l'entreprise américaine obtenait 30 % du profit net de la nouvelle chaîne. Cet accord est illégal, car, selon la Constitution brésilienne, les entreprises étrangères n'ont pas la permission de bénéficier du profit des entreprises brésiliennes de communication.

En outre, le contrat d'assistance technique donnait à *Time-Life* le pouvoir d'intervenir dans le contenu de la programmation et des journaux de la future chaîne de télévision – une autre pratique illégale. Selon Daniel Herz, « *Time* n'assiste pas techniquement *TV Globo*, mais effectivement l'administre et gère tout son patrimoine », (1987, p.115). Les deux entreprises se sont mises hors-la-loi parce qu'elles n'ont pas communiqué les termes du contrat au Conseil national de la communication (CONTEL).

L'alliance entre *Globo* et *Time-Life* est devenue un scandale national. Le 30 mars 1966, après plusieurs tentatives d'éclaircissement public refusé par les deux entreprises, une Commission parlementaire d'enquête, connue au Brésil comme « *Comissão parlamentar de inquérito (CPI)* », a été instaurée dans le but d'examiner le contrat suite à l'intervention de l'opinion publique, et ce même en situation d'opposition de la dictature. Herz affirme :

> « Le gouvernement en place en 1964 essayait de contourner les résistances qui surgissaient, notamment dans le secteur militaire, mais il jonglait pour garantir l'implantation de *TV Globo*, qui était un instrument fondamental de la politique

[15] Selon les informations du site commercial de la chaîne *Globo* (https://web.archive.org/web/20150110135113/http://comercial2.redeglobo.com.br/atlasdecobertura/Paginas/Totalizador.aspx), consulté le 18/02/2020, son audimat atteint plus de 200 millions de personnes, que ce soit au Brésil ou à l'étranger. C'est donc le deuxième plus grand réseau de télévision commerciale au monde, derrière l'American Broadcasting Company (ABC) aux États-Unis, atteignant 98,56 % du territoire brésilien, couvrant 5 490 municipalités et environ 99,55 % du total de la population brésilienne. C'est aussi l'un des plus grands producteurs de feuilletons au monde et fait partie de *Grupo ou Organizações Globo*, l'un des principaux conglomérats médiatiques de la planète. Au total, elle compte 122 chaînes propres et affiliées, en plus de la diffusion à l'étranger par *TV Globo Internacional*.

d'internationalisation de l'économie par le biais de la création d'un marché national de produits industriels sophistiqués[16] » (*Ibid*, p. 169).

Le 22 août 1966, la CPI condamne, à l'unanimité, *Globo*. Cependant, le président de l'époque, Castelo Branco[17], demande de nouvelles enquêtes et laisse la décision à son successeur, le maréchal Arthur Costa e Silva[18]. Celui-ci « légalise » la chaîne *Globo* le 23 septembre 1968, en s'opposant à l'ensemble des conclusions de l'investigation menée par la CPI. En 1969, *Time-Life* renonce au contrat, alléguant que l'investissement était à fonds perdus. Ils ignoraient que, quelques années plus tard, *Globo* allait devenir la plus importante télévision d'Amérique latine et, plus tard, la plus puissante de l'hémisphère sud de la planète.

Les militaires ont non seulement innocenté *Globo*, mais ils l'ont également aidée à développer son empire avec la création de l'entreprise brésilienne de télécommunications connue au Brésil sous le nom d'*Embratel*. Grâce à cette entreprise publique, *Globo* a pu obtenir le crédit nécessaire à l'achat de nouvelles chaînes et à la création de son réseau d'affiliés sur tout le territoire brésilien, mais aussi de satellites et de structures terrestres qui lui ont donné la capacité d'avoir des associés dans les coins les plus reculés de l'immense Brésil : « Le résultat a été un pays unifié dans l'écran de la télévision[19] » (Narloch, 2005, p. 51).

Cette politique consistant à unir le Brésil a commencé le 1er septembre 1969 avec la transmission du *Jornal Nacional* (Journal National – JN). Encore à l'âge du noir et blanc, le JN est la première émission gérée à Rio de Janeiro et retransmise à tous les associés de la chaîne. En 1973, le journalisme télévisé passe à l'ère de la couleur, pour la plus grande satisfaction des militaires qui voyaient dans cette révolution un signe important de modernité pour le Brésil. En effet, du fait de l'aide apportée par le régime, le JN sert alors de vitrine aux idées de la dictature, exaltant ses faits et négligeant notamment les inégalités sociales existant dans le pays, la crise économique et la répression qui dévastaient la nation.

---

[16] « *O governo implantado em 1964 tratava de contornar as resistências que surgiam, inclusive na área militar, mas manobrava para garantir a implantação da TV Globo, que seria instrumento fundamental na política de internacionalização da economia através da criação de um mercado nacional de produtos industriais sofisticados* ».

[17] Au Brésil, le maréchal Humberto de Alencar Castelo Branco a été le premier président du régime militaire instauré par la dictature en 1964. Il est mort dans un crash d'avion, le 18 juillet 1967, peu après avoir quitté le pouvoir.

[18] Le maréchal Arthur Costa e Silva a gouverné le Brésil seulement pendant deux ans (1967-1969) à cause de sa mort soudaine provoquée par un accident vasculaire cérébral (AVC). Toutefois, son gouvernement est considéré par les historiens comme le plus sombre et brutal de la dictature brésilienne.

[19] « *O resultado foi um país unificado pela tela da televisão* ».

Daniel Herz estime que l'histoire de la chaîne *Globo* permet de mieux comprendre son rôle dans la société brésilienne, l'idéologie de son standard de qualité, l'intonation de ses présentateurs de journaux télévisés, le choix de diffuser tel reportage au détriment de tel autre, le sens idéologique du comportement de tel personnage de *telenovela*, ainsi que « la façon dont cette chaîne veut que son public voie sa réalité[20] » (Herz,1987, p. 15).

1.5.2 Le flux de programmation

L'histoire de la production et de la programmation de *Globo* montre que les stratégies de développement de la *telenovela* sont compatibles avec la recherche d'autres formules qui pourraient affirmer l'hégémonie de la chaîne comme la plus importante du pays, même si la *telenovela* n'a jamais cessé d'être l'axe vital de son industrie culturelle, son produit d'excellence. Par exemple, le fait que le *Jornal Nacional* – journal télévisé le plus suivi du pays – soit intercalé entre deux *telenovelas* n'est pas une coïncidence. L'affinité entre la *telenovela* et le journal télévisé est liée au projet d'intégration nationale de *Globo*. Dans sa grille de programmation, *telenovela* et journalisme télévisé ont toujours opéré un partage des tâches mutuel dans la consolidation discursive de la réalité, et ce parfois par un échange de signes. Cet échange est donc d'ordre discursif. Ce n'est pas un hasard si les Brésiliens ont coutume d'appeler le *Jornal Nacional* la vraie « *novela das oito* » (la *telenovela* de 20 heures). Effectivement, là où la fiction (la *telenovela*) assume sa position dans le débat de sujets de société tabous et/ou polémiques, le récit informatif (le journal télévisé) les rend souvent, paradoxalement, presque invisibles, en les omettant ou en leur donnant un traitement de type fictionnel, même pour les thèmes d'ordre politique ou économique.

Par une sorte de contamination entre les programmes, il semblerait qu'une partie représentative des sujets traités par les journaux télévisés s'approche d'un type de langage qui doit sa réputation à la création du roman-feuilleton – dont la *telenovela* est un sous-genre (Benassi, 2000). Dans ce cas spécifique, le traitement de l'information, non seulement utilise la dramatisation typique de ce genre, mais met aussi en exergue sa propre stratégie éditoriale qui consiste à raconter l'événement en épisodes, en découpant le récit dans le but de laisser le téléspectateur toujours en haleine.

[20] « *A maneira como este canal quer que seu público veja sua realidade* ».

Il est possible de mesurer la grande valeur que *TV Globo* donne à la télédramaturgie quand nous observons sa grille de programmation. Le succès des *telenovelas* est si évident, depuis leur implantation dans la scène nationale, que la chaîne a créé une grille très rigide, fondée sur la fiction, surtout aux heures de grande écoute. Actuellement, les Brésiliens peuvent suivre les trames des *novelas* à partir de 16h45, heure à laquelle sont rediffusées les *telenovelas* à grand succès, dans une émission qui s'appelle *Vale a pena ver de novo* (Ça vaut le coup de les revoir), après la projection d'un film américain « léger ». Ensuite, vers 18h00, il y a *Malhação*[21] (De la gym), une *telenovela* destinée à un public jeune. Le format est sériel et les personnages changent chaque saison.

Cependant, c'est dans la soirée que les *telenovelas* dominent la programmation. Dès 18h30, les Brésiliens ont pris l'habitude de voir trois *novelas* intercalées entre la diffusion d'un journal régional et celle du grand journal national. Ce nombre pouvait même être de quatre *novelas* si nous comptons les périodes où il y avait les *telenovelas* de 22h00, aujourd'hui remplacées par des séries brésiliennes, du football ou des miniséries, soit une sorte de *telenovelas* plus courtes.

D'après l'entretien réalisé par Doc Comparato, auteur de *telenovelas* et l'un des fondateurs du Centre de création de *Globo* (Cedoc), Michèle et Armand Mattelart présentent une description pertinente de la manière dont sont organisées les *telenovelas* dans la grille de *Globo* selon leur contenu et leur public :

> « La *novela* de 18h concerne davantage un public domestique, de femmes et d'enfants. À 19h, le public inclut les personnes qui rentrent chez elles : la *novela* est plus radiophonique que visuelle, plus légère pour les laisser vaquer à leurs occupations. À 20h, c'est le drame, la *novela* dramatique[22] » (Mattelart et Mattelart 1987, p. 40).

[21] C'est une *telenovela* produite et diffusée par *Globo* depuis le 24 avril 1995, avec 27 saisons à ce jour. Elle est fondée sur les formules américaines du *soap opera* – un format similaire aux *telenovelas*, mais avec des saisons qui s'étendent sur des années. Elle est traditionnellement diffusée du lundi au vendredi entre 17h30 et 18h00.

[22] Extrait de l'entretien concédée aux Michèle et Armand Mattelart, en août 1985.



Figure 1 : La grille de programmation de Globo en première partie de la soirée et ses caractéristiques.

La figure ci-dessus montre comment est conçu le flux de programmation de la chaîne *Globo* durant plus de 50 ans. Cette première partie de soirée a constitué le modèle standard qui a fait la réputation de la chaîne. Depuis 2019, la chaîne a amorcé un changement dans sa grille classique afin de correspondre davantage aux enjeux de son public actuel – public qui a beaucoup changé au fil des années. Les horaires habituels de ses *telenovelas* ont alors été modifiés, mais elles gardent tout de même leurs appellations classiques. Même si, actuellement, la *telenovela* « *das* 6h » commence à 18h30, celle « *das* 7h », à 19h30, et la plus suivie, celle « *das* 8h », à 21h15 environ, leur format et leur place dans l'imaginaire brésilien demeurent identiques dès leur apparition dans la grille de programmation. De leur côté, les journaux télévisés n'ont pas non plus subi de grandes modifications dans leurs propos ou dans leurs emplacements dans la grille. Ils ont toutefois énormément évolué, à la fois techniquement et dans l'emploi d'un langage plus familier afin de se rapprocher de leur public.

Le *Jornal Hoje* ne suit pas forcément cette sorte de dynamique classique de sa programmation, mais il n'échappe pas à la contamination narrative imposée dans la grille. Il accomplit également son rôle dans la consolidation discursive d'une supposée réalité brésilienne à l'image de *Globo*.

Le *Jornal Hoje* ne suit pas forcément cette dynamique classique de la programmation, mais il n'échappe pas à la contamination narrative imposée à la grille. Il accomplit également son rôle dans la consolidation discursive d'une supposée réalité brésilienne à l'image de *Globo*. En effet, les émissions à caractère journalistique de *TV Globo* débutent à 6h du matin avec les

journaux locaux de chaque chaîne affiliée, qui durent une heure, notamment parce qu'ils sont placés au début de la grille, moment où l'audimat n'est pas le plus élevé et dont l'horaire n'est pas très rentable publicitairement. Après, il y a le premier journal télévisé diffusé dans tout le pays : *Bom dia Brasil* (Bonjour Brésil) Il est le plus long de la programmation journalistique nationale avec une durée d'une heure. Ensuite, des *talk-shows* (émissions de variétés) qui mélangent information et divertissement s'enchaînent jusqu'à midi, le moment auquel d'autres journaux locaux s'affichent avec un format plus proche du magazine, où des faits divers, des événements de société, des rubriques consacrées aux recettes culinaires, aux voyages, aux offres d'emploi ou à de longs interviews d'invités sur le plateau ont une place de prédilection. Dans ces JT, les 20 dernières minutes sont souvent dédiées à l'actualité sportive, car, à 13h, commence le *Globo Esporte*, la principale émission nationale consacrée à toute la scène sportive du Brésil, et en particulier au football.

Finalement, vers 13h25, le *Jornal Hoje* est diffusé dans tout le territoire brésilien, en suivant le modèle commencé à midi, où l'information et le divertissement sont intimement liés. Cette jonction/superposition – qui caractérise deux domaines auparavant distincts dans la production culturelle – est couramment nommée en anglais *infotainment*[23]. L'articulation de ces deux domaines n'a rien d'inédit, mais elle est strictement attachée au processus de commercialisation du journalisme et à la volonté de toucher un public plus large. Selon Juliana Freire Gutmann, Thiago Emanoel Ferreira dos Santos et Itania Maria Mota Gomes (2009), ce phénomène concerne spécifiquement la télévision. Ils considèrent que « la télévision a historiquement été organisée comme une industrie du divertissement et tend à rapprocher tout, même le journalisme, de sa logique » (2009, p. 76).

Pourtant, nous pouvons observer que, dès le matin, le flux de programmation de *Globo* relie information et divertissement à un degré plus au moins uniforme, en se tournant plutôt vers le format plus discret de l'*infotainment*, sans l'insertion d'émissions de pure fiction, sans son fer de lance, la *telenovela*, avec son langage feuilletonesque. Cela se fait graduellement

---

[23] L'*infotainment* (contraction des mots « information » et « entertainment », divertissement en français) désigne la tendance à traiter l'ensemble des programmes et des informations par les procédés du divertissement. Cette méthode a pour but de rendre les informations plus facilement accessibles à un nombre plus élevé de personnes et donc de rendre le média concerné plus visible, plus vendu, plus vu. Nous allons conserver le terme anglais au détriment de l'expression française « infodivertissement », moins employée. Pour plus d'informations sur le thème, voir : l'article de GOMES Itania Maria Mota : « L'infotainment comme tendance du téléjournalisme brésilien au début du XXI siècle », *Television* n° 3, nº 1 (2012) : 129-41 ; la préface écrite par François Jost dans la revue *Télévision* n° 4, nº 1 (2013) : 07-09, dont le titre « L'appel du divertissement » réunit plusieurs articles qui traitent le sujet ; et aussi la thèse de FRADIN Guillaume, « Les politiques dans les émissions télévisées de divertissement. L'exemple français », sous la direction de J. Chevallier, Panthéon-Assas (2010).

juste après le *Jornal Hoje*, quand la fiction à proprement parler prend sa place sur les petits écrans des Brésiliens.

Le ton de l'*infotainment* prend plus d'ampleur à la suite du *Jornal Hoje*, avec l'émission *Se joga* (Vas-y), où le format *people* prédomine les 40 minutes de l'émission. Les informations y sont diluées au travers de petits jeux sur le plateau, où des célébrités appartenant à la chaîne elle-même sont invitées pour discuter des potins du milieu artistique, mais, bien sûr, sans créer de trop vives controverses, car il s'agit de professionnels de leur propre maison. Les artistes en question sont généralement des acteurs des *telenovelas* actuelles qui sont là pour parler essentiellement des émissions de *Globo*, assurant ainsi une sorte d'autopromotion de leurs produits. De la même manière, le format de *Se joga* produit une contamination discursive entre réalité et fiction, puisque les célébrités sont là pour parler de leur vie réelle, adoptant pour cela un ton journalistique, camouflé dans le ludique, mais qui a pour véritable but de concentrer tout l'imaginaire sur les *telenovelas* qui seront diffusées plus tard dans la soirée.

L'entrée de *Se Joga* dans la grille de *Globo* est très récente. Elle est l'effet d'une perte d'audimat constante durant les dernières années de la programmation de l'après-midi de la chaîne. *Se Joga* a remplacé une autre émission très populaire jusque dans les années 2000, qui s'appelait *Vídeo Show*[24] (Vidéo Show). Depuis 2013, l'audimat de cette émission a considérablement chuté. Sa formule était assez usée et ne suivait pas les innovations des chaînes concurrentes qui ont gagné le premier rang de l'audimat.

Globo a dû reformuler sa programmation traditionnelle, en valorisant davantage ses *telenovelas*. Ainsi, l'habituelle projection d'un film « léger » dans l'après-midi a été avancée à la suite de *Se Joga*. Actuellement, après l'ensemble journalistique, viennent les émissions *Se Joga*, *Sessão da Tarde*[25] (Session de l'après-midi), *Vale a pena ver de novo* et *Malhação*. De la sorte, le récit feuilletonesque se prolonge dans le flux de programmation de la chaîne, à partir du milieu de l'après-midi, et non plus uniquement en soirée, en préservant son côté plus mélodramatique, du moins durant les premières heures. En revanche, à mesure que ce flux s'approche de l'heure de la *grand'messe*, son côté réaliste revêt plus de force dans le discours

[24] *Vídeo Show* a été diffusé du 20 mars 1983 au 11 janvier 2019. Elle diffusait des actualités, des curiosités, des nouvelles du monde artistique et suivait les coulisses de la station. À partir de 2013, l'audimat de l'émission ne cesse de chuter.

[25] Dans cette émission, un film est diffusé du lundi au vendredi. L'émission est présente dans la grille de programmation de *Globo* depuis le 11 mars 1974, étant l'une des sessions de cinéma les plus durables et les plus connues de la télévision brésilienne, succédant à l'ancienne *Sessão das duas* (Session de 14h).

institutionnel afin de construire l'image du pays dans l'alternance entre journalisme et *novela-réalité*.

1.5.3 La novela-réalité

Avec *Globo*, la télévision brésilienne impose un nouveau modèle de télédramaturgie où les récits ne se limitent pas au plan fictionnel. Dans ce contexte, la *telenovela* semble accomplir, dans certains cas, une mission qui dépasse le seul objectif de détente : c'est un miroir de la réalité. Même dans les périodes les plus sombres de l'histoire du Brésil, où la censure de la dictature imposait un contrôle démesuré, les conflits sociaux et politiques sont devenus des thèmes de grande écoute, principalement grâce à leur insertion dans les *telenovelas* de 20h00.

En effet, grâce à sa position privilégiée dans la stratégie gouvernementale, *Globo* a su mesurer ses messages, au moins dans les années 1970 où la dictature menait son projet de pays moderne avec une main de fer. Si, d'un côté, elle se permettait une certaine audace sur certains sujets, de l'autre, tout se passait comme si la croissance économique était réellement une conquête de l'ensemble du peuple brésilien. Gabriel Priolli complète :

> « Faisant l'éloge du régime, ouvertement dans les journaux télévisés et implicitement dans l'ensemble de sa programmation, *Globo* s'est maintenue presque invariablement dans une position non critique, enivrée peut-être par son indiscutable succès. Même lorsqu'elle a été censurée, aux pires jours de l'obscurantisme, elle s'est déplacée progressivement et discrètement vers une position d'indépendance à l'égard du régime, en faisant toutefois preuve de fidélité dans les moments cruciaux[26] » (Priolli, 1985, p. 50, dans Mattelart et Mattelart 1987, p. 30).

L'histoire de la production et de la programmation de la télévision au Brésil montre donc que les stratégies de développement de la *telenovela* sont compatibles avec la recherche d'autres formules qui peuvent assurer sa puissance, même si la *telenovela* n'a jamais cessé d'être l'axe central de cette industrie. Depuis son existence, il y a toujours eu un discours très homogène et

[26] PRIOLLI, Gabriel, 1985, « Vinte velinhas para a Rede Globo », Lua Nova, CEDEC, Vol.1, n°4.

diffusé dans l'ensemble des émissions de *Globo*, afin de garantir ses propres intérêts, et ce quelles que soient les forces au pouvoir.

Dans ce cas, le journalisme télévisé est capable de négliger l'existence d'une grande manifestation populaire avec l'objectif de retarder sa visibilité dans le débat national, car, au Brésil, selon une sorte de convention sociale, le JN – en tant que téléjournal le plus suivi – est devenu la principale vitrine de la réalité du pays.

L'un de cas les plus scandaleux de cette posture a été le *boycott* de la grande manifestation de janvier 1984, à São Paulo, pour le retour des élections par vote populaire, événement connu sous le nom de « *Diretas-Já*[27] ». Vingt ans plus tard, l'ex-vice-président des organisations[28] *Globo* et l'un des responsables de l'implantation du « Modèle *Globo* de qualité », José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, connu sous le nom de Boni, a déclaré, dans une interview concédée au journaliste Roberto Dávila[29], que Roberto Marinho[30], le fondateur de la chaîne, avait imposé la censure de la première manifestation de la campagne *Diretas-Já*.

Boni a également affirmé qu'il y avait eu « une double censure » : d'abord de la part du gouvernement militaire, puis de la part du président de la chaîne qui, d'après sa déclaration, avait peur de perdre la concession de la chaîne et, par conséquent, tout son empire. *Globo* a été la seule chaîne brésilienne à ne pas avoir retransmis cet événement, ce qui, aux yeux de l'opinion publique, a mis en évidence son lien avec les militaires.

En contrepartie, beaucoup d'autres événements de l'actualité ignorés par les journaux télévisés de *Globo* ont été débattus par la société brésilienne grâce aux *telenovelas*. Par exemple, les histoires de corruption, si habituelles dans la scène politique du pays, étaient traitées dans les *telenovelas*, de façon subtile, souvent dans le champ de la satire ou du

---

[27] En 1984, la campagne *Diretas-Já* a provoqué la fin de la dictature. Le 15 janvier 1985, deux candidats ont été choisis par les partis démocrates pour concourir à la présidence. C'était la fin de la dictature. Tancredo Neves a été élu par le vote indirect des députés, mais il est mort avant d'arriver à la présidence. Son vice-président, José Sarney, est devenu le président du Brésil. Ce n'est qu'en 1988, après la nouvelle Constitution, que les Brésiliens ont eu le droit de voter à nouveau. En 1989, les premières élections démocratiques se tiennent, après 30 ans de dictature. Dans cette élection, Luis Inácio Lula da Silva perd sa première campagne – deux autres campagnes à venir allaient également échouer. Fernando Collor de Melo gage cette élection, mais il est écarté en 1992 après l'*impeachment* motivé par des dénonciations de corruption au sein de son gouvernement.

[28] « Organisations » est le terme utilisé pour désigner la jonction de plusieurs entreprises brésiliennes concentrées spécifiquement dans le domaine des médias et de la communication. Les organisations *Globo* sont donc l'ensemble de son conglomérat d'entreprises de communication. Sa présidence est actuellement occupée par Irineu Marinho, fils du fondateur de la chaîne *Globo*, et Roberto Marinho, frère aîné de José Roberto Marinho.

[29] Dans « *Globo censurou Diretas-Já », diz Boni*. Journal *Folha de São Paulo*, 31/12/2005. Disponible sur https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc3112200508.htm, consulté le 18/02/2020.

[30] Roberto Pisani Marinho (Rio de Janeiro, 3 décembre 1904 - Rio de Janeiro, 6 août 2003) était un journaliste et un entrepreneur. L'un des hommes les plus riches et puissants du Brésil, grâce à son conglomérat d'entreprises de communication. Il a occupé le fauteuil 39 de l'Académie brésilienne de Lettres, sans même avoir jamais écrit un livre.

burlesque. C'est le cas de la *novela O Bem-Amado* (Le Bien-Aimé), de Dias Gomes[31], diffusée en 1973. Ses trames servaient de métaphores pour évoquer les faits réels d'un Brésil politiquement « absurde ». Son personnage principal, le maire de la ville imaginaire de Sucupira, Odorico Paraguaçu, a été inspiré par l'histoire vraie d'un personnage politique élu dans un village de l'État d'Espírito Santo (dans le sud-est du Brésil), grâce à la promesse de construire un cimetière. Beaucoup d'événements de l'actualité de l'époque ont été tournés en ridicule par ses personnages, y compris le *Watergate*[32] qui a suscité la réalisation d'une scène d'écoute dans le confessionnal de l'église de Sucupira, où le maire avouait avoir un fils bâtard, déclenchant ainsi un scandale d'ordre moral.

O Bem-Amado – la première *telenovela* en couleurs de la télévision brésilienne – a fait l'objet d'une importante censure. Les militaires ont demandé aux producteurs d'enlever le titre de « colonel » à Odorico Paraguaçu. Ils pensaient que Dias Gomes faisait référence à un colonel militaire, alors qu'il faisait allusion aux colonels du nord-est brésilien : hommes politiques et fermiers, souvent qualifiés de l'épithète de « colonel », car ils utilisaient leur influence dans la région pour exercer leur pouvoir sur la population plus modeste. La production de la *novela* a donc été obligée de supprimer ce titre dans plusieurs épisodes.

Toutefois, *O Bem-Amado* a, pour la première fois, encouragé un débat autour de la politique brésilienne. Son influence dans l'imaginaire des Brésiliens était si forte que tout l'univers de Sucupira a longtemps représenté l'image du « vrai Brésil ». En août 1981, au moment de quitter le poste de *Chefe da Casa Civil* (l'équivalent de Premier ministre), après les désaccords avec la dictature, le Général Golbery do Couto e Silva, dès lors bras droit du président militaire Ernesto Geisel[33], aurait dit à la presse : « *Não me perguntem nada. Acabo de deixar Sucupira* » (Ne me posez aucune question. Je viens de quitter Sucupira[34]).

---

[31] Alfredo de Freitas Dias Gomes, plus connu comme Dias Gomes (Salvador, 19 octobre 1922 - São Paulo, 18 mai 1999), a été l'un des auteurs de *telenovelas* les plus célèbres de son époque. Très renommé aussi dans le théâtre, où il a commencé à l'âge de 15 ans, en écrivant la pièce *A Comédia dos Moralistas* (La Comédie des moralistes), ses œuvres de télévision ont été marquées par le réalisme fantastique.

[32] Le scandale du *Watergate* est, à l'origine, une affaire d'espionnage politique qui débouche, en 1974, sur la démission du président des États-Unis, Richard Nixon – le seul président de l'histoire des États-Unis à avoir démissionné. L'affaire commence avec la révélation par des journalistes du *Washington Post* de la pose de micros dans les locaux du Parti démocrate dans l'immeuble du *Watergate* à Washington en 1972. Elle se développe ensuite avec de nombreuses ramifications. Les investigations de journalistes et une longue enquête sénatoriale lèvent le voile sur des pratiques illégales à grande échelle au sein de l'administration présidentielle. Ce scandale a poussé la demande de l'*impeachment* du président Richard Nixon. Néanmoins, ce dernier démissionne le 9 août 1974, une semaine après le déclenchement de la procédure.

[33] Le général Ernesto Geisel a été le quatrième président de la République fédérative du Brésil du régime militaire, sur un total de cinq.

[34] Citation tirée de la page http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-249905,00.html, consultée le 18/02/2020.

Cette formule dévoile précisément l'idéologie propagée par *Globo*. Le *slogan* « *novela*-réalité », utilisé par la chaîne depuis *Véu de Noiva* (Le voile de la fiancée), en 1969, incarne une nouvelle phase de la télédramaturgie brésilienne qui prend dès lors le quotidien du peuple comme l'élément majeur des trames du récit. Dans *Véu de Noiva,* la Formule 1 était l'inspiration principale, à une époque où le peuple brésilien découvrait ses idoles dans le sport. Emerson Fittipaldi, double champion de Formule 1 en 1972 et 1974, était souvent cité dans les scènes destinées à mettre en valeur le nationalisme et l'amour du drapeau brésilien, également alimentés par l'enthousiasme suscité par l'équipe nationale de football triple championne du monde en 1970.

Au vu de la force du genre, en tant que canalisateur émotionnel, Sílvia Helena Simões Borelli affirme que c'est dans les années 1970 que l'axe thématique des *telenovelas* voit le jour. Simultanément à la diffusion plus abondante d'images du quotidien brésilien, l'auteure précise que :

> « S'incorpore à une trame un ton de débat critique sur les conditions historiques et sociales vécues par les personnages. Les traditionnels drames familiers et universels de la condition humaine s'articulent avec les faits politiques, culturels et sociaux significatifs de la conjoncture de la période : cette nouvelle forme s'inscrit dans l'histoire des *telenovelas* avec la caractéristique particulière de la production brésilienne. Et ces narrations sont désormais nommées 'novelas-réalité'. Elles véhiculent un quotidien qui se veut critique, en étant plus proche de la vie 'réelle' et en prétendant révéler ce qui serait idéologiquement caché dans la perception des récepteurs[35] » (Simões Borelli, 2005, dans Motter et Mungioli, 2007, p. 07).

Si, d'un côté, les militaires n'aimaient pas les références à leur politique et à leur plan économique, de l'autre, ils soutenaient cette impulsion nationaliste mise en scène par les

[35] « *Incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas "novelas verdade", que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida "real" e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores* ».

telenovelas. D'une certaine façon, *Globo* a joué de cette situation en valorisant la télédramaturgie dans sa grille de programmation. D'après les observations de Michèle et Armand Mattelart (1987, p. 43), les *telenovelas* ont toujours eu la côte, parce qu'elles ont des coûts moins élevés que d'autres formats, parce qu'elles peuvent puiser plus longtemps dans l'armée de réserve d'acteurs, de réalisateurs et ds techniciens, et parce qu'elles ont été moins sujettes à la censure que les films et les séries, par exemple.

Le sentiment de « brésilianité » absorbé par les *telenovelas*, et également défendu par les militaires[36], obéit à une intention idéologique très claire de la part des auteurs et des producteurs. En revanche, cette intention suit un chemin inverse à ce qu'avaient prévu les militaires. Tandis que, pour les militaires, la *telenovela* devait montrer avec patriotisme les bonnes valeurs de la culture nationale, pour les auteurs, la *telenovela* devait, en quelque sorte, permettre au Brésil de se reconnaître comme nation.

Motter et Mungioli (2007, p. 10) affirment qu'à partir d'un objectif apparemment similaire – le Brésil se reconnaît par la télévision – on peut élaborer des interprétations différentes qui vont finalement se concrétiser avec l'établissement d'un genre télévisuel visant à générer de l'émotion, mais aussi, peut-être, une autre vision de la société et des institutions.

1.5.4 Globo : « c'est ici qu'on se voit »[37]

TV Globo reçoit tous les bénéfices symboliques de son innovation thématique. Dans le monde télévisuel, cette chaîne du tiers monde a atteint une image de qualité qui n'a pas son pareil sur le plan international. L'obsession qu'elle a eue pour la netteté de l'image l'a obligée à investir considérablement dans cet aspect et à veiller à la qualité technique, comme si la qualité plastique de la télévision devait se confondre à une façon d'imaginer les choses.

Dans toute programmation de *Globo*, la « couleur locale » est présente, précisément à travers de l'insertion de scènes externes qui privilégient des grands plans témoignant des beautés naturelles et de la grandeur des villes brésiliennes. Dans les séries de reportages de ses JT, cela est devenu chose courante.

---

[36] Par exemple, quand ils demandaient des productions de *telenovelas* historiques inspirées d'œuvres classiques de la littérature brésilienne, souvent diffusées à 18h.

[37] Ce titre fait référence à l'un des slogans institutionnels de *Globo* les plus connus, celui qui a fait la promotion de sa programmation entre 2003 et 2011 : « *Globo : a gente se vê por aqui* ».

François Jost (Jost, Duarte et Castro, 2004, p. 04-05) affirme que, d'une certaine façon, la télévision se légitime en visant l'esprit de nationalisme par l'usage d'un ton patriotique-sentimental qui se manifeste dans les diverses formes d'énonciation présentes tout le long de sa grille de programmation quotidienne, ainsi que dans les relations qu'elle établit avec la société. Ses slogans du type « *Globo* : c'est ici qu'on se voit » (« *Globo : a gente se vê por aqui* ») – diffusé dans son espace publicitaire durant des années – apparaissent alors comme cohérents.

D'après l'analyse de Jost, il existe trois formes de manifestation énonciative dans les chaînes de télévision : l'une venant de la chaîne elle-même, l'une issue de la grille de programmation et l'une venant des émissions. Il affirme que le discours de la chaîne est élaboré avec « intentionnalité » et comme si elle était « la personnalité du monde ». Dans le discours des chaînes, nous pouvons en observer trois autres : le discours de l'entreprise (socio-économique, le bilan, l'investissement, etc.), le discours institutionnel (ses objectifs, ses missions, quoi faire de mieux, etc.) et le discours de la marque. Le dernier est le plus important pour notre étude en ce qu'il se définit, non seulement par le côté locutoire – dire quelque chose –, mais également par l'objectif d'agir sur quelqu'un, ce qui implique une autre logique. C'est pourquoi la chaîne, en tant que marque, ne veut pas seulement parler à quelqu'un, elle veut aussi prescrire des comportements et, en même temps, créer une sémantique des objets du monde.

La principale difficulté d'une chaîne est précisément d'harmoniser ces trois voix du point de vue d'une institution socio-économique. François Jost souligne qu'admettre qu'une chaîne ait un discours ne signifie pas admettre qu'elle ait un locuteur, mais un énonciateur dont on peut entrevoir l'intentionnalité. Parmi les critères de l'intentionnalité, une image de marque se construit par le biais de deux voix : la première concerne la chaîne comme responsable de la programmation.

Selon Jost, cette intentionnalité est identifiable dans l'organisation et le rythme des émissions de la grille (suivre le rythme du téléspectateur, offrir des moments de détente, etc.). Dans la seconde voix, l'intentionnalité de la chaîne peut être perçue quand la chaîne « prend la place d'une personne, comme un citoyen du monde, comme une institution, comme une personnalité plus ou moins stable qui se manifeste par la marque, par la voix des présentateurs ou les *voix-off* » (*Ibid.*, p. 06).

Le chercheur affirme aussi que la voix de la chaîne s'approche de l'éthos d'Aristote, c'est-à-dire de l'envie de l'orateur de donner une bonne impression de lui-même. « Dans d'autres

termes plus performatifs, on peut dire que la programmation essaie de séduire le public par l'image qu'elle élabore de la chaîne » (*Ibid.*). En ce sens, parler de soi concerne également la parole en *off* qui fait l'autopromotion et même la publicité en dehors de la télévision, « ce qui contribue à forger ce qu'on appelle son âme » (*Ibid.*).

Pourtant, l'image d'une marque ou d'un modèle de qualité de télévision, telle que *Globo*, est déterminée par l'entrecroisement des discours présents dans la société, soit ceux produits par la chaîne elle-même, soit ceux élaborés par d'autres moyens de communication (genres publicitaires, de divertissement, de culture, etc.). Enfin, ce contexte est construit par l'énonciation caractéristique de chaque chaîne.

1.5.5 Le récit d'une nation

Au regard des intentions de *Globo* apparaissant dans sa grille de programmation, nous pouvons déduire que, dès son arrivée massive dans les foyers brésiliens, la force et l'influence des récits feuilletonesques sur son public sont indéniables, au point de pouvoir nourrir un répertoire commun à travers lequel des personnes de différentes classes sociales, générations, sexes, races, convictions politiques et régions se positionnent et se reconnaissent comme membres d'une nation par la diffusion de ce type d'émission. Sans toutefois vouloir fournir des interprétations consensuelles, nous souhaitons signaler que cette répercussion du sens existe chez *Globo*. Celle-ci engendre cette représentation au travers de sa grille de programmation, entre journalisme et *telenovelas*, d'un répertoire que la chaîne capture, exprime et actualise constamment.

Il est évident que les *telenovelas* de *Globo* ont pris le rôle de protagonistes dans la construction d'une télédramaturgie nationale. Elles ont acquis une telle prédilection chez les Brésiliens que le journalisme télévisé ne peut leur faire concurrence pour légitimer certains aspects du quotidien. Cette ambition – présente dans leurs récits – d'être alignée sur ce qui se passe dans la contemporanéité du pays a contribué à la vocation des *telenovelas* à imiter et à renouveler les images de la vie quotidienne d'un Brésil en constante métamorphose et marqué par de grands écarts culturels.

Nous ne pouvons oublier que le discours fondateur de *Globo* ne correspond pas forcément à l'image d'un Brésil « réel », mais plutôt à l'idéologie d'une entreprise qui a trouvé, dans une période de l'histoire du pays, des conditions favorables à l'obtention d'un public fidèle. Son modèle de qualité a beaucoup contribué à construire l'image d'un pays schizophrène, mais qui correspond, d'une certaine façon, aux enjeux d'une population qui reste privée de nombreux

biens de consommation et qui se projette dans les hauts niveaux de vie représentés par la télévision. En effet, ce qui a défini le modèle de qualité *Globo* est l'absolue nécessité de montrer au Brésil quel était le visage du pays. Il s'agissait essentiellement d'un Brésil aux journalismes de situation, de régionalisme de carte postale, de patriotisme au football, des hommes politiques représentés comme héros de la patrie, sans les Noirs comme protagonistes des *telenovelas*[38] et avec des homosexuels stéréotypés, sans les évangélistes aux horaires importants, sans les exclus édentés sur les plateaux.

Or, l'énonciation de *Globo* se propage et acquiert sa consistance sur la scène audiovisuelle brésilienne avec un discours fondateur d'une nouvelle organisation artistique et entrepreneuriale qui abandonne l'amateurisme, l'improvisé, et investit fortement – et en fait la publicité – dans la qualité de ses produits. Du point de vue institutionnel, la télédramaturgie, en constante harmonie avec le journalisme télévisé, est insérée dans ce processus, non seulement comme un produit de haute qualité sur le plan technique ou comme une option efficace pour obtenir des taux d'audience plus élevés, mais également comme un produit capable de détourner l'attention du public, de l'apaiser face aux réels problèmes de la nation.

On comprend dès lors comment Globo a obtenu le monopole du marché télévisuel brésilien : son modèle de production est également vu comme un moyen de distraire le peuple sans remettre en cause (du moins pas de façon ouverte) les plans politiques et économiques, car le peuple est occupé à suivre des histoires où le bonheur est toujours promis.

En fait, l'usage du genre fictionnel d'origine feuilletonesque dans le cinéma et dans la télévision correspond à un changement opéré dans l'imaginaire du public par le biais des moyens de communication. Edgar Morin (2008) affirme que ce changement commence principalement dans les années 1930, quand le cinéma introduit le *happy end* dans ses récits et, par conséquent, réalise « une révolution dans le royaume de l'imaginaire. L'idée de bonheur devient le noyau affectif du nouvel imaginaire » (Morin, 2008, p. 101-102).

Selon Morin, il s'agit donc d'une transformation qui s'opère de manière généralisée et concerne toute l'industrie culturelle : la fin tragique est systématiquement remplacée par le *happy end*, plus paisible et plus plaisant pour les masses.

---

[38] C'est seulement en 2004, avec *A cor do pecado* (La couleur du pêché), que les Brésiliens voient pour la première fois une protagoniste noire dans une *telenovela* de *Globo*. Depuis lors, près de 150 *telenovelas* ont été produites par les chaînes de télévision brésiliennes, dont seulement 13 montraient des acteurs noirs dans les rôles principaux. Information obtenue sur https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2019/01/26/ha-15-anos-globo-lancou-1a-protagonista-negraem-novela-e-quase-nada-mudou/, consulté le 23/02/2020.

« Le lien sentimental et personnel qui se noue entre le spectateur et héros est tel, dans le nouveau climat de sympathie, de réalisme et de psychologisme, que le spectateur ne supporte plus que son *alter ego* soit immolé. Au contraire, il en attend le succès, la réussite, la preuve que le bonheur est possible. Ainsi, paradoxalement, c'est dans la mesure où le film se rapproche de la vie réelle, qu'il s'achève sur la vision la plus irréelle, la plus mythique : la satisfaction des désirs, le bonheur éternisé » (Morin, 2008, p. 101).

En revanche, le bonheur n'est pas immédiatement atteint dans tous les produits audiovisuels visant une telle adhésion. Comme le nom lui-même le souligne, il s'agit d'une « fin » heureuse. Cette fin est donc précédée d'une succession de problèmes vécus par les personnages, notamment les protagonistes. La tentative de surmonter ces problèmes amène le téléspectateur à s'identifier de plus en plus au personnage dont les conflits passent également pour être vécus émotionnellement par le téléspectateur qui, au jour le jour, communie avec les mêmes joies et tristesses d'un monde fictionnel reposant généralement sur la vraisemblance ; ce qui permet une identification plus forte entre le public et la *telenovela*.

Cette vraisemblance ne se manifeste pas uniquement dans des thèmes et des structures fondés uniquement sur l'oralité du dialogue, mais aussi sur des détails de situations du quotidien qui créent entre le spectateur et la trame une sorte d'identité marquée par de petits gestes. Selon Sílvia Borelli :

« La *telenovela* émerge comme un objet de modélisation massive, constituée autour d'un constant dialogue avec les classes populaires […]. Prenant son origine dans les traditions, tant populaires que massives, dans les narrations orales, le roman-feuilleton ou les *novelas* hebdomadaires, les *radionovelas*, le cinéma larmoyant, le soap-opera nord-américain, la *telenovela* brésilienne se distingue aujourd'hui en tant que produit culturel différencié, fruit de la spécificité des histoires croisées de la télévision et de la culture populaire brésilienne[39] » (Simões Borelli, 2005, dans Motter et Mungioli, 2007, p. 05).

[39] « *A telenovela emerge como um objeto de padrão massivo, constituído em constante diálogo com matrizes populares [...]. Originária de tradições, ao mesmo tempo populares e massivas, das narrativas orais, do romance*

Ainsi, avec l'adoption du genre *telenovela* comme moteur de toute la grille de programmation, la chaîne *Globo* réussit à fidéliser le public brésilien à ses émissions. De fait, le genre agit non seulement comme guide ou modèle prescriptif, mais aussi comme modèle interprétatif d'un monde imitant la réalité. Le genre participe donc d'un entendement du monde. En ce sens, Martín-Barbero – faisant référence aux genres cinématographiques, mais dont l'interprétation peut être élargie aux genres télévisuels –, affirme que « le genre n'est pas seulement qualité de narration, mais aussi le mécanisme selon lequel on peut avoir la reconnaissance – vu comme une clef de lecture, de déchiffrage de sens, de retrouvailles avec un 'monde' » (Martín-Barbero, 2001, dans Motter et Mungioli, 2007, p. 06).

La matrice générique conduit – et d'une certaine façon conditionne – notre compréhension du monde, car elle délimite les espaces imaginaires, encadre les interprétations, et ce de manière si agréable que nous sommes poussés à être d'accord avec Umberto Eco lorsqu'il avance que : « déjà que la fiction nous semble plus confortable que la vie, on essaie de lire la vie comme si c'était un œuvre de fiction » (Eco 1994a, p. 124).

Cette réflexion est en accord avec un phénomène très fréquent dans les *telenovelas* brésiliennes, où les drames quotidiens envahissent les petits écrans et où les personnes ordinaires, qu'on voit au jour le jour, sont incarnées par des vedettes de la télévision. Le genre – d'origine feuilletonesque – a précisément cette « magie », en faisant semblant de simplement jouer, de nous montrer donc le monde tel qu'il est ou, du moins, tel qu'il pourrait être.

En dépit des distorsions typiques du genre, où le bonheur est souvent au rendez-vous au dernier moment, c'est au fil des épisodes, allant de 160 à 250 et s'étalant sur six à neuf mois en moyenne de diffusion du lundi au samedi, que les trames se rapprochent du quotidien du Brésilien lambda et discutent avec lui de sujets auparavant réservés à la sphère du privé. Pour ce faire, le genre jongle en permanence avec l'univers caché, comme, par exemple, le sexe hors mariage, la nudité, l'émancipation professionnelle et sexuelle de la femme, l'union entre homosexuels, l'inceste, ou encore les relations interraciales. Leur temps de diffusion est indiscutablement supérieur à celui des journaux télévisés pour débattre de ces thèmes en profondeur.

---

folhetim ou das novelas semanais, das radionovelas, do cinema de lágrimas, e da soap-opera norte-americana, a telenovela brasileira distingue-se, na atualidade, por ser um produto cultural diferenciado, fruto de especificidades das histórias da televisão e da cultura popular no Brasil[39] ».

Les problématiques concernant toute la nation se mêlent aux trames principales ou secondaires selon les humeurs de la société. Ainsi, les questionnements – sur la réforme agraire, l'analphabétisme, les droits des personnes âgées, les enlèvements d'enfants, la violence urbaine et surtout la corruption politique – servent de toile de fond aux récits. Cela se produit de telle sorte que les *telenovelas* dictent souvent l'*agenda setting* des médias brésiliens selon l'impact de l'abord de l'un de ces sujets dans l'épisode précédent. Il est en effet courant que les journaux télévisés de *Globo* donnent suite au débat déjà entamé dans les récits des *telenovelas*, et vice-versa. Cependant, un tel impact n'aurait pas le même retentissement s'il n'était pas associé aux traditionnels clichés mélodramatiques de la matrice feuilletonesque du genre, clichés qui diluent des sujets d'actualité et de forte attente dans les drames communs des Brésiliens.

> « C'est la logique des relations personnelles et familiales qui préside le récit des problèmes sociaux. C'est de là que semble se dégager le pouvoir de ce récit de traduire le public au travers de relations affectives, au niveau du vécu, se mêlant à l'expérience de la vie quotidienne, elle-même vécue de multiples manières : subjective, émotionnelle, politique, culturelle et esthétique[40] » (Vassallo de Lopes, 2003, p. 28).

Selon Maria Immacolata Vassallo de Lopes (*Ibid.*, p. 29-30), cela a créé une sorte de grand récit dépassant la dimension d'un simple produit de loisir. Ce récit s'est inséré dans la routine de la nation, construisant des mécanismes d'interactivité et une dialectique entre le temps vécu et le temps raconté. En tant qu'expérience sociale, l'auteure affirme que ce genre de récit déclenche des mécanismes de conversation, de partage et de participation imaginaire. « La *telenovela* est devenue une forme de récit sur la nation et un moyen de participer à cette nation imaginée[41] » (*Ibid.*).

Vassallo de Lopes affirme également que le genre *telenovela* constitue un canal privilégié pour l'imagination nationale, en ce qu'il est capable de promouvoir l'expression de drames privés dans des termes publics, et des drames publics dans des termes privés. Sa structure

---

[40] « *É a lógica das relações pessoais, familiares que preside a narrativa dos problemas sociais. E aí parece residir o poder dessa narrativa, traduzir o público através das relações afetivas, ao nível do vivido, misturando-se na experiência do dia-a-dia, vivida ela mesma em múltiplas facetas, subjetiva, emotiva, política, cultural, estética, etc* ».

[41] *« A novela tornou- se uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada ».*

narrative personnalisée et peu définie en termes idéologiques ou politiques pour aborder les questions liées à l'espace public semble, dans l'histoire récente du Brésil, avoir aidé à soulever des questions et peut-être même à donner le ton de débats publics. C'est donc l'une des caractéristiques qui en fait une sorte de récit de la nation. Vassallo de Lopes complète :

> « Élevée à la position de produit principal d'une industrie télévisée aux grandes dimensions, la *telenovela* est devenue l'un des espaces de problématisation les plus importants et les plus vastes du Brésil, allant des intimités privées aux politiques publiques. Cette capacité unique à synthétiser le public et le privé, le politique et le domestique, l'actualité et la fiction, le masculin et le féminin est inscrite dans le texte des *novelas* qui combinent les conventions formelles du documentaire et celles du mélodrame télévisuel. C'est ce qui caractérise le plus la *telenovela* brésilienne et constitue le paradoxe que constitue l'identification du Brésil au récit fictif plutôt qu'à celui du journal télévisé[42] » (Vassallo de Lopes, 2003, p. 25).

À partir de ce point de vue, nous sommes en mesure de mieux comprendre pourquoi les récits à épisodes diffusés dans les journaux télévisés de *Globo* suivent les mêmes codes narratifs que ceux des *telenovelas*. De fait, ils peuvent ainsi obtenir la même adhésion et fidélité, sans pour autant être nettement définis comme un produit similaire aux *novelas*.

1.5.6 La série à la place de la telenovela

Depuis sa création le 21 avril 1971, le *Jornal Hoje* investit dans des reportages à épisodes, suivant ainsi la ligne éditoriale du journalisme de *Globo* qui voit dans ce genre de format une vitrine de son modèle de qualité. Quel que soit leur cadre de diffusion dans la grille de programmation, ces reportages sont appelés « séries », et souvent « séries spéciales ». Durant une certaine période, ils peuvent être insérés dans des rubriques fixes des JT, mais leur création

---

[42] « *Alçada à posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, das intimidades privadas às políticas públicas. Essa capacidade sui generis de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a noticia e a ficção, o masculino e o feminino está inscrita no texto das novelas que combinam convenções formais do documentário e do melodrama televisivo. É isso que mais tipifica a teleno- vela brasileira e constitui o paradoxo de se identificar o Brasil mais na narrativa ficcional do que no telejornal* ».

et leur diffusion n'ont jamais eu de périodicité régulière, car c'est un produit qui demande un grand investissement et qui s'insère dans une stratégie promotionnelle ponctuelle.

Selon le rédacteur en chef du *Jornal Hoje*, Luíz Fernando Ávila[43], les séries de reportages permettent à toute l'équipe de journalistes de tester des formats différents, d'avoir une flexibilité dans les textes, d'explorer des cadrages plus osés, en s'éloignant ainsi d'une approche plus traditionnelle du journalisme quotidien. Mais, une fois questionné pour savoir si ce type de pratique journalistique a une influence équivalente à celle de ses analogues dans la fiction, comme les séries télévisées et les *telenovelas*, Ávila affirme catégoriquement que non : « Je ne pense pas. Nous faisons du journalisme. Nous travaillons avec des faits. Nous racontons de vraies histoires. C'est très différent » (« *Não. Acho que não. A gente faz jornalismo. A gente trabalha com fatos. A gente conta histórias reais. É muito diferente* »)[44].

Ce genre de positionnement révèle un véritable enjeu pour les professionnels de *Globo* : celui de rendre crédible leur journalisme télévisé, de ne pas perdre leur « bonne » réputation et, partant, de s'éloigner de l'image des *telenovelas*. Pour autant, la contamination discursive dans son flux de programmation qui, d'une manière ou d'une autre, finit par modéliser ses reportages pensés comme des séries, ne fait aucun doute. Le format sériel semble précisément avoir été choisi pour éviter un lien plus explicite avec le fleuron de sa programmation essentiellement fondé sur le fictionnel, afin de distinguer les émissions journalistiques de celles où la réalité et le mélodrame ont des tournures très ambiguës.

En même temps, à la différence des autres JT de la chaîne, le *Jornal Hoje* se caractérise par son côté magazine, avec un langage plus informel et avec des contenus plus « légers ». Dès son arrivée à la télévision brésilienne, il avait pour objectif d'atteindre principalement le public féminin, pendant la pause-déjeuner. Son succès auprès des téléspectateurs tient à son côté plus décontracté. Selon les informations du site *Memória Globo*[45], les éditions de samedi sont devenues très populaires au cours de la première décennie de leur transmission. Ce succès relève de leur ton expérimental, du fait de mettre l'accent sur des sujets liés à la culture et au

[43] Il a été rédacteur en chef du *Jornal Hoje* entre 2015 et 2018. Actuellement, Ávila est le directeur de journalisme de *Globo* à Brasília, capitale administrative et politique du pays. Les informations ont été prises à travers un questionnaire scientifique envoyé en juillet 2016 au département *Globo Universidade* qui l'a transmis à l'éditeur en chef du *Jornal Hoje* de l'époque. Le questionnaire a été renvoyé dûment complété le 19 août 2016. L'intégralité du questionnaire se trouve dans les annexes de cette thèse.

[44] L'intégralité de l'entretien se trouve dans les annexes de cette thèse, en sa version originale et celle traduite en français.

[45] Visualisé le 26/02/2020, sur https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-hoje/.

comportement des Brésiliens. Or, de nos jours, ces sections ont un coût très élevé pour le journalisme télévisé.

Même si les événements de l'actualité (*hot news*) sont présents à la une du JT, le *Jornal Hoje* calque la plupart de ses 40 minutes de diffusion sur des événements plus « refroidis », en offrant à son public des formats de reportage plus longs. À la différence des grands reportages qui prennent quasiment la moitié du temps des éditions du samedi du *13h* de *France 2*, dans le *Jornal Hoje*, ces formats ne dépassent que rarement les 10 minutes et, quand ils ne sont pas cadrés dans des rubriques spécifiques, la fragmentation du récit est opérée, faisant ainsi des séries à suivre. Ce choix éditorial, outre d'être aligné sur le flux de programmation de la chaîne, n'est ni fortuit ni conjoncturel. Sur la fonction de ce genre de reportage, Guy Lochard signale :

> « Ces programmes viennent répondre chez le téléspectateur à une demande d'intelligibilité de l'actualité qui peut de moins en moins satisfaire le flux continu des images et des sons déversés par les journaux télévisés. Et, du côté des journalistes, ces formats semblent vouloir redonner toute sa noblesse et sa raison d'être à un métier devenu synonyme d'abandon à la superficialité et au spectaculaire » (Lochard, 2005, p. 77).

Lochard affirme aussi que le succès de ces productions informatives auprès du public vient, en partie, du fait qu'elles puissent jongler avec d'autres formats, surtout avec le cinéma documentaire, tandis que, pour le journalisme dit quotidien, les innovations sont entravées par un rythme accéléré. Qui plus est, ces productions renvoient leur destinataire à des références à la mémoire collective, devenant ainsi des documents de restitution d'événements historiques représentés à la télévision.

Cependant, c'est au moment où son long récit doit se fragmenter que le processus de sérialisation de l'information prend place et injecte des éléments qui la rapprochent des *telenovelas*. Cela se fait toutefois de façon subtile. Certes, les codes narratifs, le langage, le rôle des personnages et la structuration du récit semblent familiers et similaires à ce que l'on voit dans les *telenovelas*. Pour autant, ces reportages à épisodes s'inscrivent dans les règles d'un journalisme qui se veut de qualité, dont le modèle jouit d'une réputation à défendre. Ainsi, le choix du format sériel et, plus encore, de son appellation comme série et non comme *novela* serait un moyen de camoufler ce rapprochement des émissions fictionnelles présentes dans la grille de programmation, sans pour autant se distancier totalement de la culture télévisuelle

fortement fondée sur ces « feuilletons électroniques[46] ». Ces derniers ont un type de langage indéniablement plus pénétrant que celui du journalisme. Le journalisme de *Globo* n'a jamais négligé ce pouvoir d'adhésion.

Au Brésil, quand un événement s'étale sur la durée, crée des ramifications complexes, les journalistes disent souvent *« vamos ao próximo capítulo desta novela »* (on va suivre le prochain épisode de ce feuilleton). Cependant, pour désigner les reportages intentionnellement fragmentés, ils n'utilisent jamais le terme « *novela* ». Cela indique qu'il existe une nette volonté de se distinguer en tant que produit journalistique, tout en étant plongé dans une culture télévisée à forte tradition feuilletonesque. Dans le jargon du journalisme quotidien brésilien, cette référence à la fiction n'est pas condamnée, dans la mesure où elle agit comme un repère culturel avec son produit télévisé feuilletonnant par excellence. En revanche, cette pratique fait référence à des occurrences qui ont lieu dans la sphère de la « vie réelle », hors de sa production, comme si ce qui est en train de se rapporter et/ou de se raconter ne faisait pas partie de son discours fondateur d'un monde s'appuyant sur sa représentation. Lorsqu'il s'agit du résultat de sa propre production, le mot « *novela* » est absolument évité pour désigner son contenu. La sérialisation de l'information s'insère donc dans ce processus en tant que solution au niveau du langage, mais elle se présente aussi comme une signature du journalisme brésilien.

Toujours dans une perspective culturelle, et tel que le défendent Juliana Freire Gutmann, Thiago Emanoel Ferreira dos Santos et Itania Maria Mota Gomes (2009), le journalisme apparaît comme une construction sociale, le fruit cognitif d'une relation entre la société et la culture. Dans ce cas, le journalisme télévisé brésilien se distingue des autres « écoles ». Il a ses propres spécificités. Pour éclairer cette affirmation, Freire Gutmann, Ferreira dos Santos et Mota Gomes utilisent trois concepts méthodologiques différents : structure des sentiments, genre télévisuel et mode d'adressage :

> « Si nous adoptons la structure du sentiment comme concept méthodologique, le journalisme ne peut pas être considéré, aux fins d'analyse, comme une « école », comme une institution clairement et indéfiniment américaine ou anglo-saxonne qui se propage à travers le monde. Il y a autant de journalismes que de cultures, de sociétés et d'époques historiques dans lesquelles il est pratiqué, et le travail de l'analyste est de trouver les

[46] La presse brésilienne spécialisée désigne souvent les *telenovelas* comme des « folhetins eletrônicos ».

marques de son hétérogénéité constructive. En ce sens, il permet de porter un regard sur le processus, sur la façon dont les informations télévisées sont construites de manière procédurale. Il permet ainsi d'accéder à l'émergence de nouvelles caractéristiques qui ne se sont pas encore cristallisées dans les idéologies, les conventions, les normes et les genres[47] » (Dos Santos, Gomes et Gutmann, 2009, p. 78).

En tant que genre télévisuel, les séries de reportages se configurent comme une stratégie communicationnelle propre au processus de traitement de l'information, au plus près d'un type de langage télévisuel répondant aux enjeux de la société brésilienne. C'est ainsi que ces séries peuvent être socialement reconnues par le public brésilien en tant que produit journalistique, même si elles flirtent avec d'autres genres. Cette reconnaissance advient évidemment à travers l'émission dans laquelle ces genres sont produits. Selon Freire Gutmann, Ferreira dos Santos et Mota Gomes (2009, p. 79), c'est dans la manière dont les émissions parlent à leur public qu'un style se construit, un mode d'adressage se révèle et s'actualise, déterminant sa place dans l'imaginaire populaire.

De ce point de vue, par exemple, les séries journalistiques du *Jornal Hoje* vont sûrement dégager un style, des caractéristiques qui leur sont propres, tandis que d'autres vont s'ajouter selon les circonstances pour pouvoir développer un récit plus proche du goût de son téléspectateur-cible, sans pour autant perdre son statut de produit journalistique. Finalement, « sans la référence au monde réel, l'information télévisée ne se distinguerait pas d'un roman ou d'une *telenovela* » (Jost, 2009, p. 17).

La perception en tant que série journalistique et non comme série fictionnelle passe évidemment par l'ajustement d'une réalité préfigurée, dont les récits en provenance de la télévision maintiennent le cours, dans ce grand projet de tisser le récit d'une nation. C'est alors l'une des pistes permettant de mieux discerner le choix du format série par le journalisme télévisé brésilien et trouver ainsi l'emplacement idéal de la production de récits journalistiques

[47] « *Se acolhemos estrutura de sentimento como um conceito metodológico, o jornalismo não poderá nunca ser considerado, para fins de análise, como uma "escola", como uma instituição claramente e indefinidamente estadunidense ou anglo-saxônica que se espalha pelo mundo global – existirão tantos jornalismos quantas são as culturas, as sociedades e os tempos históricos em que ele é praticado e o trabalho do analista é encontrar as marcas da sua heterogeneidade construtiva. Nesse sentindo, ele permite um olhar para o processo, para o modo como o telejornalismo é construído processualmente e, assim, acessar a emergência de novas características que ainda não se cristalizaram em ideologias, convenções, normas, gêneros* ».

fragmentés dans le flux de la programmation. Ce journalisme se configure comme un savoir-faire qui le différencie de celui produit en France par exemple.

1.6 France 2 sous l'égide du feuilleton

1.6.1 Du berceau littéraire à la grille

La rubrique « feuilleton », en tant que « case » fixe du programme du journal télévisé, est apparue à l'antenne du *13h* de *France 2* le 6 septembre 2004, s'inscrivant dans une « nouvelle formule » proposée par le journaliste-présentateur de l'époque, Christophe Hondelatte[48]. Plus proche du *talk-show* que du journal télévisé traditionnel, cette « reformulation » avait pour objectif de permettre à la chaîne de mieux affronter la concurrence. Le JT de *13h de TF1* détenait 54 % de l'audience quotidienne dans le même créneau télévisuel[49]. Suite à des parts d'audience décevantes, à hauteur de 17,5 %, et à des critiques dans les médias, Hondelatte abandonne la rédaction du JT cinq mois après son arrivée. Puis, il est remplacé en urgence par Benoit Duquesne jusqu'à la prise de relais d'Élise Lucet, en septembre 2005.

Dans ce contexte perturbé, entre l'arrivée d'un rédacteur en chef et d'un autre, le feuilleton a développé ses premières trames dans la grille du *13h* de *France 2*, tout en préservant sa place importante et sa diffusion hebdomadaire. Opposée à l'idée rigide de cette « formule » proposée par Christophe Hondelatte, Élise Lucet estompe alors le côté magazine et positionne le JT de 13h au plus près de l'actualité, sans pour autant perdre de sa souplesse. Dans une interview accordée au site *Ozap.com*[50], sept mois après son arrivée sur le plateau du 13h, la nouvelle rédactrice en chef souligne l'importance de la présence de formats comme le feuilleton, pour permettre au journal de consacrer plus de temps au traitement de sujets perçus

---

[48] Selon les informations publiées par le site *L'OBS*, le 9 septembre 2004 – quelques jours après la première apparition de Christophe Hondelatte sur le plateau du *13h de France 2* –, Hondelatte a imprimé une nouvelle formule fondée sur le « face à face », en donnant au journal un aspect plus proche de celui des *talk-shows*. Sa nouvelle formule « garder la pêche », décrite ainsi par le nouveau présentateur, proposait des innovations comme son déplacement constant sur le plateau au cours de l'émission, des débats d'environ sept minutes et l'arrivée d'un « feuilleton du réel ». Pour plus d'informations, voir l'article : https://www.nouvelobs.com/culture/20040906.OBS6334/le-13h-nouvelle-formule-a-ete-lance-lundi.html, consulté le 19/01/2021.

[49] Pour plus d'informations, voir l'article publié dans *Libération* le 25 janvier 2005 : https://www.liberation.fr/medias/2005/01/29/hondelatte-prend-la-mouche-et-la-porte_507838, consulté le 17/04/2020.

[50] Voir tout l'entretien dans les annexes de cette thèse.

comme marginaux dans l'actualité. « Je trouve ça important dans un journal de prendre du temps avec de longs sujets », affirme-t-elle.

Depuis lors, les téléspectateurs du *JT de 13h* de *France 2* ont pris l'habitude de suivre un sujet différent chaque semaine. Quand on pense au format du feuilleton du *13h* de *France 2*, le rapport temps/espace de la séquence est déterminant. Les événements traités comme feuilleton doivent trouver leur cadre dans une structure de récit maîtrisable, en suivant le schéma de cinq épisodes, dont le début est toujours le lundi et la clôture le vendredi. Une préproduction pour l'élaboration du récit est nécessaire. Parfois, l'équipe de production du feuilleton du *Journal de 13h* est composée de trois professionnels (un rédacteur, un caméraman et un preneur de son[51]) avec pour mission de mettre en scène le feuilleton de la semaine. Cette équipe peut consacrer des mois à mettre en forme un récit.

Afin d'avoir toujours une histoire parfaitement achevée, les événements insérés dans cet espace de la grille du journal ne sont pas forcément considérés comme « chauds ». Même s'ils parlent parfois de l'actualité, ce sera toujours à partir d'un point de vue qui ne correspond pas au déroulement de l'aspect le plus « chaud » des faits en cours. Dans ce cas, le critère d'actualité de la nouvelle cède la place à des critères secondaires, tels que l'exceptionnalité et l'exotisme. Il y a une sorte de « transmutation » du fait raconté qui, selon Luiz Gonzaga Motta, transforme les faits dits d'importance en « faits divers dont le langage s'approche d'un récit de feuilleton, où l'aspect dramatique est le plus important » (Motta dans Mouillaud et Porto, 1997, p. 315).

Ce traitement plus souple, s'écartant des polémiques, semble favoriser la permanence de ce format dans la grille fixe du JT de *13h de France 2*, même après les multiples reformulations que le JT a dû subir ces dernières années. Il occupe environ cinq minutes sur les quarante minutes du journal. Même s'il n'est pas présenté avec la même solennité que les soi-disant séries spéciales du *Jornal Hoje* de *Globo*, le feuilleton du *13h* de *France 2* a tout de même acquis une place de prédilection dans la grille, ainsi qu'auprès du public.

Cette forme de succès n'est pas nouvelle, elle a des racines anciennes. Comme on l'a vu précédemment, depuis l'industrialisation et la massification de la presse, le feuilleton est devenu une forme de récit très populaire, surtout en France, son berceau originel[52]. Cela peut

---

[51] Cette équipe peut aussi n'être composée que d'un preneur de son et d'un JRI (Journaliste reporter d'images), comme l'affirme le JRI de *France Télévisions*, Vincent Bouffartigue, lors d'un entretien qu'il nous a accordé le 28 mai 2016. À l'époque, le journaliste produisait l'un des feuilletons pour le *13h* de *France 2* dans le studio de télévision de l'École publique de journalisme à Tours. L'intégralité de l'entretien peut être consultée les annexes de cette thèse.

[52] Rappelons que la formule du feuilleton n'est pas née en France, mais elle a pris la forme qu'on lui connaît aujourd'hui grâce au savoir-faire développé par la presse française.

expliquer pourquoi ce format est davantage présent dans le journalisme télévisé français que dans celui du Brésil, par exemple.

Tandis que le journalisme télévisé brésilien présente une volonté de s'éloigner du langage des feuilletons (en particulier des *telenovelas*) ou d'en dissimuler la présence, en adoptant un langage plus sophistiqué tel celui des séries, dans le journalisme télévisé français, cette proximité semble se manifester de manière moins dissimulée. Au contraire, sa présence a toujours été constamment acceptée comme relevant de la culture populaire. Le feuilleton est strictement lié au journalisme qui le produit, ce qui n'est pas considéré comme un élément perturbateur de la crédibilité du journalisme.

Dans une perspective culturelle, le feuilleton, tel qu'il est aujourd'hui conçu, semble s'être développé exponentiellement en France. Cela se ressent dans la façon dont les Français perçoivent les récits qui leur sont fournis quotidiennement. Pourtant, la France n'a pas inventé le feuilleton. Cette forme qui consiste à étaler les récits dans le temps était déjà populaire dans des pays comme les États-Unis et le Royaume Uni. Selon Marie-Françoise Cachin et Brake Laurel (2007), dans ces deux pays, le feuilleton était plutôt réservé aux magazines, dont la publication avait un rythme assez lent et souvent freiné à cause de charges élevées et de censure des institutions de la part de la société de l'époque victorienne alors très conservatrice. C'est à partir de la modernisation de la presse française, avec la diffusion quotidienne, par tranches, de romans dans les journaux, que le feuilleton prend de l'ampleur (Meyer, 1996 ; Queffélec-Dumasy, 1989 ; Thérenty, 2009).

Le genre feuilleton, à la fois littéraire et journalistique, a dû subir plusieurs changements pour arriver sur le petit écran. Dès l'émergence de la télévision au début des années 1950, le genre, ainsi que la sérialité, ont profondément marqué les modalités narratives de la fiction télévisuelle (Audry, 2006, p. 02). Pour Danielle Audry (*Ibid.*), c'est toute l'organisation de ses émissions, érigée sur des modalités indissociables de l'infrastructure économique et esthétique du médium lui-même qui, en conformité avec les développements technologiques qui ne cessent de le transformer, est fondée sur le genre du feuilleton.

Avec un principe essentiellement littéraire, le feuilleton a non seulement évolué vers des formats plus sophistiqués, tant au niveau du langage qu'au niveau structurel, mais il s'est aussi affirmé comme un modèle de récit dont on peut s'inspirer en raison de son grand succès auprès du public et de son potentiel d'adaptation à tous les nouveaux médias issus de la révolution internet, comme les services de *streaming* vidéo, par exemple. Malgré sa nette perte d'identité à cause de la récente sophistication des séries télévisées, le feuilleton reste, du moins dans le

langage quotidien, le terme de référence en France pour désigner un événement qui se prolonge dans l'actualité. « Il feuilletonne » est un terme assez couramment employé par les professionnels de différents médias du pays. On n'entend jamais « c'est une série », mais « c'est un feuilleton ».

Il s'agit là d'un héritage culturel dont l'origine semble se trouver dans la façon dont le public français déchiffre le monde, en grande partie basée sur le retentissant succès de l'époque dorée de la littérature française, popularisée grâce à un nouveau ton de traitement des récits adopté par le feuilleton. Ce dernier devient alors l'une des principales références pour rapporter/raconter les événements les plus pertinents pour la société, quand ce format est transposé à la télévision, soit dans des adaptations en séries, des feuilletons ou des téléfilms, soit dans des reportages journalistiques[53].

1.6.2 Une fiction référentielle comme synonyme d'actualité

Du côté de la tradition télévisuelle brésilienne, nous avons vu qu'il existe une sorte de convergence entre les émissions de fiction (*telenovelas*) et les programmes d'information (journaux, magazines et *talk-shows*), ce qui crée un langage hybride tout en continuant de démarquer le rôle de chacun des genres. Du côté français, la présence du langage feuilletonesque dans les récits journalistiques semble surtout le fruit d'un riche héritage littéraire qui précède l'apparition du roman-feuilleton dans la presse française et son adaptation à la télévision.

---

[53] Ce phénomène, issu du patrimoine littéraire et produit par l'avènement du feuilleton, mérite d'être approfondi à partir des recherches anthropologiques et culturelles. Au stade actuel de notre thèse, nous n'avons pas eu accès à des études de ce type pour étayer notre point de vue. Cependant, l'ouvrage collectif dirigé par Loïc Artiaga (*Le roman populaire. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Mémoires / Histoire, Paris, Autrement, 2008), nous offre des éléments confirmant la présence de cet héritage feuilletonesque dans l'imaginaire des Français qui regardent la télévision. Il nous donne comme exemple quelques adaptations télévisuelles faites dans les années 1990 et ayant rassemblé un grand public qui a grandi avec les héros paralittéraires issus des romans-feuilletons et de leurs rejetons transmédiatiques. « La tonitruante adaptation pour la télévision privée du *Comte de Monte-Cristo* – suivie deux ans plus tard par celle des *Misérables* – rassemblait en 1998 entre 11,6 et 12,8 millions de spectateurs par épisode. Elle confirmait la place privilégiée qu'occupaient dans l'imaginaire collectif les personnages nés un siècle et demi plus tôt, à l'ère du roman-feuilleton, même si leurs derniers avatars apparaissaient comme de purs produits des empires de communication de la fin du XXe siècle » (Artiaga, 2008, p. 09). L'auteur affirme que ces adaptations, de plus en plus en vogue, sont seulement l'une des facettes de la culture du feuilleton qui s'est inscrit dans l'histoire de l'industrie culturelle du pays au fil des derniers siècles. « Ces fictions ont contribué à modifier la société comme ses modes de représentations, désormais inscrits dans la logique de la périodicité et du flux médiatique » (*Ibid.*, p. 10).

Selon Marie-Ève Thérenty (2003), quelques années avant les premières publications en tranches dans la presse, soit entre 1829 et 1836, les grands écrivains français de l'époque (Balzac, Stendhal, Sand, Dumas, Nerval, etc.) s'efforçaient déjà de rapprocher leurs textes de situations référentielles issues de l'actualité. De la sorte, ils pouvaient s'ajuster le plus possible aux conditions de publication imposées par le journal, qui devient le support le plus attractif pour populariser leurs créations. C'est alors que se développe une nouvelle compétence d'écriture adaptée à la « mémoire » du texte. Thérenty affirme que, de cette approximation, naît une nouvelle forme de récit, celle des « romans-mosaïques » qui représentent métaphoriquement une nouvelle esthétique où le tout est composé de fragments et « surtout plus généralement d'une poétique qui se vit sous la forme du fragment, de l'éclat, du décousu ». Elle complète :

> « Ce phénomène est d'autant plus frappant qu'il touche – à des degrés et sous des formes certes divers – tous les pans d'une production romanesque diversifiée, aussi bien le récit excentrique que le récit dit 'réaliste'. Il définit aussi toute une série de projets romanesques qui prétendent voir le tout dans le fragment et constituer un ensemble à partir d'éclats » (Thérenty, 2003, p. 13).

De cette confrontation entre la création fictive et son nouveau référentiel (l'actualité), émerge le besoin de fragmenter le récit, fragmentation qui constitue l'une des principales caractéristiques du processus de feuilletonisation de l'information, mais aussi un nouveau style d'écriture qui va encore évoluer et, sans doute, devenir un modèle traditionnel, formant une école, une sorte de signature du journalisme français, grâce au terreau de cette tradition littéraire. Si, dans le champ littéraire, Marie-Ève Thérenty signale que les « romanciers-journalistes » naissent de cette convergence, dans le champ journalistique, cette veine romanesque semble s'être consolidée dans la façon dont les rédacteurs traitent l'information. Selon le type de sollicitation, ils peuvent devenir des journalistes-romanciers, des journalistes-écrivains, des journalistes-chroniqueurs ou, dans le cas de notre étude, des journalistes-narrateurs et des journalistes-personnages. C'est ce que nous allons analyser plus en détail dans la deuxième partie de cette thèse.

Pour l'instant, nous cherchons à saisir comment le feuilleton, avec sa structure narrative intentionnellement fragmentée, est présent dans le journalisme télévisé français au détriment

de la série qui reste plus discrète. L'une de nos hypothèses est que les médias français ont naturellement absorbé cette tradition littéraire à partir de l'essor du feuilleton. Celui-ci est devenu une référence d'écriture, en particulier pour les longs récits journalistiques, au point de constituer un riche héritage qui allait contribuer à forger le récit de la nation française, représenté d'une certaine façon par les idéaux propagés originalement dans les chapitres de certains romans-feuilletons.

À l'origine, dans la sphère littéraire, les écrivains cherchaient l'actualité comme un référentiel pour composer leurs textes. Dans la sphère journalistique, cette « fiction référentielle », comme la décrit Marie-Ève Thérenty (2003), est également devenue un recours pour les rédacteurs afin de mieux déchiffrer ou simplement raconter les événements de l'actualité de façon plus durable. Ce processus s'opère dans deux directions différentes. Dans la première direction, la technique d'écriture et de composition du récit mène la fiction vers un cadre plus resserré de réalisme et de vraisemblance. Dans la seconde direction, cette même technique aide à dépeindre une actualité/réalité plus codifiée selon un type de lecture conforme aux goûts d'un public progressivement incité à suivre les événements de façon morcelée. Dans ce cas, la fiction s'impose comme un référentiel potentiel en s'adaptant au journal et en le rendant plus lucratif et compréhensible.

Dès lors que cette technique se sophistique en France, la population perçoit plus clairement la logique des récits discontinus de l'actualité, comme si ces derniers faisaient ordinairement partie de la culture littéraire du pays, mais aussi de celle des médias. Cette opération, que nous qualifions ici de feuilletonisation, est bien plus complexe qu'il n'y paraît, car elle est liée à la fragmentation du récit. Ceci pose plusieurs questions quant à l'ordre de lecture et de perception de notre monde, mais aussi quant aux obstacles auxquels la production de récits à épisodes doit fréquemment faire face. Il convient de noter l'importance de la culture du feuilleton dans les médias français. Par conséquent, il n'est pas surprenant que ce format occupe, aujourd'hui encore, une place importante dans les journaux télévisés[54]. En effet, le

[54] Dans le texte publié sur la page *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics* (http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/renouvellement-des-publics-de-la-culture/, consulté le 21/01/2021), Daniel Jacobi et Laure Marchis-Mouren (2016) mettent en évidence les difficultés du « renouvellement des publics de la culture ». Selon les auteurs, faute de se renouveler, le public d'une pratique culturelle est menacé de disparaître. « La stabilité du public n'est qu'une apparence ou mieux un artefact résultant de sa caractérisation sociologique. Certes, sa composition sociologique n'a que très peu varié. Pour autant, une cohorte nouvelle est venue remplacer celle qui est partie ou a abandonné la pratique concernée », affirment-t-ils. Cependant, nous observons que la permanence des formats feuilleton et série dans la culture française (et aussi internationale) vient du fait que ces deux genres ont subi plusieurs transformations depuis leur popularisation à partir des pages des journaux. Ils se sont aisément adaptés aux goûts de différents types de public au fil des décennies, faisant preuve

feuilleton s'adapte très bien à la politique éditoriale de *France 2*, connue pour la prépondérance de son côté magazine.

1.6.3 La place du feuilleton dans la télévision française

Avant que la feuilletonisation de l'information ne prenne forme dans le journalisme télévisé de *France 2*, le genre a dû passer par diverses (re)formulations, notamment dans l'organisation de la grille des premières chaînes françaises. Il est important de signaler que, selon Monique Sauvage, Isabelle Veyrat-Masson et Géraldine Poels (2012), les feuilletons télévisés apparaissent en même temps que les journaux télévisés en France. Durant les premières années, entre 1948 et 1949, la télévision française[55] ne produit que des émissions filmées en direct. Les fictions, telles les adaptations de pièces de théâtre ou de classiques littéraires, sont également tournées directement dans les studios. C'est alors que les premiers feuilletons apparaissent, préparant le terrain pour l'arrivée de la nouvelle attraction : le grand journal du soir.

Ces premiers feuilletons ont dû améliorer leur dramaturgie, et surtout leur suspense, pour river ce nouveau public au petit écran et le préparer à la prochaine émission. Cela a évolué avec le développement du média. Au début, la télévision ne produit pas de nouvelles formules. Elle « s'inspire des formes culturelles et médiatiques antérieures. Simple transfert, adaptation ou reconfiguration, le passage par le petit écran transforme les anciens formats. Très vite, elle invente des dispositifs originaux » (Sauvage, Veyrat-Masson et Poels, 2012, p. 45).

Ces premiers feuilletons ont dû améliorer leur dramaturgie, et surtout leur suspense, pour river ce nouveau public au petit écran et le préparer à la prochaine émission. Cela a évolué avec le développement du média. Au début, la télévision ne produit pas de nouvelles formules. Elle « s'inspire des formes culturelles et médiatiques antérieures. Simples transfert, adaptation ou reconfiguration, le passage par le petit écran transforme les anciens formats. Très vite, elle invente des dispositifs originaux » (Sauvage, Veyrat-Masson et Poels, 2012, p. 45).

Venu de l'écrit puis adapté à la radio, le feuilleton fait son apparition à la télévision française en octobre 1949. Ce sont alors des productions essentiellement françaises, avec un

---

de flexibilité, ayant la capacité de renouveler constamment leur public. Bien qu'ils aient déjà connu des hauts et des bas dans l'appréciation du public, les genres feuilleton et série semblent présenter ce que Daniel Jacobi et Laure Marchis-Mouren qualifient de facteur prépondérant de la permanence du succès de leurs formules : « éléments culturels profondément ancrés qui peuvent être réactivés sans difficulté ».

[55] C'est seulement le 8 février 1949 qu'est fondée la Radiodiffusion-Télévision Française (RTF). Avant, depuis les années 1930, certains événements étaient sporadiquement diffusés dans le territoire français.

langage courant et destinées, dans un premier temps, aux enfants. Un an plus tard, en 1950, apparaît le premier feuilleton pour adultes : *L'Agence Nostradamus*[56], qui va justement occuper un espace stratégique dans la soirée. Au début des années 1960, le feuilleton se stabilise dans la grille : d'abord à des horaires qui lui sont réservés pour tenir l'audience, puis il est diffusé à des horaires variés. Cependant, tout comme cela s'est produit dans la télévision brésilienne, les premières décennies, les nouvelles productions restent des adaptations de textes littéraires et sont peu dynamiques. Peu à peu, elles subissent la concurrence de productions étrangères venues surtout des États-Unis et du Royaume Uni.

C'est le moment où la télévision française commence à abandonner les productions en direct et se lance dans une autre étape, moins coûteuse, sans pour autant mettre en péril l'attractivité de ces productions. Au contraire, comme l'affirment François Jost et Gérard Leblanc, « en abandonnant l'unité de lieu du studio, la télévision ouvre la voie au téléfilm, au feuilleton et à la série. En 1958, le *Capitaine Troy*, premier feuilleton américain diffusé en France, est un énorme succès » (Jost et Leblanc, 1994, p. 10).

Ces nouvelles productions renforcent l'importance de maîtriser la programmation et de stabiliser la grille de la télévision française afin d'organiser le temps du public avec la production de genres télévisés où l'appel « à suivre » est présent. Chaque soir, un nouvel épisode est proposé afin de retenir le téléspectateur avant l'arrivée de la *grand'messe*, le journal de 20h.

> « Le genre 'à suivre', capable de rassembler les familles dans toutes leurs composantes, trouve une place privilégiée vers 19h40, juste avant le journal de 20 heures. Cet espace qu'on appellera plus tard l'*access prime time* devient stratégique. Les premiers feuilletons importés sont parfois découpés pour correspondre aux besoins de la télévision française » (Sauvage, Veyrat-Masson et Poels, 2012, p. 110).

[56] *L'Agence Nostradamus* est un feuilleton télévisé français, en neuf épisodes de moins de 15 minutes, créé par Jean Luc et Pierre Dumayet, réalisé par Claude Barma et diffusé les lundis, mercredis et vendredis, du 9 au 27 octobre 1950, sur RTF Télévision. La réception télévisée étant incertaine, la diffusion de ce feuilleton policier est assez erratique, et cette première expérience s'arrête là. Pour plus d'informations, voir CARRAZE Alain, 2007, *Les séries télé : l'histoire, les succès, les coulisses*, Paris, Hachette Pratique, 2007, et BENASSI Stéphane, 2000, *Séries et feuilletons TV: pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège (Belgique), Ed. du CEFAL.

Si, les premières années, la grille de la télévision française semble suivre les pas de la télévision brésilienne, fondée principalement sur le duo journalisme/*telenovelas*, cette configuration ne dure pas longtemps dans les horaires de forte écoute. À partir des années 1960, les séries et feuilletons sont progressivement remplacés par une autre passion nationale : le jeu. François Jost et Gérard Leblanc (1994, p. 14-15) affirment que l'une des pistes pour expliquer ce déclin est le fait que les émissions de jeux et celles de variétés (dont bon nombre compte le jeu comme principale attraction) soient moins onéreuses que la production de fictions par la télévision. De ce fait, les feuilletons télévisés nationaux occupent actuellement peu d'espace dans la grille de programmation. À la différence des feuilletons pionniers, ils sont aujourd'hui diffusés le plus souvent après le grand journal du soir (par exemple, *Plus belle la vie*[57] sur *France 3* ou *Un si grand soleil*[58] sur *France 2)* ou parfois dans le *prime time* tout de même, sans remplir toute la grille de la soirée comme c'est le cas au Brésil.

Dans le cas français, la fidélité du téléspectateur et la conservation du flux de son audience à l'arrivée de ses principaux journaux télévisés sont plutôt dues au plaisir, au ludique, aux qualités intellectuelles et/ou physiques exceptionnelles liées au jeu plutôt qu'au suspense, à la surprise, au dramatique ou au bonheur, même si ces éléments sont aussi disséminés dans les émissions de jeux.

Actuellement*, France 2* place stratégiquement les émissions de jeux avant ses journaux télévisés, car celles-ci sont considérées comme des programmes de flux[59] (Le Champion, 2018).

---

[57] *Plus belle la vie* (également connu sous le sigle PBLV) est un feuilleton télévisé français créé d'après une idée originale d'Hubert Besson et des personnages imaginés par Georges Desmouceaux, Bénédicte Achard, Magaly Richard-Serrano et Olivier Szulzynger. Diffusé du lundi au vendredi depuis le 30 août 2004, il met en scène le quotidien des habitants d'un quartier imaginaire de Marseille, le Mistral. Le format de ce feuilleton se rapproche plutôt de celui d'une saga, car on suit la vie des familles et des habitants issus de cet univers fictif sur plusieurs années. PBLV a fait l'objet d'articles scientifiques comme celui écrit par Céline Bryon-Portet, « La dimension politique de la série Plus belle la vie. Mixophilie, problématiques citoyennes et débats socioculturels dans une production télévisuelle de service public », *Mots, Les langages du politique*, nº 99 (15 septembre 2012) : p. 97-112. Cette production télévisuelle a également été le sujet d'une thèse publiée dans un livre intitulé « Plus belle la vie. La boîte à histoires », Presses Universitaires de France, écrit par Jean-Yves Naour (2013).

[58] Selon les informations disponibles sur le site Wikipédia (https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_si_grand_soleil, consulté le 28.09.2021), *Un si grand soleil* est un feuilleton télévisé français créé par Olivier Szulzynger (ancien directeur de collection et membre de l'équipe de scénaristes de *Plus belle la vie*), Eline Le Fur, Cristina Arellano et Stéphanie Tchou-Cotta, d'après une idée originale d'Olivier Szulzynger et de Toma de Matteis, diffusé du lundi au vendredi depuis le 27 août 2018 en France, et depuis le 16 octobre 2018 en Belgique et au Luxembourg sur RTL-TVI. Sur *France 2*, le feuilleton est diffusé de 20h45 à 21h05, un créneau qui a longtemps été réservé aux spots publicitaires précédant le *prime time* sur toutes les grandes chaînes.

[59] À la différence d'un classement des émissions par genres, Rémy Le Champion précise que celles-ci peuvent aussi être classées comme programmes de flux et de stock, en suivant une logique économique liée à leur cycle d'exploitation. Selon lui, les émissions de stock « correspondent à des contenus dont la valeur n'est pas détruite

Cette stratégie permet de créer un tremplin d'audience. L'ordonnancement des programmes dans la grille de programmation a pour objectif de les articuler aux autres émissions. Il s'agit ainsi de captiver les téléspectateurs et de donner une identité et une cohérence à la chaîne. En bref, ces émissions doivent essentiellement nourrir le flux d'audience et le conserver.

Avant le *JT de 13h*, les téléspectateurs de *France 2* suivent *Tout le monde veut prendre sa place*, diffusé entre 11h55 et 12h45. Quant au *JT de 20h*, deux émissions de jeu le précédent : *Tout le monde a son mot à dire* (18h) et *N'oubliez pas les paroles*, diffusé en deux éditions à 18h35 et à 19h10, du lundi au vendredi. Le samedi, *Tout le monde a son mot à dire* est remplacé par *Joker*, dans le même créneau horaire. Les dimanches soir, les émissions de jeux cèdent la place à l'émission de divertissement *Les enfants de la télé*. En revanche, *Tout le monde veut prendre sa place* garde son emplacement fixe tous les jours de la semaine avant la diffusion du *JT de 13h*.

Cette configuration est l'effet d'un contexte très différent de celui du Brésil, où *Globo* règne seule au seuil du *prime time* depuis son existence. En France, il existe plusieurs chaînes publiques et privées, et la concurrence est plus équilibrée[60]. De fait, il n'y a pas de modèle de qualité[61] à imiter comme celui de *Globo* au Brésil, où le succès provient surtout de la

---

après la première diffusion. En ce sens, ces derniers bénéficient d'une valeur patrimoniale puisqu'ils reconstituent une partie de leur valeur au fil du temps » (Le Champion, 2018, p. 58). Les feuilletons, les séries, les documentaires et les animations font alors partie de cette catégorie d'émission. De l'autre côté, les programmes de flux sont ceux dont la valeur est « entièrement consumée à l'issue de la première diffusion. Il s'agit notamment des programmes sportifs, de l'information, des magazines, des jeux, des divertissements, etc. » (*Ibid.*, p. 59).

[60] Selon *Médiametrie*, en 2019, la chaîne privée *TF1* est sous la barre de 20 % pour la première fois de son histoire, avec 19,5 % de l'audience de la télévision française. Cependant, l'ancienne *Antenne 1* demeure leader. Elle est suivie des chaînes publiques *France 2* et *France 3*, avec respectivement 13,9 et 9,3 % de part de l'audience. Pour plus d'informations, voir le communiqué de presse du 3 décembre 2019 sur https://www.mediametrie.fr/sites/default/files/201912/2019%2012%2030%20M%C3%A9diamat%20Annuel%202019.pdf, consulté le 01/02/2021. Au Brésil, il existe très peu de chaînes publiques hertziennes dont la programmation est diffusée dans tout le territoire national. La plupart des émissions sont diffusées sur les chaînes *TV Cultura*, maintenue par la Fondation Padre Anchieta, et le réseau des *TVE* (télévisions éducatives). Toutes les autres chaînes hertziennes appartiennent au secteur privé. En 2019, selon l'Institut brésilien de l'opinion publique et de la statistique (Kantar Ibope), *Globo* a obtenu 35,93 % de l'audience. Ce chiffre représente plus que la somme de l'audience des cinq autres grandes chaînes hertziennes réunies (*SBT*, *Record*, *Band*, *RedeTV* et *TV Cultura*), à savoir 33,1 %. Pour plus d'informations, voir https://www.kantaribopemedia.com/, consulté le 12/02/2021.

[61] Ce modèle *Globo* de qualité se rapproche de la notion de « *quality TV* ». Celle-ci, très en vogue dans la culture télévisuelle américaine, est interrogée dans un ouvrage intitulé *Pour une télévision de qualité* (Paris, Ina Éd., coll. Médias essais, 2014, 217 pages) et dirigé par François Jost. La publication est sortie après la réalisation d'un colloque intitulé « Qu'est-ce qu'une télévision de qualité ? » tenu à Paris à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris III), du 12 au 14 septembre 2012. L'ensemble des communications interroge les difficultés sémantiques autour du terme « qualité ». Dans un article d'analyse de cet ouvrage, Flore di Sciullo affirme que « la préoccupation générale de l'ouvrage peut se résumer à son présupposé : s'il faut définir une télévision de qualité, c'est d'une part que la télévision n'est pas essentiellement qualitative, d'autre part que la signification de ce terme dépend de variables historiques et discursives, variables d'autant plus importantes que l'analyse des contextes de production et de 'réception' reste la seule manière d'accéder à ce que le spectateur perçoit effectivement » (2015, p. 152).

combinaison du journalisme et de la *telenovela*. Nous pouvons alors dire que la grille de programmation de *France 2* n'a pas forcément d'uniformité discursive qui finirait par contaminer l'ensemble du flux de programmation avec un langage assez proche de celui du feuilleton, affectant directement le traitement de l'information dans ses émissions journalistiques.

La concurrence entre les chaînes françaises privées et publiques a rendu possible la formation d'une grille diversifiée et complémentaire. Dans la dichotomie entre télévision éducative et culturelle (*France Télévisions* et *Arte*) et télévision du divertissement (*TF1* et *M6,* par exemple), les programmes semblent ne pas avoir suivi la logique du feuilleton en raison du coût de production de ce dernier. Certes, les « couleurs » nationales ont accentué leur présence dans les productions cinématographiques (*Canal Plus*) et, sporadiquement, dans les téléfilms, toujours présents dans les grilles. Cependant, dans ce genre de productions, les éléments dramatiques issus du quotidien, des grands *scoops* ou des débats de société restent limités en comparaison aux productions à la chaîne, comme celles d'une *telenovela* ou d'un feuilleton du type *Plus belle la vie*, tournées quasiment en parallèle des grands événements d'actualité. Pour autant, les moments forts des drames de ces productions ne deviennent pas des sujets de reportages dans les journaux télévisés. L'effet miroir ou de contamination – si on peut l'appeler ainsi – entre l'information et la fiction est donc quasiment inexistant dans l'ordonnancement de la grille de *France 2*.

En outre, la réglementation de la télévision française, avec ses contraintes, ses obligations et ses interdits, complique sérieusement la programmation des chaînes. Rémy Le Champion et Benoit Danard (2018) signalent que, depuis sa promulgation, la loi de 1986 relative à la liberté de communication – loi qui régit les obligations des chaînes – crée régulièrement une tension entre les chaînes, ce qui limite forcément la formation d'une grille plus cohérente et de forte attractivité. Les auteurs rappellent que les quotas de diffusion, les conventions des chaînes privées et les cahiers des charges des chaînes publiques imposent de nombreuses contraintes aux chaînes. Or, ce type de réglementation est moins contraignant au Brésil, où les télévisions privées ont une grande liberté en termes d'élaboration de grilles de programmation.

Le fait que les émissions de jeux et de variétés occupent aujourd'hui une place plus importante que le feuilleton dans l'*access prime time* de la grille de *France 2* a, sans doute, influencé la façon dont l'information est traitée dans les journaux télévisés. D'abord, la connexion avec l'actualité est différente, comme nous allons le voir dans la troisième partie de cette thèse, mais sa perception et son emplacement dans la grille du journal sont également

différents de ceux proposés au Brésil. Les reportages au format feuilleton suivent, d'une certaine façon, la même formule que les émissions de divertissement qui prédominent la grille des chaînes françaises, privées comme publiques.

Cela ne veut pas dire que, dans les journaux télévisés, les feuilletons aient uniquement une fonction de divertissement. En plus d'informer, ils garantissent le triomphe d'un flux fondé, non seulement sur le divertissement, mais aussi sur la proximité avec un réalisme de plus en plus patent. Ils s'allient alors aux nouveaux genres en vogue dans l'actualité à la télévision française. Ce changement débute dans les années 1990, en pleine période de « diminution de la fiction, confinement des émissions culturelles, crise des variétés, 'institutionnalisation' de l'*infotainment* (Fradin, 2010) », ce qui prépare le terrain pour « l'arrivée de nouveaux genres qui colorent les grilles ou les remplissent », selon Monique Sauvage, Isabelle Veyrat-Masson et Géraldine Poels (2012, p. 277). C'est, par exemple, le cas des *reality shows*. Nous pouvons également ajouter l'ascension des séries télévisées de qualité.

Selon Monique Sauvage, Isabelle Veyrat-Masson et Géraldine Poels (*Ibid.*, p.130-131), au début de la concurrence entre les chaînes françaises, dans les années 1960, les émissions de jeux jouent un rôle important. Elles se stabilisent avec l'essor du divertissement dans les années 1980-1990. Dès lors, une quinzaine d'émissions de ce type est tournée par an, repoussant la diffusion des feuilletons plus tard dans la soirée. L'appel à la compétition et même à la participation des téléspectateurs serait, comme l'affirment les auteurs, l'un des facteurs de la hausse de l'audience.

En tant que chaîne publique, *France 2* n'échappe pas aux attentes envers la télévision comme service ~~public~~, à savoir qu'elle doit à la fois « informer, cultiver et divertir ». Au fil des décennies, les chaînes publiques françaises ne restent pas indifférentes à l'appel du divertissement qui contamine notamment les deux autres fonctions de la programmation télévisuelle. Ce phénomène qui peut éclairer le rôle des reportages au format feuilleton dans les journaux télévisés français. Les émissions, qu'elles soient au format de jeu ou de fictions en tranches et même celles dites « sérieuses » comme les JT, dans le contexte français, suivent cette logique du divertissement. François Jost l'explique ainsi :

> « Tous les genres, qu'ils visent à informer ou à cultiver, subissent 'l'appel du divertissement', qui est, pour les chaînes, ce que fut le chant des sirènes pour les navigateurs : à la fois un désir irrépressible et l'instrument de leur perte. Comme les femmes-poissons dévoraient les marins, le divertissement engloutit les programmes. La

peur de faire fuir son auditeur si l'on est trop sérieux n'est pas propre à la télévision. Le jeu a d'abord atteint la pédagogie et la ludification (ou 'gamification') s'est répandue comme une traînée de poudre à l'heure des jeux vidéo dans les situations d'apprentissage et dans ce qu'on appelle les *serious game*. En ce sens, la télévision participe à ce mouvement et elle en a fait un principe valable pour tous les programmes » (Jost, 2013, p. 07).

Le feuilleton rentre dans cette logique grâce à son potentiel de dramatisation, de mise en suspense, d'attachement aux personnages – autant d'ingrédients également récurrents dans les genres du divertissement. Or, les récits des reportages à épisodes produits par le *JT de 13h* de *France 2* font appel à ces éléments narratifs. De plus, ils ne s'écartent pas non plus de la logique imposée par la grille de programmation. Le jeu nous amène à un thème récurrent dans les feuilletons présents dans le *JT de 13h* de *France 2* : la compétition. Sous cet angle, la contamination discursive reste perceptible dans la production des récits, mais elle ne détermine pas à elle seule sa permanence et son importance dans la planification du *JT de 13h*.

Si nous observons la ligne éditoriale de *France 2*, il apparaît que la production de feuilletons journalistiques se conforme harmonieusement à l'identité de la chaîne basée sur la volonté d'informer. Comme nous l'avons déjà vu, le système audiovisuel français est plutôt bien équilibré en comparaison à ceux d'autres pays. Grâce à une répartition budgétaire plus équitable entre les chaînes privées et publiques, celles-ci peuvent créer une programmation plus ciblée et plus harmonieuse que celle de la concurrence. Pour Rémy Le Champion, cela s'exprime dans l'ensemble des grilles :

« Il est ainsi instructif d'observer que chaque chaîne historique a tendance à privilégier un genre de programmes spécifique au regard de ses engagements budgétaires. De la sorte, *TF1* donne la priorité à la fiction, tandis que *France Télévisions* accorde sa préférence à l'information, *Canal +* privilégie le sport, *ARTE* le documentaire et *M6* les programmes de divertissement. Au total, il existe au moins au plan des priorités budgétaires une complémentarité éditoriale salutaire des chaînes, conférant au système audiovisuel français un profil globalement équilibré » (Le Champion, 2018, p. 73).

En résumé, l'information reste le fer-de-lance du secteur public. Dans la répartition de la vaste mission qui incombe aux cinq chaînes composant le réseau de *France Télévisions*, *France 2* se démarque comme la chaîne des émissions de magazines. Celles-ci représentent la première famille de la production journalistique de la télévision. Ce qui place *France 2* dans une catégorie de prestige, non seulement du fait de s'éloigner de la ligne de l'*infotainment* dans ses productions phares, mais surtout du fait de poursuivre l'un des objectifs majeurs du journalisme : traiter un sujet en profondeur, analyser objectivement un événement et le contextualiser. Ainsi, la chaîne fait sa renommée grâce à ses magazines de reportages tels *Envoyé spécial* (diffusé le jeudi en première partie de soirée), *Complément d'enquête* (diffusé vers 22h15 après *Envoyé spécial*), *Cash investigation* (diffusé en *prime time* une fois par mois, au format de saisons), *Cellule de crise* (diffusé principalement en seconde partie de soirée, aussi par saison et de façon sporadique) ou *13h15 le samedi et le dimanche*, complément du *JT de 13h* tous les *week-ends*.

Après la diffusion du *JT de 13h* de *France 2*, les magazines prennent le relais jusqu'au début de soirée. Sur *Globo*, les émissions de fiction remplissent en revanche la quasi-totalité de la grille de l'après-midi. *France 2* investit donc dans la construction de son image de chaîne fédératrice qui dispose de sa propre voix. Dans cette partie de la journée, les émissions du type magazine se penchent plutôt sur l'*infotainment*, laissant le côté plus sérieux aux magazines d'information du soir. Il s'agit principalement de *talk-shows*, qui mettent souvent en débat des sujets de société ou des thèmes particuliers, en utilisant essentiellement un langage très proche du public. Cela renforce alors l'identité de la chaîne comme celle qui parle directement de la nation, soit une chaîne qui se présente comme typiquement française. En dépit de l'utilisation d'un mot américain pour les qualifier, ces émissions ont aujourd'hui un savoir-faire propre. « Ces programmes sont typiques d'une culture nationale. Le talk-show 'à l'américaine' n'a ainsi jamais vraiment pris en France » (Le Champion et Danard, 2014, p. 92).

Dans le processus de construction de cette image d'une chaîne magazine, nous pouvons trouver des indices de l'importance de la production de feuilletons dans le *JT de 13h* de *France 2*, raison pour laquelle ce genre de format s'ajuste instinctivement au flux de programmation. Ce qui explique le choix et le maintien de son emplacement dans la grille du journal durant plus de quinze ans et surtout la présence récurrente de ce processus de feuilletonisation dans le traitement des informations.

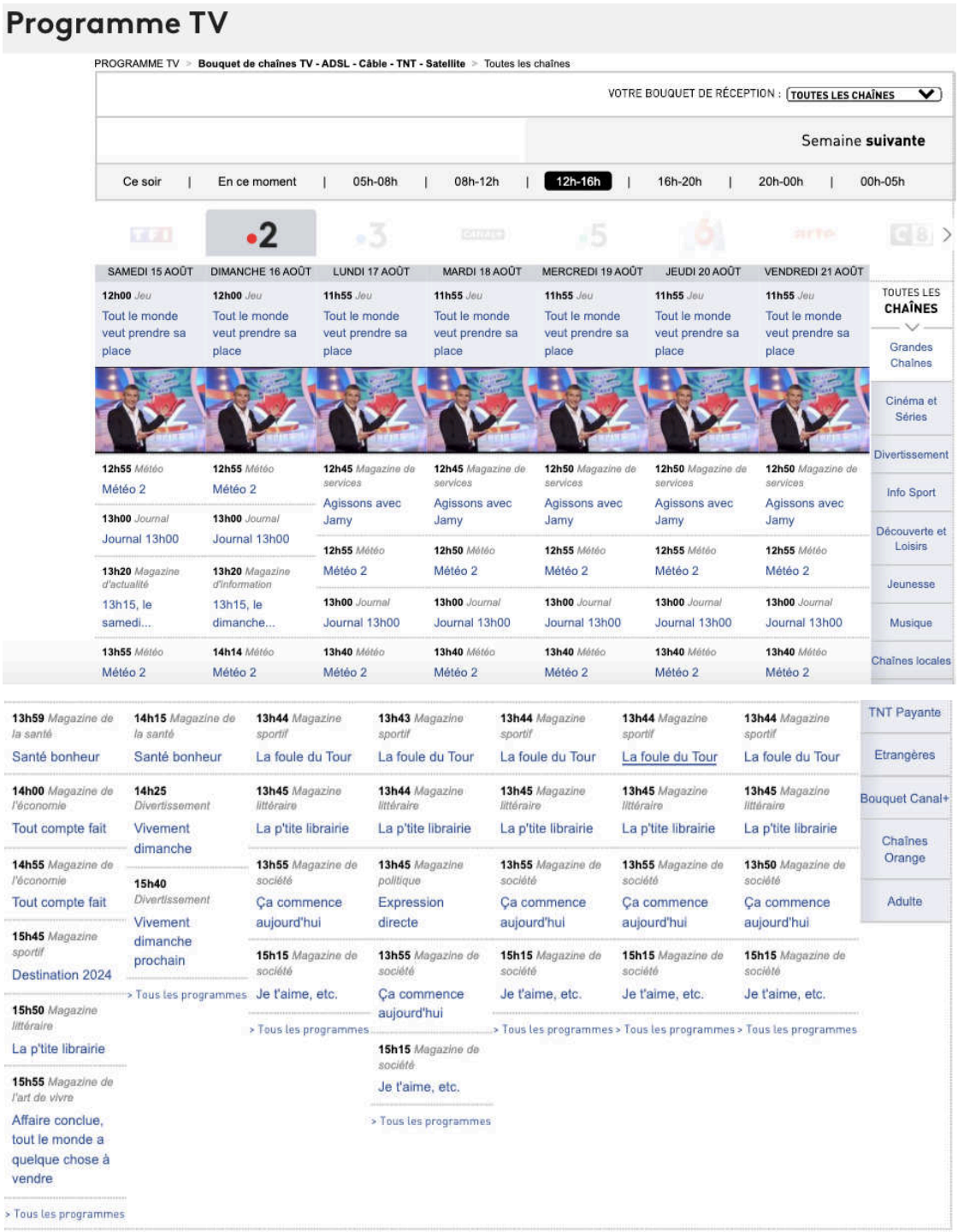

Figure 2 : Grille de la programmation de France 2, dans la première partie de l'après-midi. Capture d'écran créée le 15 août 2020 à partir du site officiel de la chaîne.

1.6.4 « Juste une case magazine »

Nous avons vu que, depuis l'arrivée de la télévision en France, le feuilleton fait partie de la programmation et s'impose comme une forme de langage pour forger et aménager les émissions de la grille. Sa présence peut également être observée dans d'autres émissions qui ne

se configurent pas forcément comme un genre unitaire et appartiennent à la catégorie de la fiction, en empruntant leur appellation à d'autres genres, dans une sorte de mutation, ou en s'inscrivant dans l'espace stratégique d'une émission afin de devenir l'une des attractions-clés.

Dans le cas des émissions journalistiques, sa présence est bien plus observée dans celles dites magazines. Cette catégorie d'émissions est très variée, tant dans sa conception que dans son financement, ou encore sa production. Sa configuration peut être hybride, avec des feuilletons, dont le langage est plus souple, s'insérant facilement et offrant au public des récits bien plus inventifs que ceux produits dans d'autres formats. C'est grâce à cette souplesse et à cette ouverture à d'autres formes de langage qu'ils sont souvent acceptés, même dans les journaux télévisés dits « sérieux ». Cependant, leur présence assidue dans les émissions à caractère plus informatif peut parfois rendre ces émissions plus proches du format magazine, les alléger et les éloigner de leur format standardisé et « traditionnel ». Dans l'univers télévisuel, ce phénomène est plus marqué en dépit des limites imposées par les genres qui s'intéressent à capter le « réel ».

> « Lorsque la fenêtre de la télévision s'ouvre sur le monde 'réel', elle dispose essentiellement de trois formats : le documentaire, le magazine et l'information. L'information possède suffisamment de caractères spécifiques pour qu'on lui accorde une place particulière. Pourtant les passages entre ces genres, qu'il s'agisse des professionnels – journalistes et réalisateurs –, des unités de productions et des modes de financement, sont nombreux » (Sauvage, Veyrat-Masson et Poels, 2012, p. 116).

Les journaux télévisés jonglent habituellement avec ces trois formats selon leur ligne éditoriale et en modulant leur temps de diffusion. Finalement, pour devenir plus attractive, l'information, comme nous l'avons montré au début de ce chapitre, fait souvent appel à d'autres formules. On comprend alors l'importance de la présence des reportages au format feuilleton dans les JT de *France 2*, et surtout dans celui de 13h, orienté conventionnellement vers un public féminin et plus âgé, qui reste à la maison le midi. De plus, le genre feuilleton donne à ces reportages un caractère décontractant, en les rapprochant du type de reportages produit dans les émissions magazines qui, par ailleurs, sont la vitrine de *France 2*. D'une certaine manière, le feuilleton assume alors un rôle stratégique. C'est ce qu'affirme Vincent Bouffartigue, l'un des JRI de *France 2* :

« Le feuilleton, pour moi, c'est vraiment une case magazine dans un journal télévisé, avec plus les codes des magazines, c'est-à-dire la durée, parce que, par épisode, on est entre quatre et cinq minutes. C'est déjà un format long dans un JT, surtout le 13h, plus court que le 20h. Puis dans la forme aussi. Évidemment, il y a moins de commentaires, plus de *live*, plus d'ambiance entre les personnages. Cela dépendra du feuilleton. Globalement, on essaye d'avoir cette écriture-là. C'est plus sur la forme. Pour moi, c'est avoir une case magazine dans le JT. C'est la fonction du feuilleton[62] ».

La présence de feuilletons dans le *JT de 13h* est également une façon d'optimiser le savoir-faire d'une équipe de journalistes qui, eux aussi, jonglent avec toutes les émissions produites par les chaînes de *France Télévisions*, qu'elles soient du type magazine (*infotainment*), grand reportage (documentaire) ou *news* (information d'actualité). Comme il s'agit d'un format de longue durée, les journalistes qui signent les feuilletons sont majoritairement ceux qui ont déjà signé d'autres reportages dans les magazines de longs reportages. Ce flux de professionnels permet aussi de laisser la marque « magazine » à l'écriture des feuilletons du *JT de 13h*, avec l'avantage d'avoir plus de liberté, de pouvoir avoir recours à des éléments souvent utilisés dans leurs analogues fictionnels. Vincent Bouffartigue le confirme :

« Pour un journaliste, c'est plus plaisant de travailler dans le feuilleton que dans d'autres formats. En général, les gens aiment bien en faire […] On a beaucoup de mal, depuis plusieurs années, à faire des reportages complets. C'est une grande frustration. Donc, quand on fait un feuilleton, on sait déjà qu'on va être sur du reportage complet. En plus, sous du long format comme un magazine. Puis, on va tourner sept jours. On va avoir 25 minutes sur le même sujet. En tant que fabricant, en tant que rédacteur, JRI ou monteur, c'est quelque chose de satisfaisant. Je n'ai jamais entendu quelqu'un dire : 'quelle galère ! Je dois faire un feuilleton' ».

[62] Voir l'intégralité de l'entretien dans les annexes de cette thèse.

La rubrique feuilleton du 13h offre à l'équipe de journalistes la possibilité de dégager tout leur potentiel d'écriture, en suivant la tradition des premiers écrivains de romans-feuilletons, toujours en se réinventant selon le sujet à traiter. En outre, ce traitement de l'information comme feuilleton comporte l'esprit typique du format magazine. Il rejoint parfaitement l'identité de *France 2*. Son emplacement à la fin du *JT de 13h* prépare en effet le public à l'arrivée de magazines de type *infotainment,* qui s'enchaînent dans la grille de programmation, malgré l'absence de cette même stratégie de contamination discursive dans la préparation de l'arrivée du JT dans le flux de la grille.

Lorsque le *JT de 13h* de *France 2* insère, de façon permanente, cette case feuilleton dans ses éditions, cela permet à l'équipe de travailler plus longuement un sujet. En outre, en choisissant ce format intentionnellement fragmenté, avec les mêmes codes que ceux de sa matrice romanesque, le journal reste globalement fidèle à la politique éditoriale de la programmation de la chaîne. La présence du feuilleton dans le *JT de 13h* répond parfaitement à cette volonté de la chaîne de créer une image de magazine à son contenu à caractère journalistique. Ce faisant, le JT choisit de suivre une tradition qui date de l'apparition des premiers romans-feuilletons dans les pages des magazines, avant même de passer aux pages des journaux. Après tout, dès son apparition, ce genre est fortement lié au format magazine.

Le *Jornal Hoje* et le *13h* de *France 2* gardent dans leurs structures et leurs productions de contenus ce type de format plus proche d'un magazine. Cependant, à la différence du premier, le *JT de 13h* de *France 2* assume cette image pour affirmer l'identité de la chaîne, en faisant de son feuilleton hebdomadaire l'une des principales attractions de ses éditions. Il correspond à un modèle de récit qui, en dépit de son caractère littéraire plus prononcé dans la façon dont l'intrigue et les faits sont structurés, s'harmonise avec toute la programmation de la chaîne, à tel point que les autres journaux télévisés de la chaîne produisent également des feuilletons, mais sans en faire une attraction fixe.

Bien que, dans le champ fictionnel, ce modèle de construction narrative ne soit pas aussi présent dans la grille de programmation qu'il l'est sur *Globo*, il est néanmoins très présent dans la manière dont les journaux de *France 2* traitent l'information. Ici, l'investissement est différent. Ce type de production ne vise pas le même prestige que celui des magazines d'information diffusés aux heures de grande écoute ni le même ton « sérieux » que les séries spéciales produites par *Globo*. Le feuilleton du *13h* consolide simplement un espace informatif captivant dans l'imaginaire du public français qui apprécie depuis longtemps les récits à épisodes.

Du point de vue de son flux de programmation, le feuilleton devient également un segment, une pièce qui s'intègre dans un tout, comme les séries produites par *Globo*. Son insertion dans le *JT de 13h* brouille les frontières entre les émissions, ce qui, selon Arlindo Machado (2000), peut rendre difficile la distinction entre ce qu'il qualifie d'émission « continent » (*continente*) – qui finit par réunir une série de syntagmes, de codes narratifs et de genres – et une émission « contenu » (*conteúdo*) – marquée par une structure plus exclusive et rigide. Ce phénomène fait partie de la néotélévision, évoquée par Francesco Casseti et Roger Odin (2012) à partir des idées d'Umberto Eco.

Cet effet d'entrelacement exige également plus d'attention de la part du téléspectateur. Selon le traitement donné à l'information, un changement de regard peut se produire pour parvenir à une identification plus nette du genre : s'agit-il simplement d'une série ou d'un feuilleton ? Comme nous allons l'analyser dans les prochaines pages, cela influence sans doute la façon dont le téléspectateur perçoit les événements racontés dans ce genre de format.

1.7 Du fictionnel à l'informationnel

Nous avons observé que les genres série et feuilleton se sont consolidés comme modèles narratifs très importants dans la structuration des chaînes télévisées en France et au Brésil. Cette consolidation – et même cette reconnaissance par le public – est applicable, non seulement au niveau des codes narratifs et visuels propres aux médias audiovisuels et à leurs façons de structurer les grilles de programmation et les contenus des émissions, mais aussi au niveau des codes narratifs de l'intrigue (ou scénario) qui franchissent les frontières de la fiction et s'insèrent fréquemment dans le domaine de l'information.

Avant de passer à l'analyse de notre corpus proprement dit, il nous faut discerner les différents éléments narratifs qui rapprochent les reportages journalistiques fragmentés en épisodes de leurs analogues fictionnels, façonnant ainsi ce que nous pourrions appeler le processus de mise en feuilleton ou en série de l'information.

Au premier abord, lorsqu'un récit événementiel lié à notre quotidien, à notre expérience vécue ou au vif de notre actualité n'est pas diffusé dans son intégralité, pour être découpé en deux parties ou plus, diffusées dans différentes éditions des journaux télévisés, il devient feuilletonesque ou sériel par le simple fait que son unité diégétique soit rompue par la fragmentation en épisodes et qu'il joue sur l'attente du téléspectateur. Néanmoins, dans le

façonnement des récits médiatiques, nous pouvons identifier d'autres recours narratifs utilisés dans les matrices fictionnelles, ce qui nous autorise à les analyser en tant que feuilletons et séries, et non pas simplement comme reportages. Ces repères vont également nous aider à distinguer les deux manières dont le *Jornal Hoje* et le *13h* de *France 2* traitent l'information lorsque cette dernière est délibérément fragmentée. De plus, ces repères seront utiles en ce qu'ils nous permettront, non seulement de surmonter les difficultés liées à la complexité des deux formats, mais aussi et surtout de mieux cadrer notre analyse comparée de deux lignes éditoriales à caractère assez distinct sur le plan de la production de récits.

Pour cela, nous allons mobiliser les notions de sérialité développées par Stéphane Benassi (2000) dans le champ du fictif. Pour ce faire, nous allons les élargir au domaine informatif et allier les deux niveaux décrits par l'auteur : la sérialité matricielle (liée au développement sériel/feuilletonesque de l'œuvre elle-même) et la sérialité éditoriale (liée aux promesses du média lui-même, à son rapport à l'expérience quotidienne et à la programmation de la chaîne). De ce fait, nous disposerons d'un cadre pour identifier les contraintes/avantages, les ressemblances/différences et les variables narratives et temporelles liées aux récits produits dans chaque pays.

1.7.1 Récit-clos et récit-ouvert

En ce qui concerne les structures narratives, il convient d'admettre qu'actuellement les récits à épisodes, qu'ils feuilletonnent ou qu'ils sérialisent, ne sont plus limités à des catégories de genre fixes. Les récits fictionnels comme les récits médiatiques font plutôt état d'une diversité de formats narratifs, de plus en plus protéiformes, ce qui permet de retenir l'attention d'un public lui aussi très segmenté. Bien qu'ils embrassent des qualités narratives « plurielles », sur le plan de « l'identité/altérité » (Benassi, 2000), nous pouvons distinguer le processus de mise en feuilleton du processus de mise en série, en suivant l'approche de Noël Nel (1990), déjà présentée plus haut.

En revanche, lorsqu'on se place sur le plan de l'informatif, le phénomène de sérialité qui peut désigner l'ensemble de cette pluralité, décrit par Stéphane Benassi (2011) au sujet des fictions télévisuelles, nous semble limité pour notre analyse, puisque, dans le cadre de la production de journaux télévisés, le temps de diffusion joue un rôle déterminant dans la structuration des reportages à épisodes. Aussi, ce sont les sujets et/ou les événements qui déterminent plutôt le cadre d'abordage, les codes narratifs, le visuel, le ton, le langage, mais

pas forcément l'adoption d'une formule ou d'une matrice narrative stricte. Le répertoire originaire des formats feuilleton et série ne détermine pas les limites d'invention narrative du récit d'événements médiatiques, mais plutôt la nature des faits extérieurs à ce processus. Selon la nature de l'événement, son traitement suivra, plus ou moins, les règles classiques des matrices feuilletonesques ou sérielles ou celles, plus rassurantes, du journalisme quotidien. En effet, la nature de la production de suites de feuilletons et de séries médiatiques se distingue de celle des matrices fictionnelles :

> « La principale originalité du texte médiatique par rapport au texte fictionnel vient de ce que, lorsque nous attendons impatiemment la suite d'un récit qu'on pourrait dire 'à épisodes' comme celui d'un conflit armé, des élections ou simplement du Tour de France, cette suite est produite dans un 'hors texte', alors qu'elle est totalement construite par le texte fictionnel. Et pourtant, nous attendons des médias qu'ils nous racontent 'la suite', comme s'il s'agissait d'un feuilleton » (Tétu, 2018, p. 31).

Sauf en de rares exceptions, les séries et feuilletons journalistiques sont programmés à l'avance et avec un intervalle de diffusion très court, afin précisément de contourner les effets hors texte issus d'une actualité en cours. En principe, cette caractéristique les distingue de leurs analogues fictionnels, dont les récits semblent favoriser le façonnement d' « œuvres ouvertes » avec une visée essentiellement commerciale. Bien que cela soit moins explicite chez *France 2* que chez *Globo*, cette visée n'est pas négligeable pour la production de séries et feuilletons journalistiques, comme nous allons le voir par la suite. Dans le cas spécifique de la production médiatique, l'achèvement de l'œuvre semble imposer une ouverture. Celle-ci est forcément liée à notre vie, à notre quotidien dont la dynamique suit une ouverture grâce à l'expansion temporelle à laquelle nous sommes soumis.

Si l'on reprend le concept d' « œuvre ouverte » développé par Umberto Eco (2015)[63], nous pouvons dire qu'au moment de sa consommation toute œuvre, en dépit de sa présentation achevée, ouvre de multiples perspectives chez le consommateur. « Alors même qu'elle est forme achevée et 'close' dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est 'ouverte' au

[63] La première édition du livre *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco est parue en 1962. Sa traduction en français est publiée pour la première fois en 1965 aux éditions Seuil.

moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée » (*Ibid.*, p. 17). Cela fait aussi partie de la *Mimèsis III* (reconfiguration) décrite par Paul Ricoeur (1985). Au premier abord, l'identification de reportages à épisodes en tant que feuilletons ou séries passe par la capacité du téléspectateur à repérer dans son organisation fragmentée et close une esthétique livrée par le journal télévisé.

Les matrices sérielles et feuilletonesques servent donc à créer une sorte d'identification narrative chez le téléspectateur, pour pouvoir engendrer des suites (épisodes) susceptibles d'élargir l'appréciation de faits marginaux de notre quotidien, sans pour autant les laisser invisibles dans le flux de programmation concurrentiel entre les chaînes. En même temps, elles suscitent le débat autour des sujets abordés dans les épisodes ou les suites, et ce dans un mouvement qui vise un « tout » plus ou moins complet, riche en informations. De ce point de vue, la notion de « sérialité » – dans sa dimension plus « artistique » et pas seulement « industrielle » – peut être appliquée aux reportages à épisode, puisque :

> « La 'sérialité' télévisuelle relève en effet davantage de la conception artistique du terme, dans la mesure où chaque occurrence d'une série ou chaque épisode d'un feuilleton peut être considéré comme un objet unique et différent de tous ceux qui constituent l''ensemble' dont il est issu, produit à partir d'une formule (on pourrait aussi dire d'une trame, d'une matrice ou d'un motif) initiale dont il est non pas une copie parfaite mais une variation (dans le cas de la mise en série) ou une suite (dans le cas du feuilleton) » (Benassi, 2011, p. 86).

« Artistique » est entendu ici dans son sens plutôt esthétique. « L'une des sources de l'originalité du discours esthétique réside dans la rupture de l'ordre probable de la langue » (Eco, 2015, p. 86). Dans notre cas d'étude, la rupture s'effectue vis-à-vis de ce qui « s'institue contre » les normes du journalisme quotidien qui, dans son discours, a la prétention de proposer une information plus directe et sans ambiguïté. Une fois la présence de codes du feuilleton ou de la série rendue visible dans les reportages journalistiques, il devient possible de dégager de nombreuses similitudes avec l'esthétique issue de la fiction, transformant le factuel en quelque chose de plus familier, mais avec une apparence ambiguë.

Il semble en effet que l'une des caractéristiques des reportages à épisodes étudiés ici qui les rapprochent le plus de cette esthétique se trouve justement dans leur format clos,

intentionnellement achevé, qui les éloigne davantage de la nature des événements journalistiques, de leur dimension réelle du point de vue de l'écoulement de notre temps présent. Cette clôture provient, d'un côté, de la matrice éditoriale due à une nécessité du programme liée au temps de la diffusion du journal et, d'un autre côté, de la matrice sérielle et feuilletonesque, dans le but de relier les informations, les épisodes, afin de créer une œuvre complète.

Cette particularité de notre objet d'étude le distingue également du caractère éphémère attribué généralement au discours médiatique, non seulement dans le sens de la consommation quotidienne des nouvelles-informations qui, d'un jour à l'autre, tombent dans l'oubli, mais également dans le sens où il se différencie des feuilletons médiatiques dont les récits ont la tendance à rester ouverts. Les reportages à épisodes du *Jornal Hoje* et du *13h de France 2* se présentent comme des œuvres achevées dans leurs conceptions. Nous évoquons ici un autre processus de feuilletonisation et de sérialisation qui les distingue de celui couramment connu dans les jargons journalistiques comme feuilleton médiatique, comme le décrit Philippe Marion :

> « C'est un récit qui accepte d'être morcelé en 'temps réel', en fonction d'un critère temporel qui, théoriquement, lui échappe. C'est un récit qui demande à être morcelé pour que les événements et péripéties qu'il présente à chaque épisode s'intègrent dans le rythme quotidien du temps vécu. À chaque jour suffit son épisode. Telle est la dynamique du feuilleton » (Marion, 1993, p. 94).

Le « temps réel » décrit par Philippe Marion est une dimension qui échappe quasiment à la totalité des formats adoptés par les deux journaux télévisés étudiés ici. Les sujets et événements traités dans les reportages à épisodes produits par le *Jornal Hoje* et par le *13h* de *France 2* doivent avoir une clôture plus ou moins maîtrisée par l'imposition d'une durée déjà préétablie dans la conception de leur diffusion. Ceux qui sont produits par le *13h* de *France 2* sont programmés pour être diffusés durant cinq jours, tandis que ceux qui sont produits par le *Jornal Hoje* n'ont pas vraiment de nombre d'épisodes déterminé. Dans ce dernier cas, le nombre d'épisodes varie selon la nature de l'événement, mais aussi selon leur emplacement dans la grille de la semaine du JT, c'est-à-dire qu'ils dépendent du temps disponible pour les diffuser dans des éditions successives, sans interruption.

Or, il est important de souligner que les feuilletons et les séries produits par les deux journaux télévisés conservent une esthétique qui leur assure la présence d'une unité narrative. C'est là une différence avec les feuilletons médiatiques (quand un média suit dans « l'actualité » un événement qui évolue au fur et à mesure). Selon Françoise Revaz (2009), ces derniers posent un problème complexe du point de vue de la narratologie : même s'ils sont configurés avec une clôture, celle-ci devient provisoire en raison de l'instabilité de l'information qu'ils annoncent. Cela tient au fait que le récit produit par ce type de « feuilleton médiatique » est constamment menacé par la marche des événements en cours qu'il tente d'embrasser, ce qui met en danger les conditions minimales de narrativité. C'est pourquoi l'auteure cite la cohérence et la clôture comme des éléments qui ne sont pas toujours garantis dans ce genre de récit.

La structure close et plus cohérente au niveau narratif, que l'on trouve dans notre objet d'étude, nous permet donc de réaliser une étude comparative des deux façons de traiter l'information en épisodes dans les journaux diffusés à 13h au Brésil et en France. En effet, même s'il s'agit de produits non fictifs, les caractéristiques des récits développés dans les reportages produits dans les deux pays les rapprochent du concept d'œuvre, soit d'une esthétique très mature sur le plan narratif. Mais, comme l'affirme Raoul Grisolia (2004), l'ampleur du champ d'application de la notion d'œuvre « est fortement influencée par le contexte culturel et productif » (*Ibid.*, p. 18-19). Si l'on part des éléments qui sortent respectivement de leur matrice sérielle et feuilletonesque, on peut alors identifier des similitudes et des différences entre ce qui est produit au Brésil et en France.

1.7.2 Les éléments narratifs, structurels et matriciels au premier plan

Au niveau du format, les feuilletons et séries étudiés peuvent être qualifiée de clos, et ce en dépit de la nature ouverte des événements qu'ils cherchent à représenter. C'est dans ce type de configuration que nous allons repérer les éléments nécessaires à leur analyse, en tant que feuilletons ou séries. À ce stade de notre recherche, il est important de mettre en évidence certains éléments issus des matrices sérielles et feuilletonesques afin de guider notre analyse et de discerner les particularités présentes dans chaque processus de traitement de l'information.

Tout d'abord, en termes discursifs, le récit à épisodes – caractéristique de notre objet d'étude – suit les règles de narrativité décrites par certains auteurs, à savoir un « art de dire »

(Revaz, 2009), un « art de faire[64] » (Certeau et Giard, 2010), la représentation des actions (Ricœur, 1983; 1984; 1985) ou simplement le récit d'un processus de changement, d'altérité et de succession interdépendants (Motta, 2013). Au vu de cette diversité, notre analyse – essentiellement axée sur la narratologique – doit adopter des contours multidisciplinaires, surtout pour appréhender des contextes culturels et audiovisuels éloignées, comme ceux du Brésil et de la France.

Or, notre objet d'étude nous semble potentiellement narratif, puisque l'ensemble de ces feuilletons et séries raconte une histoire bien plus qu'il ne fournit de simples rapports ou des descriptions d'événements. D'après les observations de Michael Schudson (2011), Luiz Gonzaga Motta (2005) signale la différence entre « *showing* » et « *telling* » dans la dynamique du récit journalistique. Selon lui, les produits journalistiques sont, par essence, plutôt descriptifs, dans la mesure où ils s'intéressent à la précision et à l'immédiateté des événements rapportés. L'auteur propose donc de faire, dans un premier moment, une distinction entre le narratif et le descriptif dans la production quotidienne du journalisme :

> « La narration est la procédure représentative dominée par la représentation d'événements qui configurent le développement d'une action temporelle (chronologique) qui stimule l'imagination (la diégèse de l'histoire). La description, en revanche, est la procédure représentative d'un moment unique, statique, temporairement suspendu, qui cherche à 'naturaliser' le discours et à créer l'effet du réel par l'excès d'informations qui génère la vraisemblance. La dyade narration/description n'est pas parfaitement symétrique. Il y a toujours des incrustations de l'un dans l'autre. Dans le journalisme (comme dans d'autres genres), il est pratiquement impossible de trouver des textes purement descriptifs aussi bien d'ailleurs qu'exclusivement narratifs. Cependant, le discours journalistique semble avoir la tendance à aller davantage vers la description plutôt que vers la narration, dans la mesure où sa forme directe, claire, précise et concise crée l'effet du réel plutôt que de stimuler l'imaginaire[65] » (Motta, 2005, p. 24-25).

---

[64] Dans le sens où le récit est susceptible de produire un effet sur son récepteur, voire de le pousser à agir et/ou à s'exprimer.

[65] « *Narração é o procedimento representativo dominado pelo relato de eventos que configuram o desenvolvimento de uma ação temporal (cronológica) que estimula a imaginação (a diegese da história). A descrição, por outro lado, é o procedimento representativo de um momento único, estático, temporalmente suspenso, que procura "naturalizar" o discurso e criar o efeito de real pelo excesso de informações geradoras de verossimilhança. A díade narração/ descrição não é perfeitamente simétrica. Ocorrem sempre incrustações de*

Pourtant, l'auteur affirme que cela reste avant tout dans le champ de l'intention, parce que, dans le champ de la réception, les produits journalistiques se configurent comme des récits du présent, car ils sont riches en narrativité. Ils provoquent ainsi chez leur récepteur, non seulement une expérience cognitive de la réalité, mais également la consommation d'expériences esthétiques, de la jouissance et une commotion symbolique. Leur réception se configure alors comme un moment « où les hommes perçoivent et expérimentent simultanément le monde[66] » (Motta, 2005, p. 34).

Notre but n'est pas d'entrer dans une discussion complète des concepts de narrativité et de récit, de l' « être » et du « faire » (Revaz, 1987), de ce qui est narratif ou non-narratif (Revaz, 2009). Nous nous intéressons plus spécifiquement aux éléments structurels et sémantiques qui configurent ces deux façons différentes de fragmenter les récits journalistiques en ayant recours aux mêmes outils narratifs que ceux habituellement utilisés dans les genres feuilleton et série. De la sorte, nous pourrons identifier un type de pratique journalistique très particulier du point de vue narratif. Cependant, ce regard sur le descriptif et le narratif porté par Motta (2005) va nous aider à mieux distinguer ce qui se rapproche davantage de la simple construction journalistique de ce qui se rapproche des genres feuilleton et série, par l'esthétique comme par la structure.

La diégèse[67] et la mise en intrigue seront donc des éléments cruciaux pour comprendre la configuration du récit de nos feuilletons et séries. Ainsi, nous pourrons mieux démêler les types narratifs qui peuvent prendre forme au sein du discours journalistique lorsque ces derniers suivent les six critères développés par Paul Ricœur (1984), reformulés par Jean-Michel Adam (1997) et également repris par Marc Lits :

---

uma na outra. No jornalismo (como em outros gêneros) é praticamente impossível encontrar textos puramente descritivos tanto quanto aqueles exclusivamente narrativos. Entretanto, o discurso jornalístico parece tender para a descrição mais do que para a narração na medida em que sua forma direta, clara, precisa e concisa cria o efeito de real mais do que estimula imaginários ».

[66] « *Um lugar onde os homens percebem e simultaneamente experimentam o mundo* ».

[67] Terme souvent utilisé dans les études cinématographiques et littéraires, la diégèse désigne le monde de la fiction. Dans les mécanismes de narration, la diégèse est le fait de raconter les choses, et s'oppose au principe de mimésis qui consiste à montrer les choses. Elle est aussi associée à tout ce qui est lié à l'action, à l'événement. Le substantif diégétique permet également de désigner les éléments constitutifs du monde représenté, comme les thèmes (sujets), les personnages (actants), les lieux, les temporalités, etc. Voir aussi le glossaire du livre *Décoder les séries télévisées*, sous la direction de Sarah Sepulchre, Bruxelles, De Boeck Université, 2011.

> « une succession d'événements, une unité thématique, des prédicats transformés (l'inversion des contenus posée par la sémiotique greimassienne), un procès (c'est-à-dire une action qui forme un tout, comprenant un début, un nœud et un dénouement, similaire à la mise en intrigue de Ricœur), une causalité narrative qui excède l'enchaînement chronologique, une évaluation finale configurante » (Lits, 2011, p. 28).

La reconnaissance de la mise en intrigue dans le récit par le spectateur et, partant, son engagement dans le récit, passent nécessairement par la présence d'un conflit. Dans le cas des récits médiatiques, ceux-ci ne sont pas inventés, car ils appartiennent à un hors-texte. Ils doivent néanmoins être construits par des images justes et surtout par l'usage de stéréotypes qui assurent notre reconnaissance. C'est alors que les matrices sérielles et feuilletonesques entrent en jeu pour faire évoluer ce conflit grâce à leurs éléments narratifs stéréotypés. Le journaliste-rédacteur, qui bénéficie d'un temps plus étendu pour confectionner les feuilletons et les séries, peut évidemment subvertir ces codes narratifs déjà très usés, en les recyclant et en les ajustant à des critères plus journalistiques.

L'une des questions les plus intrigantes, si l'on peut dire, de notre étude – et que nous allons développer par la suite – est le choix des sujets pour les configurer comme des feuilletons ou des séries. Apparemment, tout va dépendre du potentiel de conflit à être étendu et fragmenté sans perdre le fil de l'action. Les événements à représenter sous forme de feuilletons ou de séries passent-ils vraiment par cette sélection préalable selon le potentiel de leur intrigue ou de leur conflit ?

Le conflit ou le problème que le récit doit étirer appartient, selon Guillaume Soulez (2011), à la matrice sérielle ou feuilletonesque, à la densité et à la singularité de cette dernière. Soulez fait pourtant la distinction entre matrice et structure narrative afin de mieux comprendre le fonctionnement des récits sériels et feuilletonesques. Cette distinction est aussi un moyen de ne pas tomber dans les stéréotypes souvent associés à l'idée de formules répétitives et exhaustives attribuée aux deux genres.

Soulez part de l'hypothèse que l'on a porté trop d'attention à une seule de ces logiques de la répétition (ou imitation) dans le processus de feuilletonisation ou de sérialisation : la logique structurelle. Pourtant, les récits à épisodes contemporains, en particulier ceux des séries télévisées à grand succès, rendent, selon lui, « plus nettement visible la logique matricielle qui joue aussi un rôle, peut-être plus fondamental, pour expliquer la production de sens et de valeurs par la répétition » (Soulez, 2011, p. 02). Cette observation est également importante pour notre

étude en ce qu'elle nous amène à penser l'existence d'un « substrat initial » duquel se nourrissent les récits amorcés en épisodes, tandis que la mise en intrigue, pensée par Ricœur (1983 ; 1984 ; 1985), s'intéresse plutôt à la structuration des actions, aux séquences qui forment le récit.

Guillaume Soulez définit la matrice comme le noyau sémantique et symbolique qui commande le récit et son horizon moral ou philosophique. « La matrice comporte un problème, une question qui demande à être développée, et même plus spécifiquement retravaillée, c'est-à-dire réexaminée plusieurs fois, sous des angles différents » (Soulez, 2011, p. 04). On comprend alors la présence récurrente de sujets, de thèmes, d'événements-clés dans les feuilletons et séries étudiés ici, des thèmes tels que les compétitions sportives, les voyages, les tranches de vie et les découvertes de lieux prestigieux. Tous ces sujets ont un noyau, une problématique et un horizon plus ou moins travaillés dans les récits de feuilleton ou de série. Cela permet de les catégoriser, de les identifier plus facilement et, principalement, de rendre leur processus de mise en feuilleton ou en série plus maîtrisable, dès lors que l'on pense les difficultés souvent rencontrées par la production journalistique et audiovisuelle.

À la différence de la structure narrative des récits à épisodes, qui fonctionne comme un mécanisme de reconnaissance des formats série et feuilleton, Guillaume Soulez souligne que la matrice joue plutôt sur le potentiel thématique, qui peut prendre forme à travers la mise en intrigue du récit. Suivant cette logique, il ajoute : « plus la structure narrative se complexifie et s'affirme comme telle, plus les épisodes apparaissent non seulement comme des étapes (narratives) mais comme les différents aspects d'un problème » (Soulez, 2011, p. 20). Effectivement, cette idée va dans le sens d'un traitement plus approfondi des sujets (expansion de la problématique) issus de la société, de l'actualité, du quotidien. Or, cela répond à l'un des enjeux majeurs du choix de la mise en série ou en feuilleton par les journaux télévisés étudiés. Pour autant, les critères de choix d'un sujet passent évidemment par une négociation bien plus complexe et dépassent celui d'une vision anticipée de sa matrice, en suivant plutôt les conditions logistiques, quand il s'agit d'une production télévisuelle.

Cependant, de toute évidence, le développement de la matrice n'est pas dissocié de celui de la structure du récit, parce que, plus sa structure narrative se développe, plus sa matrice devient visible et plus les raisons de débattre de tel problème augmentent. Selon un autre mouvement, la valeur esthétique se dégage davantage et rend le produit narrativement plus intéressant. De plus, comme l'indique Raoul Grisolia (2004), la matrice n'est pas la source génétique d'un produit non-fictionnel. Naturellement, elle n'existe pas en dehors du processus

d'observation, bien que certains événements semblent l'inspirer : « La matrice est essentiellement une construction *a posteriori* ; elle est de nature flexible, métisse, et repose presque intégralement sur une composition intertextuelle ; elle répond à une nécessité de modélisation du dispositif représentatif » (Grisolia, 2004, p. 20).

Ainsi, comme l'affirme Grisolia, « une analyse intertextuelle essayerait d'établir une hiérarchie entre les différents niveaux sur lesquels se situent les variantes : productives, idéologiques, sociales, visuelles, linguistiques, sonores » (*Ibid.*). Le but serait donc d'élaborer également un modèle en mesure de représenter « les stratégies potentielles du format ».

1.7.3 La temporalité et les « chronismes[68] »

À la base des récits, et surtout de ceux qui se fragmentent, la temporalité et les « chronismes » occupent une place importance. Dans le façonnement des feuilletons et des séries médiatiques, ce sont ces deux éléments qui vont donner aux possibilités narratives la cohésion et la liaison nécessaires à la formation de récits. Sur un premier plan, se trouvent les déictiques temporels et spatiaux, ceux qui permettent de repérer les rapports entre le narré et le narrant, le destinateur et le destinataire, dans le temps et l'espace de la configuration narrative du récit, comme l'explique Luiz Gonzaga Motta (2005) :

> « Les déictiques sont particulièrement importants pour observer la construction de la référentialité et pour comprendre la relation communicative du récit journalistique. Son utilisation abondante dans le journalisme marque le temps et le lieu de l'énonciation, elle situe, elle fait référence et confère une fiabilité spatio-temporelle. Par exemple, l'utilisation d'articles, de démonstratifs et d'éléments spatio-temporels (hier, demain, la semaine dernière, le mois prochain, puis, à partir de là, ici, là) désigne la personne qui parle, la personne dont on parle et la personne à laquelle vous parlez. Il fait référence et fournit les conditions d'unicité de l'acte de parole. En même temps qu'il fait référence, il

[68] Le terme "chronismes" est originaire des études menées par Gérard Genette (1972). Gerald Prince désigne les chronismes comme les possibilités narratives de la chronologie présentes dans la représentation des événements : « des achronies, des anachronies, aussi bien que les rapports temporels du narrant et du narré (qu'il s'agisse de date, de durée, de rythme, d'écoulement) » (2010, p. 09).

établit et confirme les places et le statut des interlocuteurs dans la relation[69] » (Motta, 2005, p. 11).

Les déictiques ne sont pas les seuls éléments participant de ce genre de cimentage. Ils guideront pourtant notre analyse pour identifier les ressources linguistiques et visuelles utilisées dans et entre les épisodes afin de les relier temporellement et spatialement. Ils nous permettront également d'observer comment elles agissent dans la conduction/succession et la progression/digression du fil narratif, cousant ainsi les différents drames, thématiques et personnages. Enfin, comment se disposent-ils en faveur de la mise en intrigue ? Et comment donnent-ils force et cohérence au conflit-même ?

D'autres possibilités narratives dignes d'être mises en lumières organisent la chronologie et l'emplacement des récits à épisodes. Ce sont des ressources, telles les séquences analeptiques et proleptiques, qui appartiennent à la structure traditionnelle du feuilleton et de la série et qui vont forcément ressortir lors de l'analyse de notre objet d'étude. Il s'agit de phénomènes linguistiques, narratifs et stylistiques finement analysés par Gérard Genette (1972 ; 1983). Évidemment, dans le cadre de notre étude, nous allons porter une attention particulière aux chronismes narratifs, comme les analepses, les prolepses, les amorces, etc. Néanmoins, nous nous intéresserons spécifiquement à la manière dont ils forment des séquences narratives qui les rapprochent efficacement de leurs matrices fictionnelles et accordent une certaine fiabilité à leurs matrices éditoriales. Nous pourrons ainsi mettre en évidence, au sein du jeu du langage journalistique, la fonction de procédures narratives développées à partir d'appels du type « précédemment », « à suivre », « dans la prochaine édition » ou « dans l'épisode suivant ».

En focalisant notre attention sur le problème de la contextualisation, au sein des processus de sérialisation et de feuilletonisation, d'autres complications vont surgir dans le domaine du temporel, en mettant en évidence l'expérience plutôt que la prospection, l'interprétation plutôt que la description. Ainsi, les observations faites par Gérard Prince (2010) sur les périchronismes seront d'une grande importance pour notre analyse, afin d'associer les chronismes analeptiques

---

[69] « *Os dêiticos são particularmente importantes para observar a construção da referencialidade e compreender a relação comunicativa da narrativa jornalística. O seu uso abundante no jornalismo demarca o tempo e o lugar da enunciação, situa, referencia e confere confiabilidade espaço-temporal. Por exemplo, o uso de artigos, demonstrativos e de elementos espaço-temporais (ontem, amanhã, semana passada, próximo mês, em seguida, a partir de, ali, aqui, lá) designa a pessoa que fala, de quem se fala e a pessoa a quem se fala. Referencia e fornece as condições de unicidade do ato de fala. Ao mesmo tempo em que referencia, estabelece e confirma os lugares e o estatuto dos interlocutores na relação* ».

et proleptiques à la diégèse, ce qui nous permettra de relier les séquences extradiégétiques – très sollicitées par les matrices éditoriales – aux récits des séries et feuilletons étudiés.

Les périchronismes, décrits par le narratologue américain Gérard Prince, peuvent nous aider à identifier non seulement les techniques narratives présentes dans les récits à épisodes, mais également les nuances de continuité narrative, voire les marques temporelles et les emprunts issus des matrices feuilletonesques ou sérielles dans la construction « réelle » et « imaginaire » des événements racontés. Nous pourrions ainsi sortir d'une simple observation structurelle des séquences et des déictiques de caractère proleptique et analeptique. Enfin, les périchonismes nous permettront d'avoir une vision plus globale du processus de feuilletonisation et de sérialisation, car s'ils :

> « n'impliquent pas directement des rapports chronologiques au niveau du narré ou des connexions temporelles entre le narré et le narrant, ils correspondent, dans le domaine narratif, aux composantes de l'aspect ou à celles du mode en ce qu'ils touchent à la temporalité. De fait, les situations et les événements narratifs peuvent être considérés (et caractérisés) non seulement du point de vue de leur date ou de leur durée mais aussi du point de vue de leur propre développement, de leur déroulement, de leur façon de se manifester dans cette durée et à cette date. Ils peuvent être appréhendés du dehors ou du dedans, à leur début ou à leur fin, dans leur complétude ou dans leur progression, et porter les marques du sécant ou du non-sécant, du télique, de l'itératif, du multiplicatif, etc. En outre, ces situations et ces événements peuvent être réels ou virtuels, nécessaires ou pas, sous le signe du négatif ou de l'interrogatif, de l'impératif, de l'admiratif, du souhaité et ainsi de suite » (Prince, 2010, p. 10).

Quand on étudie les représentations d'événements de notre monde « réel », d'un temps qui nous appartient, ces nuances au niveau des chronismes et des périchronismes (mais à un moindre degré que les premiers, en raison de leur caractère non définitoire) sont indispensables à la distinction de certaines intentionnalités du récit délibérément fragmenté. De surcroît, cette vision périchroniste de la construction temporelle peut aussi nous aider à mieux cerner les limites et les atouts du récit, dans sa difficile mission de tisser plusieurs trames racontées en épisodes et diffusées dans différentes éditions, des jours différents, dans une temporalité discordante.

> « En fait, pour comprendre n'importe quel récit (ou presque) et pour en apprécier le façonnement du temps, il faut savoir distinguer ce qui va arriver de ce qui a eu lieu, ce qui ne fait que commencer de ce qui est sur le point de finir, ce qui s'est effectivement passé de ce qui restera toujours virtuel » (*Ibid.*).

Le récit à épisodes de nos feuilletons et séries est l'une des formes sylleptiques les plus facilement repérables et les plus communes où diverses trames s'entrelacent dans des temps et des espaces différents, en ayant comme horizon une thématique ou des personnages captivants. Ce type de récit a tendance à effacer la distinction chronologique entre différents moments et réduit simultanément leur présence en niant leur unicité, leur singularité, leur puissance événementielle, en transformant et dissimulant la nature du présent. Le résultat peut être un possible « refroidissement » du traitement de leur côté informatif, voire de leur immédiateté.

Du point de vue du périchronisme proposé par Gérard Prince, peut-on dire que les formats feuilleton et série couramment diffusés dans le *Jornal Hoje* et dans le *13h* de *France 2* arrivent à exploiter toute la potentialité du récit afin d'aboutir à une cohérence narrative ? Cependant, ce type de récit peut souvent fléchir du côté des fausses ouvertures ou de déterminismes aggravés par la nécessité d'une fin. Par ailleurs, comment les diverses formes de chronismes présentes dans ce type de structure narrative s'adaptent-elles aux récits médiatiques, en vue de leur côté accidentel où « tout est possible à chaque instant », qui, paradoxalement, donne de l'épaisseur aux différents moments narrés, tout en soulignant leur imprévisibilité et leur fragilité ? Enfin, dans notre thèse, il s'agira principalement d'observer comment ce jeu narratif typique des matrices feuilletonesques et sérielles, où les temporalités varient énormément, peut contribuer ou non à la contextualisation des événements racontés.

1.7.4 L'organisation configurationnelle : la séquentialité et la narrativité

Si l'on parle de récits médiatiques, c'est parce que l'on part du principe que tous les événements diffusés par les médias sont fortement narratifs, en particulier ceux produits par la télévision. Ils dégagent ce que Roland Barthes (1966) désigne comme « situation de récit », malgré une non-présence, parfois explicite et structurelle, de mise en intrigue dans la

configuration et la présence d'un discours neutre sur une possible impartialité favorisant une écriture plus descriptive des faits, comme l'affirme Marc Lits :

> « Un événement ne devient information qu'au moment où il est médiatisé, donc mis en récit. Ensuite, le modèle narratif est tellement prégnant, surtout en télévision, qu'il s'impose comme une structure d'écriture des informations, mais qu'il contamine également nombre de séquences, faisant passer de simples descriptions d'actions pour des récits » (Lits, 2011, p. 27).

Les médias vont envisager une voie plus narrative, non seulement pour représenter notre monde parce qu'ils (et nous aussi en tant que public-consommateur) sont habitués aux formats issus de la fiction, mais aussi et surtout parce que le processus de production de sens est contaminé par une sorte de scénarisation qui ne se restreint pas à une structuration évolutive et cohérente d'une intrigue, en suivant strictement le modèle ricœurien. Le récit médiatique passe donc par un effet de narrativisation fort prégnant dans l'acte de consommation, mais qui se manifeste, lui aussi, dans la séquentialité hors et dans sa configuration, de l'emplacement d'une telle information dans la grille du jour du journal – au détriment d'une autre – jusqu'à son montage, à la façon dont l'ordre des séquences se met au service du récit.

Bien que ce phénomène reste souvent opaque, il ne peut pas être écarté de notre étude, car il nous permettra de mieux distinguer le processus de mise en feuilleton ou de mise en série de l'information. Les éléments narratifs propres au feuilleton et à la série se manifestent souvent de manière explicite, mais uniquement dans certaines séquences, notamment celles d'ordre analeptique et proleptique. Pourtant, cela peut-il caractériser l'ensemble du récit, diffusé en épisodes, comme proche de ses matrices fictionnelles à partir de quelques séquences figées ? Les séquences isolées, qui ne disposent de connexion avec aucune autre, peuvent-elles configurer nos reportages à épisodes comme de véritables feuilletons ou séries ?

La causalité narrative – l'une des manières les plus puissantes de cimenter un récit – ressort principalement de la juxtaposition de séquences. L'emplacement de ces dernières dans la construction du fil narratif a une grande importance quand on connaît la difficulté d'agencer les épisodes, mais surtout de projeter toute sa configuration vers une forme finale qui doit offrir un sens cohérent face à l'imprévisibilité propre aux récits médiatiques. Annik Dubied (2004) ajoute à cette problématique la possible disparition d'une instance organisatrice aux niveaux

supérieurs de ce genre de processus de construction du récit fragmenté. « Peut-on encore parler en la matière d'un 'narrateur' ? » (Dubied, 2004, p. 219).

Bien évidemment, la voix narrative d'un récit à épisodes devient elle aussi fragmentée dans ce processus de traitement de l'information, voire plurielle et très dynamique. Nous approfondirons cette discussion dans la partie suivante de la thèse. Pour l'instant, il nous faut clarifier l'organisation des schémas structuraux qui apparaissent de manière récurrente dans la mise en feuilleton ou en série de l'information. Ce sera là un moyen de mieux identifier la structuration de l'intrigue, de savoir comment les personnages y sont situés et d'identifier les enjeux présents dans certaines configurations que l'instance narrative essaie de transmettre à son destinataire.

Si nous prenons en considération l'agencement des propositions, soulevé par Jean-Michel Adam (2017), l'effet de séquentialité se forme, à un niveau, par une sorte de réseau relationnel interne, établi entre les parties (les « macropropositions »), et, à un autre niveau, par un autre réseau dans lequel ces mêmes parties sont reliées au tout qu'elles constituent (soit la séquence). Autrement dit, la structure est « relationnelle transgénérique préformatée ». La séquence l'est aussi : « une entité relativement autonome, dotée d'une organisation préformatée interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance-indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle est une partie constituante : le texte » (Adam, 2017, p. 50). La notion de texte peut être élargie au contexte de la construction d'un scénario (cinéma, télévision), d'une feuille de route, ou script, d'un reportage ou tout simplement d'une mise en intrigue, et ce quel que soit le type de média.

Le plus important pour nous est de voir comment les séquences, leur emplacement et leur connexion peuvent engendrer des promesses de continuité, de mise en attente ou même une sorte de publicité. Qui plus est, nous chercherons à saisir comment les enchaînements des séquences répondent à ces enjeux, tout en offrant des propositions d'ouverture et de fermeture du récit, en faisant des allers-retours, des digressions et des projections. Ce type de procédure, très courante dans la feuilletonisation et la sérialisation, semble pouvoir compromettre ou favoriser le rythme du récit, ainsi que mettre en difficulté ou faciliter sa reconfiguration chez le public. Finalement, cela peut-il aboutir à une contextualisation optimale ou à une fragmentation désordonnée ?

Soulignons que les séquences, prises comme des unités autonomes, se conjuguent de plusieurs manières. Cela donne évidemment les contours nécessaires à une séquentialité pas tout à fait uniforme et à une narrativité capable de s'étendre hors de ses unités et de son récit

principal. L'étude de cette composition à caractère contaminant passe par l'identification des types de séquences, dont Jean-Michel Adam[70] donne des « prototypes » résumés par Annik Dubied :

> « - la séquence descriptive implique une opération d'ancrage, puis une aspectualisation de l'objet décrit par le biais de ses parties ou de ses qualités, ainsi qu'une mise en relation comparative ou métaphorique, enfin une thématisation-relance ou une reformulation de l'objet.
> - La séquence argumentative, pour convaincre de quelque chose, mène d'une série de données à une conclusion par le biais d'une inférence étayée.
> - La séquence explicative, pour faire comprendre quelque chose, enchaîne une schématisation initiale sur une phase de questionnement (pourquoi ou comment ?), suivie d'une phrase résolutive (parce que) et d'une phase conclusive-évaluative.
> - La séquence dialogale, seule séquence polygérée, implique deux actants dont les énoncés interdéterminés s'enchaînent les uns aux autres.
> - La séquence narrative comprend une situation initiale, dont l'ordre est trouvé par une complication qui déclenche une dynamique actionnelle, débouchant sur une résolution qui engendre une situation finale où l'ordre règne à nouveau, et qui peut donner lieu à l'expression d'une morale » (Dubied, 2004, p. 140-141).

Dans les récits médiatiques ou journalistiques, on trouve tous ces types de séquences, avec une prépondérance de celles de nature descriptive et narrative. En revanche, dans la mise en feuilleton ou en série de l'information, ce sont les séquences narratives qui prédominent, car elles mettent en lumière les critères adoptés par Paul Ricœur (1983 ; 1984 ; 1985) et qui s'accordent parfaitement à la mise en intrigue naturellement présente dans les feuilletons et les séries, ainsi qu'à leurs configurations plutôt closes proposées par le *Jornal Hoje* et le *13h* de *France 2*.

[70] Annik Dubied fait ici référence à la première édition sortie en 1992 du livre *Les textes : types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue* de Jean-Michel Adam, parue chez Nathan. Nous avons consulté les troisième et quatrième éditions de ce même ouvrage, respectivement parues en 1997 (Nathan) et en 2017 (Armand Colin).

Si l'on revient à la définition du récit comme agencement et représentation d'actions, les séquences descriptives – qui font partie du régiment des normes du journalisme objectif – servent plutôt d'option pour composer et insuffler ces actions quand celles-ci ne présentent pas d'alternative pour produire une intrigue plus robuste. Elles peuvent également « humaniser » les personnages présents dans le récit à travers leur présentation non seulement physique, car les images peuvent parler d'elles-mêmes dans le cas de la télévision, mais aussi quand le récit prend le temps de nous montrer leurs routines. Sous l'influence des matrices fictionnelles, ces séquences subissent alors une sorte de contamination en dépit de leur nature quelque peu statique, compte tenu des possibilités d'un récit plus fluide.

> « La description d'actions est juste en deçà de la véritable mise en intrigue. Or, sans mise en intrigue, pas de problématisation, pas de hiérarchisation, pas d'ordonnancement vers un sens, pas de configuration, et donc pas de récit au sens propre. La description d'actions n'est pas bornée, elle n'incarne pas, pour reprendre les termes d'Adam (Jean-Michel), une 'vision du monde', même si elle peut, bien sûr, être modalisée et subjectivisée » (Dubied, 2004, p. 199).

Dans la présente recherche, nous allons porter une attention particulière aux séquences analeptiques et proleptiques, afin de mieux comprendre le façonnement du conflit, de l'intrigue, de la cohésion entre les actions, du rythme, du rôle des personnages et, globalement, à travers la conjonction de ces facteurs, parvenir à l'idée d'une possible contextualisation et d'un possible approfondissement de l'information. En parallèle, nous allons nous intéresser aux séquences qui vont introduire et présenter le sujet (le conflit, les intrigues, les problèmes, les personnages), ainsi qu'à celles qui vont boucler et donner une fin au récit, car ces séquences sont, selon nous, particulièrement importantes pour donner du sens à toute la configuration du récit. Néanmoins, nous n'écarterons pas l'analyse d'autres types de séquences lorsque nous devrons identifier des éléments clés susceptibles d'enrichir notre analyse comparative des processus mobilisés par le *Jornal Hoje* et le *13h* de *France 2* pour fragmenter leurs produits d'information.

Par-delà l'intérêt que nous porterons à la manière dont les deux journaux télévisés sélectionnent les faits, les reprennent, les configurent, les connectent et les racontent, nous ne perdrons pas de vue que l'agencement des séquences peut engendrer une sorte d'amplification

de la narrativité de tout le processus de feuilletonisation ou de sérialisation de l'information. Il existe une « situation de récit » (Roland Barthes, 1966) très prégnante dans notre culture médiatique et de laquelle émane le plaisir de nous reconnaître dans les modèles narratifs (Jost, 2004, p. 19), en particulier à partir de ceux proposés par les séries et les feuilletons. Cependant, le *Jornal Hoje* et le *13h* de *France 2* peuvent devenir de plus en plus narratifs lorsqu'ils doivent préparer le moment de la diffusion de leurs feuilletons ou séries. Plus ce moment approche, plus les informations de nature narrative s'enchaînent. Cela crée parfois une séquentialité narrative qui occupe une grande partie du temps de diffusion du journal.

Ce phénomène traverse toute la logique de contamination liée à l'emplacement de nos journaux télévisés dans leur grille de programmation, comme nous l'avons montré précédemment. De ce fait, la reconnaissance et l'identification ou non de ces programmes comme véritablement journalistiques passent aussi par une perception globale de la manière dont leurs informations sont traitées et organisées à l'intérieur de ces éditions.

> « La catégorisation d'une émission dans un genre par le téléspectateur dépend des promesses de la chaîne et des médiateurs (presse, radio, etc.) comme de sa capacité à reconstruire une intention qui fonde l'unité de l'émission malgré la diversité des types de séquences qui la composent » (Jost, 2004, p. 28).

Notre but n'est pas de catégoriser les deux émissions étudiées comme plutôt narratives ou plutôt descriptives, ou même de déterminer si elles sont plutôt factuelles ou plutôt fictionnelles, soit plutôt de l'ordre du vraisemblable ou plutôt de l'ordre de la feintise (Jost, 2001). L'important pour nous est de centrer notre attention sur l'organisation narrative et configurationnelle, pour ainsi identifier les différences et similitudes entre les deux processus de traitement de l'information, en essayant d'embrasser toutes les nuances possibles.

En focalisant l'analyse sur l'organisation configurationnelle, nous pourrons visualiser la cohérence narrative qui est prétendument établie dans la structuration des formats, ainsi que dans les matrices des genres feuilleton et série. Le montage des séquences des feuilletons et des séries étudiés ici peut donc nous servir de base pour mieux discerner les composantes indispensables à l'évolution des récits à épisodes, en particulier. Une fois ces éléments analysés, nous pourrons voir si, dans leur configuration, les récits dégagent ou non une « succession » ou une « modification » des conditions nécessaires à la mise en œuvre d'une une narrativité qui,

en fin de compte, va favoriser (ou non) une meilleure compréhension des informations présentées au fil des épisodes.

> « Dans leur succession, les éléments du récit ne doivent être ni tout à fait semblables, ni tout à fait différents. Il faut cette dialectique de l'altérité et de la permanence. Paul Ricœur, de son côté, reprend ces deux conditions mais en ajoute une troisième : la mise-en-intrigue, c'est-à-dire un 'acte configurant dans le temps', ce qui lui permet d'articuler succession et modification dans le contexte d'une histoire racontée. Pour ce faire, il propose de remplacer l'identité comprise au sens d'un même ('*idem*') à l'identité comprise au sens de soi-même ('*ipse*') » (Marion, 1995, p. 35).

Dans les récits audiovisuels, ce rapport entre l'espace et le temps – rapport présent dans leur configuration – induit l'idée d'un besoin narratif d'un passage d'une séquence à l'autre, sans pour autant perdre le fil narratif, la cohérence pour, enfin, arriver à la compréhension d'un tout. La disposition des éléments en faveur du récit est essentielle pour créer une identité narrative conférant le statut de feuilleton et de série ou, à un autre degré, celui d'un reportage standardisé qui, dans sa mise en forme, n'a pas abouti à sa promesse de contours narratifs proches des matrices fictionnelles envisagées.

Au regard de cet éventail de possibilités au niveau de la conception et de la production de feuilletons ou de séries médiatiques, nous rejoignons Muriel Hanot (2001) quant à l'importance d'interpréter la configuration des récits au niveau diégétique. Pour ce faire, la séquentialité et la narrativité – qui ressortent également de la manière dont le montage des produits audiovisuels est exécuté – doivent être prises en compte afin de comprendre l'usage de certains éléments narratifs dans la composition fragmentée. Hanot suit les observations de Dominique Chateau (1983) qui définit la diégèse comme l' « ensemble des référents intentionnels (entités individuelles, coordonnées spatio-temporelles, postulats narratifs) que nous associons aux signes iconiques identifiés[71] » (Dans Hanot, 2001, p. 100).

Outre le fait de rendre les récits plus « réalistes » ou plus « imaginaires », ce lien entre le monde diégétique et celui du quotidien peut nous aider, à préciser comment l'organisation

[71] CHATEAU Dominique, 1983, « Film et réalité : pour rajeunir un vieux problème », Iris. Revue de théorie de l'image et du son, vol. I, n° 1 : *État de la théorie. Nouveaux objets. Nouvelles méthodes* (II), p. 53-54.

narrative de l'ensemble des éléments issus des matrices aboutit à un effet de vraisemblance. Cet effet provient surtout du potentiel créatif et organisationnel du processus de traitement des informations. Tout va dépendre de combien le montage (du côté audiovisuel) et la disposition/liaison (du côté iconique et diégétique) des séquences va valoriser l'ensemble des éléments narratifs. « A priori, il est certain que, quel que soit l'effet visé, la narration est toujours présente. L'activité narrative est inéluctable, mais plus elle est décisive, plus elle approche le réalisme » (Hanot, 2001, p. 101).

La crédibilité des informations traitées comme feuilleton ou série dans les journaux télévisés étudiés va passer par cette perception de vraisemblance, par la façon dont les récits diffusés en plusieurs épisodes garantissent l'adhésion du spectateur. Cette vraisemblance indique si les éléments narratifs présents dans le récit sont conformes aux lois du genre établi. Lorsqu'un journal télévisé annonce une série ou un feuilleton dans l'édition du jour, ce produit audiovisuel ressemble-t-il vraiment, aux yeux du téléspectateur, au modèle d'histoire qu'il a l'habitude de regarder ? La vraisemblable d'un reportage est-elle la même que celui d'un feuilleton ? Peut-on distinguer l'un de l'autre face à une configuration dont la narrativité est particulièrement prégnante et puissante ?

D'un autre côté, plus le récit est narrativement configuré, plus les conventions du genre peuvent passer inaperçues. Par la subtilité et la parfaite maîtrise de l'emploi des éléments narratifs, une illusion référentielle peut prendre forme et rendre les informations plus transparentes. Autrement dit, c'est quand le récit se développe, dans son organisation narrative, qu'il incite la perception de vraisemblance, soit l'idée que le monde raconté existe. C'est donc la cohérence narrative, évitant les contradictions entre la diégèse et l'iconique, qui assure l'engagement de suivre quelque chose de proche de notre réalité.

Selon Muriel Hanot (2001), cette réalité se distingue de la notion de réalisme. La première appartient plutôt au monde iconique, la seconde au monde diégétique. Pour parvenir à cet effet de réalisme, tout un travail d'interprétation, soit de perception plus aiguë de la continuité et de la discontinuité dans le processus d'agencement du récit à épisodes, est nécessaire.

> « Plus la transparence est forte, plus la cohérence diégétique, configurationnelle, s'impose : le récit domine. La narration est cadenassée, fermée sur un monde clos ; elle ne renvoie qu'à sa propre réalité interne, soit à un réalisme. Et, moins la transparence est sensible, plus les indices iconiques de réalité renvoient au monde extérieur. La narration

accroche : le récit s'atténue. Les indices de transparence conduisent ainsi à la formation d'un axe variant entre « plus » ou « moins » de récit » (Hanot, 2001, p. 103-104).

Muriel Hanot s'interroge sur l'idée de « plus » ou « moins » de récit. Dans la présente thèse, nous nous pencherons sur l'idée opposant les formats « plus » ou « moins » informatifs ou « plus » ou « moins » marqués par les dimensions feuilletonnesques ou sérielles issues de leur matrice fictionnelle. Nous verrons si, une fois l'information mise en série ou en feuilleton, elle explore – ou non – tout son potentiel informatif à travers l'insertion d'éléments narratifs facilement repérables dans les matrices fictionnelles, si une telle configuration reste fluide et cohérente en termes informatifs. Enfin, en comparant la façon dont les deux journaux télévisés étudiés peuvent rendre ce processus plus transparent, nous pourrons identifier les stratégies adoptées pour atteindre un récit plus performant d'un point de vue informatif.

Dans l'articulation de plusieurs séquences, nombre de points de vue du présent sont liés, sans forcément garantir une continuité narrative, ni former une combinaison cohérente, en particulier entre les éléments issus des modèles feuilletonesques ou sériels. Ces différents regards sur le présent s'entremêlent parfois à des images d'archives et à des trucages visuels dans un montage mixte, afin de garantir une cohérence, mais en éclatant en même temps différentes formes d'énonciations iconiques. La continuité et la séquentialité peuvent alors devenir confuses en raison de la quantité de digressions, d'anticipations, de pauses et de combinaisons temporelles et spatiales. Par conséquent, l'effet de réalisme se fait moins prégnant à cause d'une narrativité faible. Le son, l'image et le texte ne suffisent pas. Une entité énonciatrice doit s'imposer pour garantir l'engagement du spectateur. C'est cette entité qui doit envisager la rupture avec les normes du journalisme qui tendent vers le descriptif. Elle aura également la responsabilité de trouver l'équilibre entre tous les éléments narratifs que les matrices mettent à disposition pour atteindre un récit narrativement plus performant. Quel serait alors l'autre intérêt d'une mise en feuilleton ou en série de l'information sinon celle de rendre cette dernière plus attractive ?

Cependant, comme le mentionne Muriel Hanot (2001), plus cette entité énonciatrice – qui se présente souvent comme un narrateur sous la forme d'un présentateur de JT, d'un reporter ou d'un personnage – se cache dans l'agencement du récit, plus ce dernier gagne en réalisme et sa narrativité en relief. Une fois de plus, c'est à partir de la prise des séquences qu'on pourra analyser cette présence énonciatrice et discerner avec précision le moment où elle cède la place

à des images ou à d'autres témoins pris stratégiquement pour authentifier la force du récit et mettre ensuite toutes les pièces, parfois conflictuelles, dans l'ordre.

C'est autour de l'acte de la configuration du récit que nous allons mener notre analyse en nous appuyant sur le corpus rassemblé à cette fin. Au niveau de l'organisation configurationnelle de nos feuilletons et séries, nous chercherons à comprendre le rôle des personnages, de la présence de la voix narrative, ainsi que des connecteurs qui garantissent le cimentage narratif et la cohésion du récit, en constituant un tout plus ou moins contextualisé, riche en informations et esthétiquement intéressant.

À ce stade, l'objectif n'est naturellement pas de porter des jugements de valeur sur l'esthétique narrative médiatique de notre objet d'étude, mais plutôt de mener une analyse critique et circonstanciée des modèles de fonctionnement, de la conception du récit, de l'efficacité informative et contextuelle de ce dernier, ou encore de la cohérence narrative et de la permanence des feuilletons et des séries comme dispositifs représentatifs d'événements médiatiques à la télévision.

1.8 Le corpus : séries du Jornal Hoje *et feuilletons du* 13h de France 2

Afin de réaliser notre étude à caractère comparatif, il a fallu composer un corpus duquel il est possible de dégager des contrastes, des similitudes, des contraintes, des atouts capables de mettre en évidence les caractéristiques intrinsèques de deux processus différents de traiter l'information au sein des journaux télévisés. Afin d'enrichir notre analyse comparative, nous avons décidé de les articuler à deux contextes culturels dont la production télévisée présente des traits spécifiques. D'une part, nous avons un type de production qui privilégie le format série, d'autre part, un type de production où domine le format feuilleton. Pour les raisons présentées précédemment, les modèles de production télévisée de reportages à épisodes au Brésil et en France nous offrent les conditions idéales pour tracer les contours empiriques de notre objet et ainsi répondre aux principales questions de notre recherche.

Dans le vaste panorama de la programmation télévisuelle des deux pays, nous avons choisi d'étudier la production de feuilletons et de séries, telle qu'elle est réalisée par les journaux télévisés diffusés dans le créneau de 13h, car nous avons constaté une présence récurrente de ces formats dans ce type de journal télévisé. Les journaux diffusés dans ce créneau

correspondent à une niche idéale du marché télévisuel pour les productions de reportages à épisodes. Dès leur création dans les années 1970, l'objectif des JT de 13 heures a été de proposer une programmation plus légère, combinant actualité (*news*) et formats sériels. Selon Marlène Coulomb-Gully (1995), dans ce créneau, nous trouvons couramment « un feuilleton quotidien de la vie, alerte, détendu, pratique et plus ouvert sur la province » (Coulomb-Gully, 1995, p. 39).

En partant de modèles de production et de diffusion spécifiques, quelques questionnements, réflexions, tensions ont émergé durant le processus de composition de notre corpus. Avant de le présenter, ces conflits qui traversent notre analyse méritent d'être élucidés en ce qu'ils font partie de la maturation et de l'évolution de cette thèse.

1.8.1 Entre le privé et le public

Dans le cadre d'une approche comparative, un premier constat s'impose : le *Jornal Hoje* appartient à une chaîne privée et le *13h* de *France 2* à une chaîne publique. Au premier abord, on pourrait s'interroger sur la pertinence d'une comparaison de deux types de production dont les conditions techniques et humaines, le budget et, surtout, les intérêts en termes d'audimat sont très différents. Un enjeu d'ordre strictement commercial pourrait donc être observé, à échelle comparative entre les deux productions, ce qui caractériserait notre étude comme discordante.

En revanche, en ce qui concerne la conception et même la production des feuilletons et des séries dans les deux journaux télévisés, nous avons observé que les écarts d'ordre technique semblent moins importants qu'il n'y paraît. L'investissement dans la maîtrise du récit et dans la qualité des images et du son est effectivement équivalent. De plus, même s'ils ont des intérêts différents dans l'usage de reportages au format série ou feuilleton, cela ne fait qu'enrichir notre étude. Finalement, nous sommes confrontés à deux formes différentes de production télévisuelle, où l'insertion de reportages à épisodes joue un rôle important dans la construction de sens, de significations, d'appropriations et de consolidation d'identités au travers de la diffusion de récits. C'est précisément sous cet angle de construction ou de traitement des informations que nous allons mener notre analyse.

Le simple le fait de regarder isolément les chaînes, qu'elles soient publiques ou privées, peut évidemment dévoiler certaines de leurs intentions, mais cela ne suffit pas à révéler toutes les nuances de la construction de leurs projets télévisuels. Les journaux télévisés, au cours de chaque édition, agiraient comme un élément parmi d'autres capables de mettre en œuvre un projet télévisuel.

« Il faut comprendre que les journaux télévisés présentent, à chaque édition, non pas une fenêtre qui permet de visualiser le monde, mais ils construisent ce monde, grâce à des textes, des sons et des images, à travers leur propre fenêtre, ce qui implique toutes les caractéristiques intrinsèques du média jusqu'aux directives liées à la politique éditoriale de la chaîne responsable de la production/diffusion des informations[72] » (Coutinho, 2009, p. 107).

Qu'elle soit publique ou privée, toute chaîne doit concevoir un langage promotionnel pour vendre ses émissions, ses produits. Au sujet de la télévision brésilienne, Maria Lília Dias de Castro (2009) attire l'attention sur l'existence d'une tension assez frappante entre l'intention « ouverte » et l'intention « voilée ». Et cet effet voilé est, selon l'auteure, obtenu, entre autres, avec un type de narration qu'elle qualifie de « poétique ». Pour mieux comprendre ce point de vue, elle ajoute :

« D'autre part, il y a la dimension symbolique (captivante), représentée dans l'impact surprenant, dans le jeu inattendu, dans la construction poétique, dans l'exploration de l'imaginaire. Penser en tant qu'effet symbolique, c'est donner au signe une dimension multi-isotopique : il ne faut pas le confondre avec la chose symbolisée ni avec le sens qu'il annonce ; sa fonction est de donner de possibles significations à la chose en question. C'est l'instance, comme dirait Barthes[73], qui naturalise (rend naturelle) l'intention de vendre, qui enlève son but égoïste, la remplaçant par le spectacle d'un monde dans lequel le processus d'échange est naturel[74] » (De Castro, 2009, p. 130).

---

[72] « *É preciso compreender que os noticiários televisivos apresentam a cada edição não uma janela que permita visualizar o mundo, mas constroem por meio de textos, sons e imagens o mundo por meio de sua janela particular, o que envolve desde as características intrínsecas ao meio, até diretrizes relativas à política editorial da emissora responsável pela produção/ veiculação do telejornal* ».

[73] L'auteure fait référence à l'article de Roland Barthes sur la rhétorique de l'image (1964) publié dans sa version portugaise avec le titre « A mensagem publicitária », dans *A aventura semiológica*, Lisboa : Edições 70, 1987.

[74] « *De outro, encontra-se a dimensão simbólica (cativante), representada no impacto surpreendente, na brincadeira inesperada, na construção poética, na exploração da fantasia. Pensar em efeito simbólico é conceder o signo numa dimensão pluri-isotópica: ele não se confunde com a coisa simbolizada, nem com a significação que anuncia; sua função é conferir sentidos possíveis à coisa referida. É a instância, como diria Barthes, que naturaliza (torna natural) a intenção de venda, que retira sua finalidade interesseira, substituindo-a pelo espetáculo de um mundo em que é natural o processo de troca* ».

Cette narration « poétique » et commerciale n'est pas attribuée aux codes du journalisme télévisé. Tel que cela a été mentionné précédemment, elle provient d'autres matrices narratives. Dans cette action promotionnelle, dont fait partie le processus de traitement de l'information comme feuilleton ou série, le plus important est de voir comment l'emploi d'une narration plus élaborée peut générer d'autres formes de compréhension du monde, ce qui semble parfois générer un sentiment de confort et de satisfaction chez le téléspectateur.

Si nous partons de cette prémisse promotionnelle, nous pouvons dépasser le débat entre chaînes privées et chaînes publiques en nous en tenant à la dialectique qui se joue entre la répétition et l'innovation (Umberto Eco, 1994), entre l'usage de formules plus rassurantes et de formules qui indiquant l'inédit sous l'angle de la création, soit autant de procédures qui concernent notre thèse. En effet, comme l'explique Maria Lília Dias de Castro (2009), le côté promotionnel se situe sur le seuil entre ce qui est nouveauté ou différent et ce que l'on attend : la procédure du prévisible. « De cette manière, il cherche une forme de stabilité entre ce qui est redondant et ce qui est variable dans la culture quotidienne[75] » (De Castro, 2009, p. 131).

Le choix des deux journaux qui composent notre corpus a donc suivi ce critère plus axé sur la dimension promotionnelle de l'information, qui permet de s'intéresser aux manières dont l'information est traitée, composée et configurée, sous forme de série ou de feuilleton, en cherchant une stabilité narrative en réponse aux contraintes d'un récit fragmenté. Plus particulièrement, dans les journaux télévisés, les informations sont le fruit de l'association entre dire avec des mots et montrer avec des images. Il faut donc une combinaison bien plus élaborée et harmonieuse entre ces deux façons de montrer, de composer et de traiter les événements pour que ces derniers deviennent plus visibles et faciliter ainsi leur promotion à partir de cette opération de création. Le succès de cette formule tient à l'adhésion du téléspectateur qui, face à un produit bien structuré du point de vue narratif, se laisse séduire. La dimension promotionnelle se trouve donc également dans la recherche d'une cohérence narrative.

> « L'actualité étant construite dans le but de promouvoir la visibilité des événements, sa cohérence vient de la manière dont les éléments de chaque système sémiologique sont

[75] « *Desta maneira, ela procura uma forma de estabilidade entre o que é redundante e o que é variável na cultura cotidiana* ».

combinés entre eux-mêmes et avec d'autres. Pour cela, on mobilise une rhétorique qui établit des relations logiques entre ces éléments, afin de construire un tout cohérent[76] » (Leal et Valle, 2009, p. 134).

Nous n'écartons pas non plus le fait que la télévision brésilienne soit née sous l'égide d'une initiative privée. De ce fait, elle est structurée par rapport au marketing et à son importante dimension commerciale et promotionnelle. Au contraire, la télévision française a toujours maintenu son fort caractère public, basé sur l'information, le divertissement et l'éducation. Pour autant, elle aussi, comme la plupart des télévisions publiques, doit inclure le facteur promotionnel dans ses productions. Ici, le promotionnel ne se réduit pas à la publicité présente dans les grilles de programmation. Il a également pour fonction de rendre les produits plus vendables, les informations plus attractives, avec un emballage et un langage plus séduisant. En même temps, les reportages doivent avoir un récit narrativement cohérent, avec des informations bien articulées. Pour atteindre cet objectif, le *Jornal Hoje* de *Globo* et le *13h* de *France 2* utilisent tous deux fréquemment les formats série ou feuilleton.

Bien évidemment, d'autres journaux télévisés, au Brésil comme en France, utilisent ces mêmes formats. Si l'on prend le critère commercial pour axe principal, on peut alors comparer le *Jornal Hoje* avec son équivalent : le *13h* de *TF1*, car, à l'instar du *Jornal Hoje* de *Globo* au Brésil, celui-ci appartient à la plus grande chaîne privée française. Le *13h de TF1*, dirigé par Jean-Pierre Pernaut durant plus de 30 ans[77], est connu pour montrer ladite « France profonde », où le bonheur est toujours au rendez-vous, ce qui pourrait le rapprocher d'autant plus de l'esprit feuilletonesque. Sa ligne éditoriale a été la cible de plusieurs études, souvent accompagnées de critiques négatives quant au fait de produire des contenus assez banals[78], souvent traités au format série.

---

[76] « *À medida que as notícias são construídas com o objetivo de promover a visualização dos acontecimentos, a sua coerência advém da maneira como são combinados os elementos de cada sistema semiológico, entre si e uns com os outros. Para isso, é mobilizada uma retórica que estabelece relações lógicas entre esses elementos, de modo a construir um todo coerente* ».

[77] Selon le site officiel de *TF1* (https://www.tf1.fr/dossier/jean-pierre-pernaut, consulté le 7/01/2021), Jean-Pierre Pernaut a une longue histoire avec la chaîne. Il est l'un des responsables de la création de l'identité de *TF1 – leader* de l'audience en France – grâce à la forte relation qu'il a créée avec le public en étant à la tête de son *JT de 13h*, édition qu'il a coprésentée avec Yves Mourousi de 1978 à 1980, et qu'il a retrouvée en février 1988, pour ne la quitter qu'au début de l'année 2021. Pernaut laisse alors sa place à l'ancienne présentatrice du *JT de 13h* de *France 2*, Marie-Sophie Lacarrau, qui est à son tour remplacée par Julien Bugier dans la chaîne concurrente.

[78] GARRIGOS, Raphaël et ROBERTS Isabelle, 2006, *La bonne soupe. Comment le 13 heures de TF1 contamine l'info*, Paris, Les Arènes.

> « Plus que dans d'autres journaux (et même si le *13h de France 2* s'y est essayé), le *13h de TF1* fonctionne en séries : une semaine avec un reportage par jour sur les îles bretonnes, l'autre sur les différents patois, la troisième sur la préparation de Noël dans les écoles des villages, etc. De plus, les reportages n'ont pas de durée aussi formatée que dans d'autres programmes, et il arrive qu'un sujet dure plusieurs minutes » (Spies, 2008, p. 94).

Outre le fait d'appartenir à une chaîne privée, les caractéristiques éditoriales du *13h* de *TF1* se rapprochent aussi de celles que l'observe dans le *Jornal Hoje*. Au-delà du côté performant du journaliste-présentateur, également remarqué par Virginie Spies (2008)[79], le *13h* de *TF1* privilégie le format série dans ses productions journalistiques afin de satisfaire le téléspectateur lambda. Ces seules caractéristiques pourraient le mettre sur un pied d'égalité avec le *Jornal Hoje*, dans un cadre qui pourrait être qualifié d'identique.

Toutefois, l'intérêt de notre thèse n'est pas de faire une comparaison entre deux processus semblables de traitement de l'information. Bien que les feuilletons soient aussi présents pendant quelques semaines dans le *JT de 13h* de *TF1*, ils n'ont pas la même régularité ni le même emplacement privilégié que ceux produits par le *JT de 13h* de *France 2*. Ce qui a vraiment déterminé le choix de ce dernier pour faire partie de notre corpus n'a pas été seulement la diffusion hebdomadaire et régulière de feuilletons, mais aussi et surtout la manière dont l'information est traitée dans ce format, avec une approche plus transparente à sa formule que l'on reconnaît aisément dans les analogues fictifs. Ce type de traitement l'éloigne, au moins au niveau de sa configuration (puisque dans sa perception ou sa reconfiguration de la part du téléspectateur il peut y avoir des similitudes), de celui réalisé à la fois par le *JT de 13h* de *TF1* et par le *Jornal Hoje* de *Globo*.

---

[79] Dans son article « Le bonheur est dans le pré : le 13 heures de TF1 », Virginie Spies analyse plus particulièrement l'énonciateur des informations du *13h* de *TF1*, mais aussi le rôle de son présentateur, Jean-Pierre Pernalt qui, selon elle, incarne cet esprit de bonheur qu'il met toujours en évidence dans les éditions à travers un contact intime avec les habitants de tous les petits villages français, en représentant leur quotidien. Du côté brésilien, lors de notre analyse, les deux présentateurs phares du *Jornal Hoje* étaient Sandra Bernardes et Evaristo Costa, qui, selon la presse spécialisée, incarnaient un esprit plus décontracté dans le journalisme télévisé de *Globo*, auparavant connu pour être très strict.

De plus, tel que nous l'avons signalé précédemment, les feuilletons font partie d'une politique éditoriale plus large qui contribue à tisser l'identité de *France 2*, à la manière d'une chaîne magazine. De ce fait, les codes du feuilleton s'épanouissent plus clairement dans ces journaux télévisés. Dans le format sériel présent dans le *Jornal Hoje* et dans le *JT de 13h* de *TF1*, la connexion entre les épisodes est moins opérante. En revanche, dans le format feuilletonesque, ces outils narratifs sont beaucoup plus présents afin de faire évoluer le conflit tout en respectant une chronologie plus ou moins cohérente et en augmentant, en même temps, la tension pour parvenir à une résolution. Afin de comparer ces deux processus de traitement de l'information, qui nous paraissent différents, nous avons donc choisi de mettre en dialogue ce qui est produit par le *Jornal Hoje*, du côté brésilien, avec ce qui est produit par le *JT de 13h* de *France 2*, du côté français.

1.8.2 Des périodicités différentes

En tant que forme de matérialisation de sens et de significations présents dans la société, le journalisme télévisé doit suivre certaines caractéristiques. L'une d'entre elles est la périodicité. En révisant l'œuvre du chercheur allemand Otto Groth[80] (2011), les auteurs brésiliens Cintia Xavier et Felipe Simão Pontes (2019) mettent l'accent sur quatre caractéristiques qui servent à comprendre les buts de la communauté pour laquelle le journal est produit : la périodicité, l'universalité, l'actualité et la publicité.

> « Les caractéristiques du journal sont des réponses aux besoins sociaux et, en tant que telles, elles doivent être comprises, puisque le papier, les *bytes*, l'image et le son ne sont pas du journalisme, ce sont des moyens qui ne gagnent qu'un sens journalistique dans la manifestation de ces objectifs dans lesquels le journal (indépendamment de milieu) est

[80] Otto Groth (2 juillet 1875 - 15 novembre 1965) était un journaliste et chercheur allemand. Il est l'un des noms les plus importants de ladite « science des journaux (*Zeitungswissenschaft*) », une initiative pionnière visant à étudier la presse de masse. Ses études sont très peu connues en France, aux États-Unis et en Angleterre. En revanche, ses œuvres ont fait l'objet de nombreuses traductions dans les pays hispaniques et, très récemment, ont été rééditées au Brésil. Otto Groth a été l'un des élèves de Max Weber. Il est l'auteur de *O Jornal* (*Die Zeitung*), une encyclopédie en quatre volumes écrits en 15 ans, et de *O poder cultural desconhecido* (*Die unerkannte Kulturmacht*), sept volumes écrits en trente ans, dont le dernier a été publié à titre posthume.

inséré. Ces buts de la culture, résultat d'un esprit objectif, sont historiques et varient d'une région à l'autre[81] » (Xavier et Pontes, 2019, p. 41).

Les auteurs signalent qu'Otto Groth soutient la périodicité comme la caractéristique la plus immédiate du journal, car elle établit une conformation du rythme du public matérialisé par la production systématique d'informations, tandis que l'universalité et l'actualité sont des caractéristiques qui se cristallisent dans le contenu des journaux. Et la publicité est le résultat du lien du produit avec la communauté. Sur la base de ces considérations, nous reprenons cette pensée afin de justifier l'encadrement de notre corpus qui suit une périodicité différente et, par-là, de ne pas perdre de vue les caractéristiques et les aspects qui régissent la production d'informations dans les deux journaux télévisés étudiés.

Les feuilletons du *JT de 13h* de *France 2* sont hebdomadaires, comme cela a déjà été dit. Leur diffusion est régulière et respecte une périodicité bien établie dans la programmation du journal : un épisode par jour, du lundi au vendredi. En tant que case fixe, le feuilleton intervient sur l'identité de l'émission, mais il respecte également un temps qui renforce la connaissance des sujets apparaissant de façon régulière. Il est là toutes les semaines, en conformité avec la politique éditoriale du journal télévisé et en réponse au besoin de fond culturel d'un public qui apprécie de suivre quotidiennement des récits dans ce format. Ils sortent de ce format seulement durant la période des grandes vacances d'été, quand le public français vaque à ses occupations récréatives. Ainsi, le format sériel s'installe et, chaque jour, il cherche à raconter une histoire close autour d'une nouvelle destination (les séries parlent souvent de lieux où voyager), d'un endroit incroyable, des tubes de l'été, de la mode ou des habitudes estivales, soit tout ce qui est tendance par rapport à la saison.

À l'inverse, les séries du *Jornal Hoje* de *Globo* ne sont pas hebdomadaires. Elles sont diffusées ponctuellement, avec parfois un intervalle de diffusion de plusieurs mois entre chacune d'elles. Cela s'explique par leur coût de production élevé, ce qui, pour une chaîne privée, représente un facteur décisif dans le processus de production. Parallèlement, elles demandent aussi un temps de production qui suit un modèle de qualité très exigeant, implanté par *Globo* dès sa fondation et dont la philosophie s'éloigne d'une production à la chaîne qui

[81] « *As características do jornal são respostas a necessidades sociais e, como tais, precisam ser compreendidas, pois papel, bite, imagem, som não são o jornalismo, são meios que somente ganham o sentido jornalístico na manifestação dessas finalidades na qual o jornal (independente do meio) está inserido. Essas finalidades da cultura, espírito objetivado, é histórico e varia de região para região* ».

pourrait être comme quelque peu bâclée et compromettre ainsi l'image de son journalisme. Comme l'affirme Luíz Fernando Ávila, rédacteur en chef du *Jornal Hoje* à l'époque de la composition de notre corpus, il n'existe pas de périodicité dans la production de séries dans les éditions du *Jornal Hoje*[82]. Cela ne fait donc pas partie de la ligne éditoriale des journaux télévisés de *Globo*. Chez *France 2*, la production de formats longs est importante pour l'image de son journalisme, bien que le coût de production reste également un facteur pertinent, mais souvent détourné grâce à la composition d'une équipe réduite pour la production des feuilletons : un JRI, un preneur de son et un rédacteur, comme l'affirme Vincent Bouffartigue[83].

La durée des séries reflète également cette politique de production menée chez *Globo*. Tandis que les feuilletons produits par le *JT de 13h* de *France 2* ont une durée assez homogène, environ 25 minutes en totalité (cinq épisodes de cinq minutes chacun), les séries produites par le *Jornal Hoje* peuvent compter entre deux et huit épisodes, chacun d'une durée très variable. Le temps cumulé de chaque série peut varier entre dix minutes environ et plus de 40 minutes.

Cette disparité entre la durée et la périodicité de diffusion de séries ou de feuilletons dans chaque journal étudié a rendu difficile la composition de notre corpus. La manière dont chaque journal planifie et présente ses reportages à épisodes pourrait avoir un impact sur la perception du traitement et de l'approximation qu'ils engendrent par rapport aux genres feuilleton et série, et surtout comment le public peut suivre les sujets morcelés dans leurs récits. Comme le signalent Cintia Xavier et Felipe Simão Pontes, « la personnalité d'un journal sera établie par la continuité de ses produits publiés périodiquement. Les périodes sont liées à l'espace et au temps. La période a une relation avec le chemin[84] » (Xavier et Pontes, 2019, p. 42).

Comme précisé au début de ce chapitre, concernant l'identité du journal en tant que programme traitant longuement des sujets qui nous interpellent, la périodicité peut jouer un rôle important pour la matérialisation de significations et de sens. Néanmoins, cet effet peut être compensé, ou même élargi, par l'organisation de toute la grille de programmation de la chaîne. Les feuilletons et les séries diffusés dans les deux journaux télévisés semblent faire partie d'un plan identitaire plus large des deux chaînes.

---

[82] Cette affirmation a été émise en réponse à cette question : « Y a-t-il une périodicité programmée dans la production de séries dans le *Jornal Hoje* ? Par exemple une par mois ? Réponse : Ça n'existe pas ». Voir l'intégralité de son entretien traduit en français dans les annexes de notre thèse.

[83] Voir l'intégralité de son entretien dans les annexes de notre thèse.

[84] « *A personalidade de um jornal vai ser estabelecida pela continuidade das suas emanações publicadas periodicamente. Os períodos guardam relação com o espaço e com o tempo. O período tem relação com o caminho* ».

Il est vrai que l'insertion de ces deux formats, de façon constante ou ponctuelle, dans les éditions des journaux télévisés, suit une logique promotionnelle de la chaîne elle-même. Mais nous ne pouvons pas écarter le fait que cette conformité liée aux genres est également une manière adoptée par les journaux pour s'intégrer aux coutumes et à la culture de leur public. Ainsi, nous pouvons mieux comprendre, par exemple, l'apparition de séries dans les journaux télévisés étudiés au moment de dates festives ou à la veille d'événements importants (nous allons approfondir cet aspect dans la troisième partie de cette thèse). Selon cette logique, nous pourrons avoir une piste pour comprendre l'inexistence d'une périodicité régulière des séries journalistiques chez *Globo*. C'est comme si la production de ces séries répondait à un besoin principalement tourné vers les événements liés au présent ou aux tendances du moment, avec un fort appel culturel. Ce besoin est également présent dans la production de feuilletons journalistiques chez *France 2*, mais en respectant une périodicité plus stricte. En outre, cette production s'intéresse aussi à d'autres sujets plus banals et universels qui ne sont pas forcément liés à l'agenda des médias.

1.8.3 La constitution du corpus

L'idée que la périodicité dictée par les journaux s'insère dans un plan de matérialisation de sens justifie l'encadrement de notre corpus en vue de l'écart temporel de diffusion de séries du *Jornal Hoje* de *Globo* et de feuilletons du *13h* de *France 2*. Cependant, pour éviter les choix aléatoires, nous avons décidé de suivre un cadre temporel sans interruption, d'une diffusion et l'autre. Une chronologie de diffusion a ainsi été établie pour nous permettre de réaliser notre analyse sans avoir de grandes disparités. Comme du côté brésilien la périodicité n'est pas un critère de diffusion de séries, nous avons choisi celles diffusées entre 2014 et 2016, ce qui totalise 23 productions. Du côté français, nous avons pris la même quantité de 23 unités, ce qui correspond à une période de diffusion allant de mai à décembre 2016, soit six mois de diffusion.

Bien évidemment, durant la préparation de cette thèse, nous avons regardé bien d'autres séries diffusées par le *Jornal Hoje* et de feuilletons diffusés par le *13h* de *France 2*. Toutefois, du fait de périodicités différentes, nous avons écarté de notre corpus plusieurs exemples potentiellement intéressants quant à leur configuration, afin de respecter ce critère temporel d'une période de diffusion ininterrompue. Le décalage entre la production de chaque journal nous a donc imposé un encadrement temporel différent pour chaque émission. Du côté français, le choix de la période de six mois entre mai et décembre 2016 plutôt que d'une autre période observée, a été déterminé par le fait que cette période corresponde à un moment où le *JT de 13h*

de *France 2* traitait un nombre considérable d'événements de même nature que ceux observés du côté brésilien, comme, par exemple, les élections étasuniennes et les grands événements sportifs (*Coupe du monde* et *Euro de football*). Nous avons essayé de trouver un maximum d'événements similaires traités par les deux journaux télévisés afin de mieux cerner les deux processus de mise en série ou en feuilleton dans des contextes événementiels semblables. Les 46 exemples qui constituent notre corpus – 23 de chaque côté – représentent une période capable de répondre de façon cohérente à nos principales questions.

D'autres séries et feuilletons diffusés dans les deux journaux télévisés et regardés hors du cadre temporel délimité pour cette recherche peuvent occasionnellement faire partie de notre étude comparée en tant qu'exemples périphériques (corpus secondaire) dès lors qu'ils présentent un lien thématique pertinent avec notre corpus principal.

Le critère prépondérant pour composer notre corpus a été la diffusion ininterrompue entre les épisodes d'une série et d'un feuilleton. Certains feuilletons du *13h* de *France 2*, par exemple, n'ont pas été diffusés dans leur totalité à cause de l'apparition d'un événement d'ordre majeur venant bousculer toute la programmation d'une édition du journal télévisé. Dans ces cas, l'épisode d'un feuilleton est souvent écarté pour que le journal puisse consacrer plus de temps à l'événement urgent. Cependant, nous avons décidé de ne conserver que les feuilletons qui, même avec un épisode en moins, ne compromettent pas la cohérence du récit et présentent une résolution.

Le même critère a été appliqué pour les séries du *Jornal Hoje*. Néanmoins, certaines productions ont été retirées de notre corpus parce qu'elles représentaient une sérialité limitée en ce qui concerne la présence d'une intrigue et la configuration d'un récit intentionnellement fragmenté. Tel est le cas, par exemple, des séries diffusées sur les modalités olympiques : « *O Brasil no Rio* » (Le Brésil à Rio) et « *Dicionário olímpico* » (Dictionnaire olympique). Le premier épisode de la première série a été diffusé en septembre 2015 et expliquait certaines des disciplines présentes aux Jeux Olympiques de 2016 à Rio de Janeiro, tandis que le premier épisode de la deuxième série a été diffusé en janvier 2016 et décryptait pour le public les expressions typiques de chaque sport.

Ces deux cas constituent fondamentalement une autre sorte de sérialité liée plutôt à la création d'une rubrique, dont la présence dans les éditions du JT ne suivait pas une périodicité spécifique. Les séries n'avaient pas vraiment la configuration d'un récit à épisodes, mais plutôt celle d'un reportage indépendant dont l'unité narrative répond uniquement à l'appel promis par

la rubrique[85] qui était présente dans des éditions très éloignées les unes des autres. Nous avons donc choisi de n'analyser que les séries dont la continuité a été produite dans des éditions successives, au moins dans les premiers épisodes. Avec ce critère, nous souhaitions éviter d'inclure dans notre étude un type de sérialité davantage lié à une forme de production en série et dont l'origine provient du mode économique mis en œuvre depuis la révolution industrielle. On s'éloigne ainsi de l'idée de considérer les séries narratives comme un simple ensemble de récits identiques et qui mettant à mal la valeur esthétique de leur configuration, comme l'affirme Alessandro Leiduan (2016). Selon l'auteur, le récit à épisodes ne peut être confondu avec son moyen de diffusion.

> « La nature d'un récit est donc celle d'un objet immatériel. De ce fait, la sérialité narrative serait à rechercher du côté de l'interaction entre le sens d'un récit et l'imaginaire social. Envisagée ainsi, elle pourrait être définie comme le corrélat de la décision prise par l'interprète de déchiffrer une histoire à la lumière d'autres histoires, en raison des ressemblances d'ordre sémantique, spatial, temporel, narratif ou discursif qui permettent d'envisager ces histoires comme un système de variations autour d'un noyau diégétique fixe » (Leiduan, 2016, p. 03).

Bien que les deux séries « *O Brasil no Rio* » et « *Dicionário olímpico* » ayant les Jeux Olympiques comme noyau diégétique qui reliait les épisodes entre eux, l'ampleur de cette diégèse y était faible en raison de l'absence d'autres éléments tels qu'une chronologie ou des personnages ou intrigues communes à l'ensemble des épisodes. En tant que regroupements de récits, ces deux exemples se rapprochent de ce que Leiduan appelle « séries déguisées » (*Ibid.*, p. 04). Il est vrai que cette forme de sérialité peut dégager chez le public un horizon d'attente sériel dont les pratiques narratives sont attendues. En revanche, ici, nous nous intéressons davantage aux formes de récits, qu'elles soient feuilletonesques ou sérielles, qui articulent chronologiquement – dans des journées de diffusion successives – une même histoire autour de plusieurs micro-récits. Dans notre corpus, il y a certes des exemples de récits itératifs, avec des épisodes bouclés, tels ceux qui apparaissent dans ces deux cas exclus, mais avec une différence :

[85] La sérialité sortie du processus de rubricage fait aussi objet d'une analyse présentée dans la troisième partie de cette thèse. Mais cette analyse portera sur le processus de mise en série lié à l'achèvement des récits à épisodes, et non de récits achevés et plutôt indépendants, comme c'est le cas des deux séries en question.

ils se succèdent dans un intervalle court de diffusion, pour aboutir à un tout plus cohérent au niveau de leur reconfiguration plus immédiate.

Ce faisant, nous avons organisé notre corpus selon les tableaux ci-dessus :

SÉRIES DU JORNAL HOJE (JH) DE GLOBO (2014 À 2016)

GRILLE D'ÉTUDE

SÉRIES	DATES	RÉSUMÉ	CATÉGORIE	DURÉE
IRÃ À la une	26-29.03.14	Iran : JH vous emmène dans un voyage en Iran à travers ses traditions telles la poésie et les tapis.	Voyage / Découverte	4 Épisodes 17'04''
CIÊNCIA DE UMA PAIXÃO À la une	10-12.04.14	Science d'une passion : JH vous montre comment le football a beaucoup évolué grâce à la technologie.	Comportements / Technologie / Sport	3 Épisodes 13'
SUÍÇA À la une	29-31.07.14	Suisse : JH vous fait voyager dans un pays multiculturel. Chaque reportage nous présentera ses différentes régions : la française, l'italienne et l'allemande.	Voyage / Découverte	3 Épisodes 14'11'
SOTAQUES DO BRASIL À la une	11.08 – 02.09.14	Les différents accents du Brésil : À partir de la publication « Atlas Linguístico do Brasil », le JH a parcouru 16 mille kilomètres dans les cinq régions du pays pour vous faire découvrir les différents accents de notre langue.	Voyage / Comportement / Science	5 Épisodes Extras 24'31''
LANÇA-PERFUME À la une/ Actualité	01-03.09.14	Lance-parfum : Durant deux mois, à travers une caméra cachée, le JH a enregistré des images de fêtes où les jeunes utilisent une nouvelle drogue très en vogue.	Dénonciation / Enquête	3 Épisodes Extras 13'19''
MOTORISTAS E MOTOCICLISTAS EM SP À la une/ Actualité	13-14.10.14	Les conducteurs et les motocyclistes à SP : À travers sa caméra cachée, JH dénonce les irresponsabilités commises par les conducteurs et motards à São Paulo.	Dénonciation / Enquête	2 Épisodes 9'50''
CÂMERAS DE SEGURANÇA À la une / Actualité	03-05.11.14	Caméras de surveillance : JH vous montre comment les caméras de sécurité sont utilisées pour surveiller la population et pour combattre les crimes.	Dénonciation / Enquête / Tendance	3 Épisodes 18'04''
PROVENÇA À la une	09-11.12.14	Provence : JH vous emmène dans un voyage au Sud de la France. Une région pleine de saveurs et de couleurs.	Voyage / Découverte	3 Épisodes 16'09''
SER CARIOCA À la une / Actualité	28.02 – 02.03.15	Être Carioca : Dans le cadre des commémorations de l'anniversaire de la ville de Rio de Janeiro, JH vous fait découvrir l'âme des « Cariocas ».	Comportement	3 Épisodes 13'12''
A LÍNGUA QUE A GENTE FALA À la une	18-21.03.15	La langue qu'on parle : Le JH fait un voyage dans tout le pays et au Portugal pour nous sensibiliser aux différentes façons de parler le portugais.	Voyage / Comportement / Science	4 Épisodes Extras 24'49''
GRILEIROS NA AMAZÔNIA À la une / Actualité	06-08.07.15	Les accapareurs des terres en Amazonie : Le JH a eu accès à des écoutes téléphoniques qui dénoncent un cartel responsable de la déforestation de l'Amazonie.	Dénonciation / Enquête / Environnement	3 Épisodes 18'45''

Figure 3 : Grille d'étude - séries du Jornal Hoje (Partie 1).

INDÚSTRIA À la une	29–31.07.15	Industrie : L'industrie brésilienne a perdu sa compétitivité cette année. Le JH fait un voyage dans le temps pour comprendre ce qui s'est passé avec la crise de notre industrie.	Économie / Tranches de vie	3 Épisodes 23'10''
MULHERES NO MUNDO ATUAL À la une	08–11.09.15	Les femmes dans le monde actuel : A partir d'une étude, le JH nous présente, cette semaine, le comportement de la femme brésilienne de nos jours..	Comportement / Tendance / Enquête	4 Épisodes Extras 27'54''
A HORA DO PARTO À la une	20–22.10.15	L'heure d'accouchement : Le JH explique pourquoi le Brésil a battu des records d'accouchements par césariennes.	Science / Comportement	3 Épisodes Extras 20'58''
DEPOIS DO VESTIBULAR À la une	26–28.01.16	Après le bac : La série de reportages expose toutes les difficultés des étudiants après le bac.	Éducation / Comportement	3 Épisodes Extras 14'15''
HOSPITAIS UNIVERSITÁRIOS À la une	31.03–02.04.16	Hôpitaux universitaires : Le JH dénonce la situation précaire des hôpitaux universitaires au Brésil.	Dénonciation / Enquête	3 Épisodes 13'06''
ELEFANTE BRANCO À la une	19–24.05.16	L'éléphant blanc : La série nous explique comment l'argent public est mal appliqué dans des chantiers gigantesques qui n'ont jamais été finis.	Dénonciation / Enquête	4 Épisodes Extras 20'47''
IDOSOS À la une	21–25.06.16	Personnes âgées : La série décrit comment vivent les personnes plus âgées au Brésil et dans le monde.	Comportement / Enquête	5 Épisodes Extras 28'55''
BEBÊS MODERNOS À la une	05–08.07.16	Bébés modernes : La série fait un portrait des bébés modernes et analyse le changement de leur comportement et de celui de leurs parents face aux nouvelles technologies.	Comportement / Technologie	4 Épisodes 21'44''
PROFISSÃO, QUAL É A SUA? À la une	30.08 – 02.09.16	Profession, quelle est la vôtre ? : La série fait une enquête auprès des jeunes qui doivent dorénavant choisir une carrière face au contexte actuel.	Économie / Comportement / Enquête	3 Épisodes 15'54''
SELEÇÃO DE EMPREGO À la une	26–30.16	Sélection d'embauche : Le JH accompagne un recrutement de 24 candidats pour avoir un job de marketing dans une entreprise de divertissement.	Compétition / Comportement / Économie	5 Épisodes 27'57''
TREM DO JH – ELEIÇÕES AMERICANAS À la une / actualité	03–08.10.16	Le train du JH – Élections américaines : À bord d'un train, l'équipe du JH a sillonné d'un bout à l'autre le territoire américain pour apprendre ce que la population pense de la campagne électorale.	Politique / Comportement / Voyage	6 Épisodes Extras 41'15''
CÂNCER À la une	11–14.10.16	Cancer : La série nous informe l'impact du cancer dans la vie des citoyens, en mettant l'accent particulièrement sur leur quotidien et les difficultés auxquelles ils sont confrontés dans le secteur public de santé.	Dénonciation / Tranches de vie	4 Épisodes Extras 24'46''

Figure 4: Grille d'étude - séries du Jornal Hoje (Partie 2).

FEUILLETONS DU 13H DE FRANCE 2 (MAI À DÉCEMBRE 2016)

GRILLE D'ÉTUDE

FEUILLETONS	DATES	RÉSUMÉ	CATÉGORIE
AU CŒUR DE L'EUROVISION À la une / Actualité	09-13.05.16	La Suède, tenante du titre, accueille cette année l'Eurovision. La France sera représentée par Amir, en qui reposent des espoirs de résultats meilleurs que les années précédentes.	Attractions ou spectacles / Compétition / Coulisses
SAFARI SUR LES RAILS À la une	16-19.05.16 Pas de feuilleton le jeudi: *crash* de l'avion d'EgyptAir.	Cette semaine France 2 prend le train pour traverser l'Afrique du Sud. Un train de luxe à l'ancienne. Notre voyage commence, ce lundi 16 mai, au Cap.	Endroits prestigieux et inexploités / Voyages
LA FINE FLEUR DES JARDINIERS À la une	23-27.05.16	France 2 est partie à la rencontre de trois pépiniéristes d'exception qui vont tenter de remporter la récompense suprême : un Mérite de Chantilly.	Compétitions / Comportements
L'EURO, CÔTÉ COULISSES À la une/ Actualité	30.05-03.06.16	Cette semaine, France 2 met en lumière celles et ceux qui participent activement à la préparation de la compétition de football organisée en France.	Attractions ou spectacles / Coulisses
LE SOUFFLE DES FANFARES À la une	06-10.06.16	Le Feuilleton de France 2 vous emmène cette semaine au cœur du championnat d'Europe des fanfares. Les meilleurs spécialistes des cuivres et des percussions sont réunis à Lille.	Compétitions / Comportements
BELLE-ÎLE À L'HEURE D'ÉTÉ À la une	13-17.06.16	Belle-Ile-en-Mer (Morbihan) se prépare aux grandes vacances d'été. La plus grande île bretonne a un pouvoir d'attraction particulier. Le feuilleton de France 2 vous la fait découvrir.	Endroits prestigieux et inexploités
LÀ-HAUT, VERS LA MONTAGNE À la une	20-23.06.16 Pas de feuilleton le vendredi: Bretix	Cette semaine, France 2 vous emmène dans les Pyrénées vivre le quotidien d'éleveurs de la région qui préparent la transhumance de leurs bêtes.	Endroits prestigieux et inexploités / Comportements
LE TOUR DE MONTS À la une / Actualité	27.06-01.07.16	Les passionnés de vélo se préparent chacun à leur manière au départ du Tour de France.	Voyage / Comportements / Coulisses
À BORD DU TRAIN DES STEPPES	29.08-02.09.16	Le Transsibérien, train de légende né au siècle dernier, relie Moscou et Vladivostok en une semaine en Russie. France 2 est montée à bord.	Voyages / Découverte
L'OR BLEU DE PROVENCE À la une	05-09.09.16	Sur le plateau de Valensole, en Provence, pousse une très grande partie de la production mondiale de lavande.	Comportements / Tranches de vie
LES GARDIENS DU PATRIMOINE À la une / Actualité	12-16.09.16	Cette semaine, une équipe de France 2 suit ceux qui protègent, restaurent et transmettent le patrimoine de notre pays.	Comportements / Tranches de vie

Figure 5 : Grille d'étude - feuilletons du 13h de France 2 (Partie 1).

UN FLEUVE DANS LA VILLE À la une	19–23.09.16	Cette semaine le feuilleton de France 2 est consacré à la Seine. C'est un fleuve qui attire huit millions de visiteurs chaque année. Un monument de la capitale française. France 2 va suivre ceux qui vivent et travaillent sur le fleuve ou ses berges.	Endroits prestigieux et inexploités / Tranches de vie
PASSION TINTIN À la une / Actualité	26–30.09.16	Une exposition événement est organisée cet automne au Grand Palais et est consacrée à Hergé. France 2 va percer les mystères de Tintin. Un monument avec 200 millions d'albums vendus dans le monde et des lecteurs marqués à vie.	Expériences innovantes ou excentriques / Coulisses
HÔTELS DE LÉGENDE	03–07.10.16	Toute la semaine, France 2 vous emmène à la découverte des hôtels remarquables et mythiques du monde entier. Pour ce premier épisode direction Assouan en Égypte, sur les bords du Nil.	Endroits prestigieux et inexploités
MERCANTOUR : HORS DES SENTIERS BATTUS	10–14.10.16	France 2 vous emmène au cœur d'un sanctuaire vert au cœur des Alpes : le Parc national du Mercantour. Une rencontre avec la flore et la faune.	Endroits prestigieux et inexploités
ROUTE 66 : AU CŒUR DE L'AMÉRIQUE À la une / Actualité	17–21.10.16	France 2 est partie à la découverte de la mythique route 66 et de ceux qui l'arpentent. On y rencontre l'Amérique profonde, rurale, qui s'interroge sur le scrutin de l'élection présidentielle à venir.	Voyage / Tranches de vie
DE L'OR EN BARRE À la une / Actualité	24–28.10.16	Alors que le salon du chocolat ouvre ses portes le 28 octobre porte de Versailles à Paris, France 2 vous emmène à la découverte des meilleurs chocolatiers du monde.	Comportement / Tranches de vie
LES FOUS DE LA DIAGONALE	31.10 – 04.11.16	France 2 vous emmène à la découverte de l'une des courses les plus difficiles du monde, la diagonale des fous sur l'île de la Réunion. Les participants ne dorment pas pendant trois jours et vont au bout d'eux-mêmes.	Compétitions / Tranches de vie / Coulisses
SÉNÉGAL : LA MAGIE DU DELTA À la une	07–11.11.16 Pas de feuilleton le mercredi – élections EUA	Cette semaine, France 2 vous emmène au cœur du delta du Sine Saloum, un petit paradis à trois heures de Dakar (Sénégal).	Voyage / Découverte
POMMES D'AMOUR À la une	14–18.11.16	La pomme est le fruit que les Français consomment le plus : 18 kilos par an et par ménage. On en cultive une centaine de variétés en France.	Produit d'excellence / Découverte
LA ROUTE DU BOUT DU MONDE À la une	21–25.11.16	France 2 vous emmène cette semaine pour un grand voyage au cœur du désert australien sur une route mythique qui traverse le pays d'est en ouest. Seul repère dans cette immensité : des stations-essence tous les 200 kilomètres.	Voyage / Tranches de vie
LES PLUMES DE MONTMARTRE À la une	28.11–02.12.16	France 2 vous offre une semaine de spectacle, féerie, strass, paillettes et plumes. Le feuilleton vous emmène dans les coulisses du Moulin Rouge, le mythique cabaret parisien.	Attractions ou spectacles / Coulisses
À VOUS DE JOUER ! À la une	05–09.12.16	Jeux de société, casinos, lotos, cartes… Les Français aiment les jeux. Cette semaine, France 2 vous emmène dans cette France très joueuse.	Comportements / Tranches de vie

Figure 6 : Grille d'étude - feuilletons du 13h de France 2 (Partie 2).

1.8.4 Les critères d'organisation de nos grilles d'étude

Dans la première colonne des tableaux ci-dessus, nous avons porté le titre de chaque série et feuilleton, ainsi que l'indication de leur présence à la Une lors de la première édition dans laquelle ils ont été diffusés. Cela va nous permettre de mieux cerner la stratégie promotionnelle de chaque chaîne en termes de sujets abordés dans les formats série et feuilleton, mais aussi l'importance et l'emplacement qui leur sont attribués dans l'agenda du jour. Et, par là même, nous verrons comment les deux JT traitent l'information présente dans ces formats lorsqu'ils cherchent à les relier à l'actualité.

Tous les résumés affichés dans nos grilles sont exactement ceux annoncés par les deux journaux télévisés sur leurs pages internet[86]. Nous avons parfois pris seulement la partie qui résume la trame (intrigue) principale des récits tels que les journaux les présentent officiellement à leur public sur le web. Concernant la durée, nous avons conservé cette case seulement pour les séries du *Jornal Hoje*, puisque, comme nous l'avons mentionné précédemment, elles ne sont pas homogènes quant à leurs formats et varient considérablement selon le calendrier et la planification de chaque édition du journal. Ce facteur peut aussi nous aider à mieux comprendre comment leur récit est fragmenté. Quant au *13h* de *France 2*, ses feuilletons suivent un format très homogène, avec cinq épisodes d'environ 5 minutes chacun. Entre un feuilleton et l'autre, nous pouvons observer des variations de durée qui dépassent rarement les 28 minutes dans la totalité des épisodes. Cette uniformité n'a donc pas d'impact conséquent sur la fragmentation et n'entraîne pas de grandes variations dans la construction du récit pas plus que sur sa perception par le public.

Il convient de rappeler que l'une des principales caractéristiques des formats série et feuilleton se trouve précisément dans la durée. En principe, chaque épisode dure plus longtemps qu'un reportage traditionnel ou que les nouvelles (*news*) présentées dans une émission. Ainsi, lorsque l'épisode (reportage) d'une série ou d'un feuilleton dure moins de quatre minutes ou dépasse plus de huit minutes, cela peut entraîner une collision avec la structure traditionnelle des matrices desquelles ils s'inspirent, qu'elles soient d'ordre fictif ou éditorial. D'autre part, les variations extrêmes de durée de chaque épisode peuvent également engendrer une perception quelque peu ambiguë chez le téléspectateur, en le conduisant à questionner le type

[86] Le *Jornal Hoje* : https://g1.globo.com/jornal-hoje/. Le *13h de France 2* : https://www.francetvinfo.fr/replay-jt/france-2/13-heures/

de produit audiovisuel qu'il suit : s'agit-il vraiment d'un reportage aux contours différents ou d'un autre plus banal ?

Pour sa part, la colonne concernant les catégories va nous servir de repère pour les sujets traités dans chaque série et feuilleton. Il est vrai que la création de cette catégorisation soulève des questions complexes, car elle relève d'un regard subjectif pour faire suite à la présence, d'une façon générale, de différentes approches, thèmes, focus (centre d'intérêt), événements (actions) et genres (styles) dans plusieurs exemples de notre corpus. Cependant, dans les séries et feuilletons étudiés, certaines thématiques sont récurrentes, ce qui peut nous révéler des éléments importants quant à leur configuration et à l'adoption d'un format au détriment d'un autre. Afin de restituer les termes employés par chaque JT, nous adoptons alors les mêmes termes que ceux annoncés lors de la présentation des séries et feuilletons à leur public. Parfois, ils se trouvent dans le chapeau au-dessus du titre de chaque série et feuilleton, d'autres fois, ce sont des termes répétés dans les textes de présentation énoncés par le présentateur du JT ou par le journaliste-rédacteur ou même dans leurs versions écrites sur le web. De ce fait, des mots comme « voyage » (« *viagem* »), « comportement » (« *comportamento* »), « enquête » (« *investigação* »), « compétition » (« *competição* »), « découverte » (« *descoberta* »), « dénonciation » (« *dénuncia* »), « tranches de vie » (« *pedaços de vida* »), « coulisses » (« *bastidores* », ou encore « endroits prestigieux et inexploités » (« *lugares de prestígio e inexplorados* ») font aussi partie du vocabulaire employé exhaustivement par les deux journaux télévisés.

Les précisions sur notre corpus étant apportées, nous allons désormais passer à l'analyse comparative en suivant deux axes principaux : la fragmentation du récit versus la contextualisation et l'approfondissement de l'information d'une part et le rapport entre l'actualité et la configuration close d'un récit à épisodes d'autre part.

Conclusion intermédiaire

Nous avons observé que le processus de feuilletonisation et de sérialisation de l'information a subi diverses transformations jusqu'à son arrivée à la télévision. De manière globale, ce processus semble conférer une sorte de narration en continu aux émissions inscrites dans les grilles de programmation des chaînes de télévision. L'organisation des programmes a

manifestement un effet direct sur la permanence des formats de feuilleton et de série dans la production de reportages en épisodes, suivant en cela des héritages culturels bien consolidés. Par une sorte de contamination d'ordre narratif, discursif et culturel, le langage sériel apparaît présent dans le journalisme télévisé produit par *Globo*, tandis que le feuilletonesque s'impose dans celui produit par *France 2*. Cet aspect est déterminant pour dessiner le cadre d'analyse comparative de cette thèse, qui s'intéresse avant tout à l'organisation configurationnelle des récits à épisodes en format clos. Pour mieux comprendre la transition entre les genres appartenant, d'un côté, au domaine fictionnel et, de l'autre côté, au domaine informationnel, la méthode d'analyse devra suivre une approche visant les modes d'agencement du récit à épisodes en prenant en compte leurs différentes temporalités, leur séquentialité et leur narrativité. À la fin de cette première partie, le corpus de 23 séries et 23 feuilletons a été détaillé, ainsi que les critères qui ont permis l'organisation de nos grilles d'étude. Il importe d'examiner maintenant la fonction de ces récits.

DEUXIÈME PARTIE

2 Le récit à épisodes vers une contextualisation de l'information

Dans le journalisme, les séries et feuilletons produits par le *Jornal Hoje* et par le *13h* de *France 2* font partie de la catégorie des reportages au format long. Il s'agit de productions dont l'écriture et la structuration narrative se différencient des autres genres journalistiques. En tant que formats médiatiques subordonnés à des variantes de genres, leur fragmentation en épisodes ne doit pas se manifester de manière aléatoire. En même temps, ce processus de morcèlement se développe selon leur propre logique interne qui semble multiplier les potentialités du traitement de l'information. En somme, ces deux formats s'instaurent comme une sorte d'instrument – par leur forme – que les énonciateurs, dans ce cas les journaux, adoptent pour se manifester et faire circuler des contenus élaborés selon les différents contextes de production.

À partir d'une volonté manifeste d'approfondir et de mieux contextualiser l'information, les journaux télévisés doivent adopter des stratégies et procédés narratifs, en suivant certaines logiques propres aux genres série et feuilleton. À travers l'analyse comparative de la mise en série et de la mise en feuilleton à l'œuvre dans les deux journaux télévisés étudiés, nous aurons l'opportunité d'observer les phénomènes qui émergent de leur organisation configurationnelle – organisation susceptible de garantir cette contextualisation tant recherchée.

Dans un premier temps, il convient de définir la notion de contexte, prémisse nécessaire à l'analyse de la manière dont les deux journaux remplissent ou non cette promesse de contextualisation en mobilisant des ressources issues des matrices fictionnelles.

2.1 La contextualisation et la fragmentation : deux processus contraires ?

L'un des arguments les plus utilisés par les responsables de production des contenus des journaux télévisés pour justifier la présence de formats tels que le feuilleton et la série dans leurs éditions est la volonté de mieux contextualiser, de prendre plus de temps et d'approfondir les informations qui, dans le flux quotidien d'un journal, n'auraient pas suffisamment de recul

pour prendre forme. Selon Luíz Fernando Ávila, rédacteur en chef du *Jornal Hoje*, entre 2015 et 2018, les séries « permettent d'approfondir les thèmes, ce qui est impossible dans les reportages quotidiens […] car la fonction de base d'une série est d'approfondir la discussion et son traitement[87] ».

Pour placer notre étude dans le cadre des activités informationnelles, en particulier celles menées par la télévision, il convient d'éclairer les concepts de contexte et de contextualisation. Comme l'affirme Céline Paganelli (2016), la notion de contexte apparaît « comme une construction complexe émanant de chercheurs qui travaillent à comprendre des phénomènes, chacun en proposant sa propre définition en fonction des objets qu'il entend observer » (*Ibid.*, p. 166). Dans la littérature, le concept de contexte a des contours flous et confus. Pourtant, il reste indispensable pour situer les phénomènes étudiés ici. Dans notre cas, nous souhaitons analyser les éléments qui, dans le processus de mise en feuilleton ou en série, assurent ou non la contextualisation de l'information que le *Jornal Hoje* et le *JT de 13h* de *France 2* revendiquent.

Du point de vue de la configuration des récits à épisodes, ce concept de contextualisation doit prendre des contours plus larges afin de pouvoir cerner cet argument de légitimation d'une opération médiatique qui vise à donner du relief à l'information. De toute évidence, la temporalité présente dans la diffusion et la production de ces récits est particulièrement importante. Enfin, de quel contexte parle-t-on dans le processus de feuilletonisation ou de sérialisation de l'information opéré par les deux JT étudiés ? Dans un premier temps, notre objectif est d'identifier le dialogue entre les conceptions qui émanent de différents champs. Nous pourrons ainsi comprendre les stratégies narratives (langage) et de montage (connexion) – souvent issues des matrices feuilletonesques et sérielles – en mesure de satisfaire à la volonté d'approfondissement de l'information. Pour ce faire, nous allons parcourir trois niveaux de contextualisation. Nous pourrons ainsi obtenir une base d'analyse plus appropriée pour étudier

---

[87] Luiz Fernando Ávila a exprimé l'importance des séries dans le *Jornal Hoje* dans les passages suivants de l'entretien qu'il nous a accordé :

Dans quelle mesure est-il important de produire des séries de reportages dans le cadre de la politique éditoriale du *Jornal Hoje* ?

R- *Les séries ont la capacité de mobiliser une partie des téléspectateurs et d'aider à la formation indépendante et impérative d'opinions. Elles permettent d'approfondir les thèmes, ce qui est impossible dans les reportages quotidiens. Elles permettent également d'expérimenter des formats, des textes et des approches différentes.*

Tous les sujets peuvent-ils être abordés dans ce type de format sériel ?

R- *Il n'y a aucune restriction. Et il ne pourrait pas y en avoir, car la fonction de base d'une série est d'approfondir la discussion et son traitement.*

Voir l'entretien dans son intégralité dans les annexes de cette thèse.

les divers éléments et particularités qui se dégagent du processus de mise en feuilleton ou en série de l'information développé par les JT étudiés.

2.1.1 Une définition du contexte à trois niveaux

L'idée d'approfondissement de l'information est souvent associée à celle de contextualisation car, d'un point de vue linguistique, la majorité des théories grammaticales contemporaines renvoient la compréhension et la description des énoncés au transfert des informations dans leur contexte. Le linguiste Jean-Marie Marandin (2005) avance l'idée d'une « appropriation contextuelle » dans le formatage de l'information. Il nous livre un regard intéressant sur la « promesse » qui se manifeste dans des niveaux sociaux, institutionnels et/ou médiatiques en raison de ce formatage, surtout des informations produites par la télévision. Dans cette appropriation, le chercheur indique la présence d'un enchâssement des énoncés avec le contexte qui permet de les interpréter de façon plus large et plus approfondie :

> « Il est admis que le partage entre le contenu nouveau et le contenu ancien dans le discours, ou encore le contenu informatif et le contenu ancré dans le contexte, joue un rôle central dans l'interprétation en contexte des énoncés : il est au cœur de la notion de structure informationnelle qui articule fond et focus » (Marandin, 2005, p. 32).

Les notions de fond et de focus mentionnées par l'auteur sont tout particulièrement intéressantes. Le fond est ici entendu comme l'existence d'un fond commun (*common ground*[88]), d'un partage d'informations entre les interlocuteurs, grâce à un ensemble contextuel, le point d'intersection des savoirs de chacun, des mondes reconnaissables. Cela renvoie à l'idée d'encyclopédie individuelle développée par Umberto Eco (1994) et qui joue également un rôle important dans une possible contextualisation au moment de la mise en série ou en feuilleton

[88] L'idée de *common ground* (fond commun) a été élaborée par Robert Stalnaker en 1978, lors de sa publication de la théorie pragmatique de la conversation contextuelle. Elle met l'accent sur l'existence d'un *background* informatif (présuppositions) dans la relation entre les interlocuteurs. Pour plus d'informations, lire les articles : STALNAKER, Robert, 1978, « Assertion ». Dans P. Cole (ed.), *Pragmatics*, vol. 9 of *Syntax and Semantics*, p. 315-332. Academic Press, New York et STALNAKER, Robert, 1999, *Context and Content: Essays on Intentionality in Speech and Thought*. Oxford University Press, Oxford & New York (recueil d'articles).

de l'information. De plus, ces notions se rapprochent également de celle concernant l'intertextualité que nous allons voir au long de cette partie de notre thèse.

Concernant le focus, Jean-Marie Marandin montre que cette notion repose essentiellement sur un contraste « prosodique ou accentuel » entre un énoncé à focus large et un énoncé à focus étroit. Selon lui, ceci est déterminant, dans les théories de la structure informationnelle, pour distinguer clairement l'énoncé globalement informatif de l'énoncé partiellement informatif. À partir des observations faites par Marandin, ce degré informatif advient d'un fond – soit une information ancienne, un contexte présupposé – et d'un focus – soit une information nouvelle qui sera introduite dans le contexte par son énonciation. « Dans la théorie du conditionnement de l'information, qui s'inspire de la sémantique dynamique, l'information nouvelle représente le contenu de la mise à jour du contexte (*update*) et l'information ancienne sert à l'ancrage de l'énoncé dans le contexte » (*Ibid.*, p. 34-35).

L'analyse du contexte menée par Jean-Marie Marandin porte plutôt sur la formation et l'interconnexion des phrases, à partir d'une approche structuraliste reposant sur un schéma de questions et réponses. Toutefois, elle offre à notre étude des pistes intéressantes pour analyser les séries et feuilletons de notre corpus à partir du postulat d'un ancrage des nouvelles informations dans les phénomènes d'appropriation contextuelle. Ainsi, nous pourrons vérifier si la toile d'informations tissée par les récits fragmentés en plusieurs épisodes dans les JT étudiés fournit ce fond capable d'engendrer, au moins au niveau de la configuration, une contextualisation et, par conséquent, un approfondissement, une densité aux sujets qui leur inspirent nouvelles focalisations.

Au niveau de la nature étymologique, nous allons partir d'une définition plus large du contexte, élaborée par Jean-Pierre Esquenazi et Anthony Glinoer dans le domaine des études littéraires et linguistiques :

> « Du latin *contextere* (« tisser ensemble ») et *contextus* (« assemblage », « réunion »), le contexte désigne ce qui entoure un élément, en l'occurrence un énoncé. Cet environnement peut être verbal et est alors appelé « co-texte » en sociocritique, en pragmatique et en analyse du discours. Il peut aussi être non verbal : situationnel, social, culturel, éthique : qui parle, avec quelles intentions, d'où parle le locuteur, socialement, géographiquement, culturellement, etc. La combinaison des deux logiques, institutionnelle et langagière, constitue le « contexte » à l'intérieur duquel s'opère la création » (Esquenazi et Glinoer, 2021, p. 01).

L'une des observations faites par Jean-Pierre Esquenazi et Anthony Glinoer sur le contexte dans les productions littéraires, mais qu'on peut aussi appliquer au domaine informationnel de la télévision, concerne le rôle des interlocuteurs et des récepteurs dans le processus de contextualisation. Selon les auteurs, ceux-ci « n'ont jamais accès à la totalité des informations contextuelles et seulement certaines d'entre elles sont nécessaires à la bonne réception (ou à l'interlocution) » (*Ibid.*). Cet aspect peut nous indiquer les limites en termes de création, entendue dans son sens plutôt inventif et stratégique, dans l'entrelacement d'informations nécessaire pour rendre la totalité du récit compréhensible, cohérente, mais aussi contextualisée.

À un troisième niveau, notre analyse comparée de la production télévisuelle en France et au Brésil permet de mettre en évidence des contrastes, non seulement liés à des traitements différents de l'information, mais également à des contextes différents du point de vue de l'énonciation ou plus largement de la sociosémiotique. Eliséo Veron (1997) évoque l'importance d'une démarche transculturelle pour dégager les variations et les modalités de fonctionnement des journaux télévisés de différents pays, parce qu'ils appartiennent à des contextes culturels distincts. Au contraire de ce qui est produit au cinéma, par exemple, Eliséo Veron ajoute que les JT sont constitués d'un fort appel national :

> « à la différence d'un film qui, produit dans des conditions économiques, sociales et culturelles spécifiques, transite ensuite par le monde entier, la circulation du journal télévisé est culturellement close : sa production et sa reconnaissance restent toutes deux enfermées dans un même contexte national » (Veron, 1997, p. 524).

Cet aspect acquiert des paliers additionnels dans notre analyse, parce que le *Jornal Hoje* et le *13h* de *France 2* ont des façons différentes de promouvoir, produire et configurer leurs informations selon un savoir, un goût et des repères étroitement liés à des contextes sociaux, économiques et culturels distincts. Dans les deux JT, le formatage de l'information dans les récits à épisodes suit, de toute évidence, deux visions différentes du contexte. Nous pouvons néanmoins trouver des similitudes, notamment dans l'adoption de traitements de l'information à partir de formats très proches, à savoir les séries et les feuilletons. Cependant, quelles que

soient les différences et les similitudes, nous ne devons pas perdre de vue les contextes « discursifs » et « situationnels », revendiqués par Eliséo Véron, au moment de comparer les deux façons dont les récits à épisodes sont produits. Dans ce sens, la contextualisation ou l'approfondissement de l'information advient certes de l'adoption d'un format en particulier, mais aussi des conditions de production.

De plus, les journaux de 13 heures n'ont pas forcément la même ouverture sur les événements de nature politique et/ou économique que ceux diffusés à vingt heures. Dans les longs formats – plus appropriés pour développer une approche approfondie de l'information –, les JT de 13h vont souvent s'intéresser à des sujets de société et à des variations qui se rapprochent plutôt de thématiques légères. Les rubriques feuilleton et série sont donc mises en place pour répondre à cet appel moins contraignant lié à la politique éditoriale des deux chaînes, en s'appropriant des modèles narratifs culturellement consacrés.

Au contraire des informations produites dans l'urgence, les séries et feuilletons bénéficient d'un temps qui permet au journaliste-rédacteur, au caméraman ou au JRI de mieux composer son texte avec l'édition d'images captées plus confortablement depuis un ensemble de lieux où se passent les actions, du quotidien de personnages qui animent le récit, mais aussi de détails qui revêtent des références susceptibles d'informer davantage. En résumé, ce temps privilégié, qui se distancie de la routine du journalisme télévisé, favorise le montage d'images emblématiques qui peuvent probablement aider à mieux contextualiser l'information.

2.1.2 Les paliers à franchir pour atteindre une contextualisation

Dans cette partie de la thèse, nous allons confronter l'enjeu d'un approfondissement contextuel à la fragmentation opérée par la mise en série ou en feuilleton de l'information. À cet égard, nous allons parcourir plusieurs éléments, stratégies et caractéristiques présentes dans le traitement de l'information comme feuilleton ou série et qui visent à satisfaire à la volonté de produire un fond informatif dense, vaste, mais également connecté de façon cohérente aux différentes trames (focus), en contournant les obstacles propres au récit fragmenté. Ainsi, le rôle des personnages, la voix narrative, la cohésion narrative (connexion et liaisons), les embrayeurs narratifs, l'usage d'images d'archives et d'habillage graphique, textuel et visuel, la créativité (jeux de langage, cadrage d'images, son et ton), le montage et le remontage, la potentialité du conflit (intrigue et thèmes), l'intertextualité, les digressions et les mises en attente constituent autant de paliers à prendre en considération pour analyser la façon dont cette éventuelle contextualisation est construite. À travers une analyse transversale de notre corpus,

nous allons chercher à trouver les réponses aux possibles (in)cohérences dans la promotion d'une efficacité informationnelle qui se dirige en amont vers une contextualisation de l'information et en aval vers une fragmentation du récit.

En partant de ces diverses étapes de construction d'un récit à épisodes, notre objectif est de créer une méthode d'analyse nous permettant d'identifier les éléments – partagés ou distincts – les plus utilisés par les deux journaux qui mobilisent deux processus différents de fragmentation des récits, mais qui visent tous deux une meilleure contextualisation et un approfondissement de l'information. Cette récurrence de traits peut nous aider à dessiner les modèles de production adoptés au Brésil et en France, où la configuration de reportages sous la forme de feuilleton ou de série connaît des évolutions dans la diffusion des informations et dans la représentation de sujets. Ceux-ci deviennent attrayants, en même temps qu'ils peuvent garder des traits récurrents qui, dans un autre sens, ne contribuent pas à figer un contexte ou inhiber un possible approfondissement de l'information.

Du point de vue de la production médiatique, notre intérêt est de voir comment le *Jornal Hoje* et le *JT de 13h* de *France 2* s'approprient cette notion de contexte qui induit une mise en œuvre pertinente à partir d'une structuration informationnelle, dans une perspective dialogique, suggérée par Jean-Marie Maradin (2005). Ce faisant, nous pouvons également viser un autre aspect lié au potentiel narratif des matrices du feuilleton et de la série pour nourrir cet objectif. Soulignons que notre thèse porte principalement sur la structuration des récits selon ces deux modes de production. En tant que formes essentiellement narratives, le feuilleton et la série rendent le discours présent dans les deux JT étudiés très proche du journalisme narratif. En tant que tel, Philippe Marion souligne d'ailleurs l'intérêt :

> « D'intégrer l'analyse des récits dans le contexte de la communication narrative. Car le récit n'est ni un énoncé inerte, ni une "fabula" désincarnée. Il doit aussi être envisagé dans son aptitude communicationnelle, dans la relation que sollicite son énonciation. Si la narratologie porte sur des récits, elle se doit surtout d'examiner la narration en tant que passage à l'acte. En tant que pragmatique relationnelle » (Marion, 1997, p. 62-63).

Sans perdre de vue les potentialités du journalisme narratif – qui se matérialise dans les processus de feuilletonisation et de sérialisation et qui est souvent mis à l'épreuve du réel, comme le montre Alexandre Eyriès (2018) –, nous allons donc interroger la possible existence

d'une contextualisation et d'un approfondissement de l'information, laquelle subit stratégiquement une fragmentation.

2.2 Les analepses : vers une contextualisation de l'information

Dans un premier temps, nous allons discerner l'appropriation d'un des éléments les plus pertinents pour constituer un contexte : l'analepse. Celle-ci remplit pratiquement la même fonction qu'une figure de style souvent associée à la contextualisation d'une information : l'anaphore. Elle est souvent mentionnée dans les opérations de mise en œuvre d'une relation de cohérence qui, en contexte, permet de relier entre eux des contenus différents (Cornish, 2006). En outre, l'anaphore, comme l'analepse, est également associée à la mémoire discursive (Kara et Wiederspiel, 2011; Reichler-Béguelin, 1988), ce qui nous amène au concept même de contexte. Celui-ci, à son tour, sollicite « crucialement la dimension mémorielle » (Kleiber, 1994, p. 09). Toutefois, au-delà du fait de se manifester par un processus d'itération comme l'anaphore, l'analepse désigne plutôt un procédé narratif associé à la temporalité (anachronie) du récit, comme l'explique Denis Apothéloz :

> « On appelle « analepse » le procédé consistant à introduire, dans le cours d'une narration, un épisode narratif secondaire, de longueur variable, appartenant à une temporalité antérieure à celle de la narration principale, pour ensuite revenir à cette dernière. Le terme – qui ne désigne donc pas une figure de style, comme on l'écrit encore si souvent, mais un procédé narratif – peut être utilisé pour désigner aussi bien le procédé en question que, de façon plus spécifique, l'épisode narratif secondaire antérieur à l'épisode principal » (Apothéloz, 2018, p. 49).

Cette définition nous donne une piste quant à l'importance d'un tel procédé pour relier les épisodes d'un récit afin d'atténuer les effets d'oubli qu'engendrent les ruptures/fragmentations imposées par la matrice éditoriale, c'est-à-dire le temps restreint de l'édition d'un journal télévisé. D'un épisode à l'autre, l'emploi d'une séquence analeptique peut restituer le fil narratif du récit, en opérant l'enchâssement des épisodes, coupés par l'intervalle entre un jour et l'autre, et malgré tout replonger le téléspectateur dans le récit en cours, en lui

rappelant les principales informations présentées précédemment (actions, événements, personnages, etc.).

Ce type de contextualisation se justifie par les aléas venant du temps de la production télévisuelle, un temps extérieur au temps du récit. Gérard Genette (1972) évoque l'existence d'une « dualité » temporelle présente dans la configuration du récit. Selon lui, il y a le temps du monde raconté et celui du récit proprement dit. Ceci peut se refléter dans l'emploi des analepses qui, selon Genette, peuvent être internes ou externes. Les dernières peuvent se configurer comme des séquences extradiégétiques analeptiques. Contrairement aux premières, elles n'interfèrent pas dans le récit principal (en progression), car « elles ont seulement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur[89] sur tel ou tel 'antécédent' » (*Ibid.*, p. 91).

Dans le domaine littéraire comme dans le domaine audiovisuel, ces séquences analeptiques sont présentes au début du récit et de manière récurrente dans la reprise de chaque nouvel épisode. Cet emplacement stratégique du « retour en arrière » a été observé par Pierre Hébert (1982) dans le cadre de son étude sur les romans québécois. Il constate une certaine prévisibilité dans la distribution des analepses dans une configuration « traditionnelle » du récit qui « obéit en définitive à leur fonction, la récupération des antécédents, qui doit s'exercer le plus tôt possible » (*Ibid.*, p. 98).

Ces séquences introductives sont à l'origine du feuilleton et de la série télévisuelle. Dans le langage audiovisuel, elles sont appelées *flashback* quand elles se produisent à l'intérieur du récit. Quand elles se façonnent à l'extérieur, elles sont souvent accompagnées de l'appel « précédemment » (« *anteriormente* »). Tout comme leurs homologues proleptiques, quand ces séquences ont une nature extradiégétique, elles appartiennent aux promesses transtextuelles du récit, comme le remarque Stéphane Benassi (2000) qui les décrit comme :

> « Toutes les séquences extradiégétiques qui assurent la liaison narrative entre deux épisodes d'un même feuilleton ou, dans ce cas des séries, qui rattachent une occurrence donnée au macro-récit. Il nous semble que ces séquences participent d'une stratégie contractuelle, dans la mesure où elles permettent au spectateur tantôt de se projeter dans un récit à venir (nous parlerons de séquences proleptiques) et lui font donc la promesse

[89] Gérard Genette a mené ses études des anachronies du récit à partir de textes littéraires, en particulier celui de Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*. C'est pour cette raison qu'il utilise le « lecteur » comme référence pour décrire le destinataire, soit le récepteur des informations du récit. Cependant, dans un autre cadre, ce même lecteur peut aussi être un spectateur ou un téléspectateur.

de certains développements diégétiques, tantôt de se replonger par rétrospection dans un récit en cours (nous parlerons de séquences analeptiques) et lui font alors la promesse d'une continuité narrative » (*Ibid.*, p. 159).

Concernant les séquences introductives analeptiques, Stéphane Benassi signale que, dans la culture télévisuelle, elles équivalent à un « résumé des épisodes précédents » inspiré du format classique des romans-feuilletons de la presse du XIXe siècle. Elles fournissent au téléspectateur les éléments diégétiques nécessaires à la compréhension du macro-récit, en l'aidant à recomposer le fond de l'intrigue, en le remettant en contexte. Leur présence dans les reportages produits par le *Jornal Hoje* et par le *13h* de *France 2* n'indique pas seulement l'existence d'un besoin qui provient de la logique programmationnelle de la télévision. Elle vient également élucider la raison pour laquelle le récit à épisodes du JT français s'apparente au format feuilleton tandis que celui du JT brésilien s'apparente plutôt au format série télévisée.

2.2.1 La mise en contexte par « précédemment »

Les séquences analeptiques qui s'affichent souvent comme ayant eu lieu « précédemment » n'ont pas forcément pour fonction de faire la jonction ou d'ajouter quelque chose de nouveau au récit en cours. Elles visent surtout à rafraîchir la mémoire du téléspectateur sur quelque chose qui s'est déjà déroulé dans l'histoire. Ces séquences peuvent également offrir une solution de continuité au téléspectateur, puisqu'elles le replongent dans le récit en cours, en lui donnant les repères nécessaires pour s'y situer, pour reprendre le fil du temps de l'action. Elles atténuent l'effet de rupture temporelle provoqué par la fragmentation du récit. Elles ont tout de même un caractère itératif, en revenant sur les principales informations de l'épisode précédent. Enfin, elles deviennent une sorte de source mémorielle en respectant la matrice narrative : le feuilleton, qui habituellement va les réclamer.

De façon générale, ce procédé est quasiment inexistant dans les reportages du journalisme télévisé, même quand ceux-ci sont découpés en épisodes. Il semblerait que, dans l'urgence d'aller directement aux informations les plus importantes, le journalisme quotidien n'a pas d'intérêt à faire de demi-tours dans la configuration de ses récits afin d'engendrer une continuité narrative. Toutefois, dans les suites journalistiques, une recontextualisation ou une restitution des faits est souvent sollicitée lorsqu'un événement est repris après un long intervalle de temps, même si cela n'est pas toujours produit en utilisant le format feuilletonesque du

« précédemment ». D'ailleurs, comme l'explique Mario de Lucca Erbolato (1984), ce besoin de résumer ce qui s'est passé constitue l'un des principes des suites suggérés par les manuels de journalisme des principaux médias au Brésil :

> « Bien que l'on affirme qu'il n'y a rien de plus froid que les nouvelles d'hier, le rédacteur, dans les suites, est obligé de décrire brièvement les principaux nœuds de ce qui a déjà été diffusé. Il doit montrer des faits nouveaux et aussi résumer l'actualité elle-même, pour animer la mémoire de ceux qui ont lu les exemplaires précédents ou pour permettre à ceux qui n'ont pas compris ce qui est écrit de s'en faire une meilleure idée[90] (Erbolato, 1984, p. 67).

Les œuvres de Mario de Lucca Erbolato sont devenues des références pour les études de la pratique journalistique brésilienne, en particulier celle de la presse. Néanmoins, sa recherche est bien plus large et porte un intérêt particulier à la théorie de l'information et aux critères d'écriture de l'actualité dans la routine de la production journalistique, en général. L'auteur explique que, pour écrire des reportages dont les sujets sont « froids », le temps devient un facteur favorable, car ces mêmes sujets n'ont pas la même urgence que ceux liés à l'actualité (*news*). En ce qui concerne la production, cet argument peut être valable. En revanche, en termes de diffusion, ce temps de production supplémentaire ne se traduit pas toujours par la durée et le format raffiné ou différencié des reportages. Dans le cas du journalisme télévisé, l'impasse du temps, souvent court dans les éditions des JT, peut motiver la non-inclusion de séquences de type analeptique-introductif dans les reportages, parce qu'elles peuvent occuper des secondes précieuses dans la structuration de la grille du journal. Ces mêmes secondes pourraient être dédiées au traitement d'autres informations jugées prioritaires. Cela a notamment un impact sur la configuration de ce type de reportages. Cependant, afin de générer du plaisir chez le téléspectateur grâce à la reconnaissance narrative, la présence de séquences analeptiques sous la forme classique du « précédemment » peut devenir une stratégie

[90] « *Embora se afirme que nada existe de mais frio do que as notícias de ontem, o redator, nas suítes, é obrigado a descrever resumidamente o enfoque principal do que já se divulgou. Deve mostrar fatos novos e também resumir a notícia em si, para avivar a memória dos que leram os exemplares anteriores ou permitir que, aqueles que não o fizeram, possam entender o que está redigido* ».

promotionnelle qui rend les rubriques feuilleton et série plus proches de leur matrice et, par conséquent, plus repérable.

Dans le *JT de 13h* de *France 2*, par exemple, sur les 23 feuilletons faisant partie de notre échantillon d'analyse, seuls deux d'entre eux n'ont pas utilisé le procédé narratif du « précédemment » pour relier leurs épisodes. Ce sont précisément les deux seuls à avoir été configurés comme des séries et non comme des feuilletons. « Hôtels de légendes », diffusé la semaine du 3 au 7 juillet 2016, emmène le téléspectateur à la découverte d'un hôtel de luxe différent dans chaque épisode, tandis que « De l'or en barre », diffusé entre les 24 et 28 octobre 2016, présente dans chaque épisode l'un des meilleurs chocolatiers du monde. L'un comme l'autre propose un sujet qui n'a pas besoin d'être morcelé en plusieurs épisodes. Chaque épisode nous raconte donc une histoire différente de celle de l'épisode précédent. Aussi, tous les épisodes ont une configuration close. En raison de ce manque de continuité propre à leur structure configurationnelle et à leur thématique, le procédé du « précédemment » n'est pas nécessaire.

D'un côté, l'absence du « précédemment » contribue à la sérialisation de ces deux exemples, dans la mesure où ces épisodes ne sont pas ouvertement ancrés dans un processus classique d'étirement narratif feuilletonesque. D'un autre côté, la forte présence de ce procédé dans 21 des 23 feuilletons étudiés confirme que le *JT de 13h* de *France 2* respecte les codes narratifs qui attestent une nette reconnaissance de leurs reportages comme feuilletons. De plus, ce même procédé narratif joue un rôle important dans la remise en ordre des informations pour permettre au téléspectateur de recontextualiser les diverses parties du récit en cours vers sa totalité, comme nous allons le constater dans les trois exemples ci-dessous.

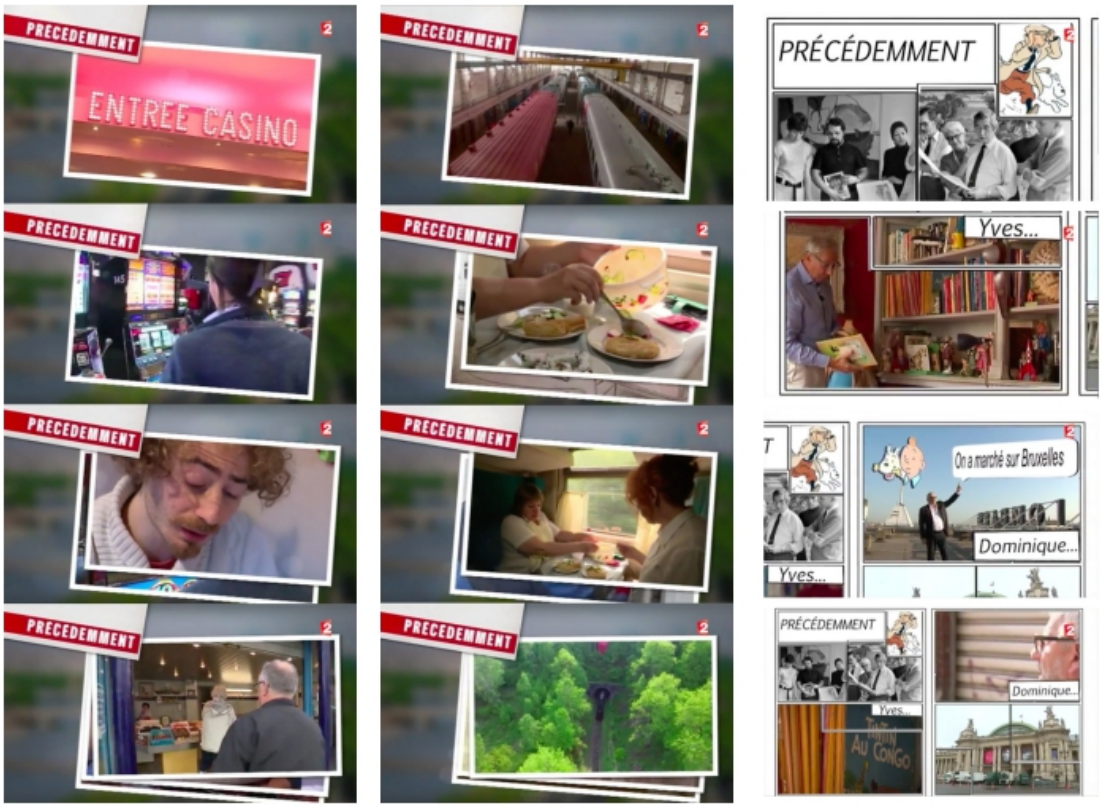

Figure 7 : : À droite, images tirées de la séquence extradiégétique-analeptique du deuxième épisode du feuilleton « À vous de jouer ! », diffusé le 6 décembre 2016 (de 0 à 14''). Au centre, images tirées de la séquence extradiégétique-analeptique du troisième épisode du feuilleton « À bord du train des steppes », diffusé le 31 août 2016 (de 0 à 15''). À gauche, images tirées de la séquence extradiégétique-analeptique du deuxième épisode du feuilleton « Passion Tintin », diffusé le 27 septembre 2016 (de 0 à 14'').

Le feuilleton « À vous de jouer ! », diffusé du 5 au 9 décembre 2016, propose une trame centrée sur différents personnages. Chacun d'entre eux nous amène sur des lieux différents, entrelaçant diverses facettes de la passion des Français pour le jeu. Ces petites tranches de vie s'étalent sur les cinq épisodes. Pour les relier et les garder en mémoire durant les cinq jours de la diffusion, le récit établit des liens textuels et visuels explicites. La tactique du « précédemment » opère alors une sorte de traçage des principales actions menées par les personnages. C'est ce que nous pouvons voir dans la première séquence extradiégétique-analeptique diffusée au tout début du deuxième épisode du feuilleton, le 6 décembre 2016. Nous trouvons les informations suivantes divisées en plans très courts :

> « Précédemment… nous avons découvert, dans le nord, les mordus du casino. Dans le sud, Antonin fabrique son prochain jeu de société. En Seine-Maritime, Philipe Auger en est aux derniers préparatifs de son loto ».

Dans la première trame qui se déroule dans le village de Saint-Amand-les-Eaux, connu pour son casino, au nord de la France, les personnages ne sont pas placés dans les rôles principaux. En fait, on suit plusieurs personnages qui défilent tout au long des cinq épisodes dans le même canton. Ainsi, les images qui composent cette séquence analeptique reposent principalement sur les installations du lieu qui est le centre de la trame, tandis que « les mordus » ne donnent pas lieu à une intrigue franchissant les frontières du premier épisode. Par ailleurs, nous ne suivons pas cette trame dans le deuxième épisode. La présence de celle-ci dans cette séquence analeptique sert tout simplement à résumer ce qui s'est passé dans l'épisode précédent. En effet, sa reprise ne met pas l'accent sur un personnage spécifique, comme cela se produit dans les deux autres trames en parallèle, car celles-ci engendrent une nette continuité narrative à travers les ambitions d'Antonin, un jeune créateur de jeux de société qui va bientôt dévoiler sa dernière création, et de Philippe, l'organisateur d'un grand loto qui, comme annoncé à la fin du premier épisode, a seulement « quelques heures » devant lui « pour réveiller l'âme joueuse des 1 300 habitants du village ». Ces motivations composent des nœuds diégétiques qui seront démêlés par la suite.

Dans les deux tiers de cette séquence extradiégétique-analeptique qui ne dure pas plus de 14 secondes, nous constatons la présence d'une promesse de continuité, puisqu'elle reprend le fil narratif des deux trames (Antonin et Philippe) qui a déjà démarré précédemment et qui va évoluer dans le deuxième épisode. Pour que cette évolution soit cohérente et contextualisée, le récit a recours à cet ancien procédé feuilletonnesque afin d'aider le téléspectateur à mieux reconfigurer le récit fragmenté, sans que les nouvelles informations ne tombent dans un fond contextuel restreint.

Dans la séquence extradiégétique-analeptique qui ouvre le troisième épisode du feuilleton « À bord du train des steppes », diffusé le 31 août 2016, nous trouvons également des informations qui rappellent, mais aussi reprennent, les nœuds diégétiques du récit, mais cette fois-ci en partant du point exact d'où il nous a quittés dans l'épisode précédent :

> « Précédemment… dans un atelier géant, des mécaniciens réparent, quand nécessaire, les wagons du train. À bord, Genya et Lyda travaillent ensemble depuis plus de 20 ans. À la sortie d'un tunnel, un petit train à vapeur apparaît ».

Cette fois, le récit fragmenté en épisodes va reprendre une seule des trames (intrigues) qui agencent la séquence extradiégétique-analeptique. Le troisième épisode est entièrement consacré au voyage de ce « petit train à vapeur ». Il représente une digression du récit principal, comme cela est annoncé au début de ce nouvel épisode : « le temps d'une promenade le long du lac Baïkal, nous avons laissé le train transsibérien que nous rattrapons demain ». Dans la mesure où elle annonce quelque chose à suivre, la troisième partie exposée dans le « précédemment » pourrait bien avoir un caractère proleptique, mais elle se configure comme une image déjà diffusée. En effet, la séquence extradiégétique-analeptique reprend le *cliffhanger* utilisé antérieurement. Elle occupe donc, dans la configuration du récit, une fonction de liaison entre les épisodes. Les deux autres informations qui composent cette séquence introductive vont seulement donner des indices quant aux actions qui se sont déroulées dans l'épisode précédent, comme la visite de l'atelier géant de réparation de wagons ou le portrait des deux personnages récurrents dans le récit : les hôtesses de bord, Genya et Lyda.

Dans le feuilleton « Passion Tintin », diffusé du 26 au 30 septembre 2016, les passionnés des *aventures de Tintin* – l'une des séries de bandes dessinées (BD) les plus célèbres au monde, créée à partir de 1929 par le dessinateur et scénariste belge Hergé – sont au centre du récit. Ils vont donner le fond informatif et humain à l'histoire du créateur de Tintin et remplir le rôle de fil conducteur du récit afin de motiver les téléspectateurs à se rendre à la nouvelle exposition qui lui est consacrée. Cette exposition sera inaugurée la même semaine que celle de la diffusion du feuilleton. De ce fait, les séquences extradiégétiques-analeptiques présentes dans les quatre épisodes font toujours revivre le parcours des personnages, comme on le voit dans celle du deuxième épisode diffusé le 27 septembre 2016. Dans cette séquence de 14 secondes, la caméra défile d'une case à l'autre, faisant allusion à une histoire racontée à partir d'une BD. C'est le moment où l'on reprend les personnages qui animent le récit :

> « Précédemment… Yves, avocat à la retraite, connaît tous les albums de Tintin par cœur. Dominique nous guide à Bruxelles sur les traces d'Hergé. Tous iront à l'exposition au Grand Palais en cours d'installation ».

Il est intéressant de souligner l'effet miroir présent dans la configuration de ce feuilleton : les langages visuel et graphique des bandes dessinées sont adoptés comme modèle représentatif d'une réalité, ou d'un univers si l'on reprend le langage sériel et feuilletonesque. Du fait d'être configurées au format BD, toutes les séquences extradiégétiques-analeptiques de « Passion

Tintin » participent activement de ce processus. L'infographie que génère habituellement la présentation du « précédemment » est différente de celle des autres feuilletons diffusés dans la même rubrique, puisqu'elle suit une identité visuelle plus proche de celle de la BD. Le « précédemment » reprend essentiellement les pas des lecteurs « marqués à vie » par les aventures de Tintin. On retrouve Yves et Dominique, mais d'autres personnages sont également présents. Grâce à ce procédé de remise en contexte, le téléspectateur retrouve leurs traces chaque fois que le « précédemment » introduit un nouvel épisode, sans pour autant perdre de vue la promotion de l'événement-phare : l'exposition au Grand Palais.

2.2.2 La mise en contexte par le générique

Comme nous venons de le montrer, les feuilletons du *JT de 13h* de *France 2* se rapprochent davantage de leur matrice fictionnelle lorsque la configuration de leurs récits préserve le procédé du « précédemment » tel qu'il s'est popularisé dans les publications littéraires des pages de journaux. Cela se produit-il également dans la matrice fictionnelle du *Jornal Hoje*, à savoir les séries télévisées ? Nous savons que celles-ci, comme les feuilletons, ont l'habitude d'utiliser des séquences extradiégétiques au début de leur diffusion afin de replonger leur téléspectateur dans le contexte de leur intrigue, car, à l'heure actuelle, elles sont plutôt feuilletonantes. Pourtant, faute d'une continuité narrative, elles ont également développé un autre procédé qui remplit aussi une mission de contextualisation : le générique.

Dans son article qui porte sur les génériques des séries, Eléonor Silva (2018) montre que ce procédé narratif a beaucoup évolué depuis son introduction à la télévision dans les années 1950, adoptant diverses formes pour remplir de nouvelles fonctions outre celle de désigner les auteurs, les acteurs et les équipes travaillant dans un programme[91] : « les deux principales sont la contextualisation de l'épisode dans une œuvre de fiction globale et la fidélisation du public » (*Ibid.*, s.p.).

[91] Nous avons observé que, dans le *Jornal Hoje,* les crédits de l'équipe technique de production apparaissent tout au long des épisodes, s'adaptant à la finalité graphique et narrative de chaque série. Dans le *13h* de *France 2*, les crédits sont annoncés par le présentateur dans la séquence extradiégétique sur le plateau, souvent sous la forme de « feuilleton signé par… », « images de… », « récit de… ». Au fil de chaque épisode d'un feuilleton, en bas de l'écran, s'affiche seulement le logo du JT accompagné du nom de la rubrique « feuilleton », ainsi que le titre du feuilleton. À la fin de chaque épisode, cette incrustation graphique change pour « reportage » avec les noms des membres de l'équipe de production. Nous pouvons en conclure que, en raison d'un temps de diffusion limité, les reportages journalistiques au format série ou feuilleton n'utilisent pas les génériques pour annoncer uniquement l'équipe de production, comme cela se fait dans leurs correspondants fictifs.

L'insertion de génériques au début de chaque épisode ou édition est fortement liée au cadre contraignant de la programmation télévisuelle, dans la mesure où le générique vient réintroduire l'univers d'un produit fictif ou l'identité d'une émission, dans un intervalle de temps de diffusion qui peut varier selon l'encadrement dans la grille de programmation. Dans ce sens, ce type de séquence garantit une fidélisation à travers la répétition, et partant la promotion, des éléments codifiés faisant partie des émissions télévisuelles. Il intervient en tant que rappel, en instaurant un rendez-vous, comme remarqué par Clément Combes (2015). Dans un premier temps, c'est donc un procédé qui vise une fidélisation du public. En ce qui concerne la contextualisation, les séquences introductives, ou plutôt d'ouverture, partagent avec le téléspectateur certains indices ou informations capables de remettre ce dernier au courant du sujet (intrigue) à suivre. Elles rattachent plutôt le contenu à suivre à ce qui est annoncé dans l'ouverture. Dans ce sens, à la différence des séquences extradiégétiques analeptiques et proleptiques, elles n'ont pas forcément pour fonction d'offrir une continuité narrative ou un développement diégétique. L'importance de leur présence dans les récits à épisodes n'est pas attachée à la temporalité (anachronies) de ceux-ci, mais plutôt à la réalisation d'un travail d'ordre sémiotique et sémantique afin de réactiver les connaissances du téléspectateur autour d'un genre, d'un thème, d'un sujet ou d'un événement spécifique.

À l'heure actuelle, ce procédé du générique a pris une grande ampleur dans la culture télévisuelle grâce à la popularisation des séries télévisées qui investissent beaucoup dans ce type de stratégie promotionnelle pour mieux présenter leur contenu. Selon Sévérine Barthes, « à cette visée programmatique (cette promesse), s'ajoutent en effet des effets de sens sur la façon dont le producteur et/ou le diffuseur considère(nt) le programme et ces effets sont, en partie, perçus par le public qui s'est acculturé à ce type de communication » (2017, s.p.).

Au fil des années, le générique a beaucoup évolué et a pris plus d'importance dans la culture télévisuelle et sérielle. Comme l'affirme Éric Vérat (2012), dans la page de couverture de son ouvrage sur les génériques de séries américaines : « Narratifs ou informatifs, œuvres à part entière ou habile remontage, ils sont des objets médiatiques qui collent à l'air du temps. Courts, percutants, surprenants, les génériques sont des matrices inconscientes de ce qu'est devenu le monde audiovisuel ». De ce fait, les génériques sont souvent présents lorsqu'un produit audiovisuel sérialise ou feuilletonne. Ils aident le public à mieux comprendre le monde qu'il pénètre.

Sur le plan contextuel, ce procédé est de nature plutôt complémentaire, car il informe sans pour autant tout livrer, du moins pas de façon trop explicite. « Le générique est une sorte de

résumé, le concentré sémantique et esthétique d'un travail qui a demandé des mois d'écriture et de recherches, l'œuvre sérielle elle-même […] Il doit susciter sans venir troubler la promesse de l'épisode à venir » (*Ibid.*, p. 12). En effet, le générique accomplit de multiples fonctions dans la configuration d'un récit à épisodes. À la télévision, il est présent dans quasiment toutes les émissions, parce que, comme le suggère l'étymologie même du mot, le générique appartient à un genre. Il a donc cette mission majeure d'aider le téléspectateur à identifier le contenu d'une émission selon les éléments qui sont insérés dans cette séquence d'ouverture et qui sont aisément associés à des genres déjà très populaires, comme l'horreur, le suspense, le drame ou la comédie.

En bref, comme l'affirme David Simon, auteur-créateur de *The Wire*[92], le générique doit être évocateur :

> « Les génériques sont essentiels pour donner l'ambiance d'un programme, le présenter à de nouveaux téléspectateurs, en suggérer la thématique principale. Ils doivent être évocateurs, présenter une histoire sans la raconter, vendre la qualité des acteurs, de la photo, de l'écriture, le tout sans utiliser, ou presque, ces éléments[93] ».

Dans les séries diffusées au *Jornal Hoje*, grâce à leur caractère journalistique, les génériques, lorsqu'ils sont insérés dans l'introduction des reportages, amplifient, de manière très succincte, le sens du sujet ou de la thématique. Durant cinq secondes en moyenne, ils préparent le téléspectateur à ce qui va suivre, en évoquant les principaux éléments de l'intrigue. Cependant, ce procédé est peu utilisé par ce JT. Seules 7 des 23 séries analysées comptent un générique comme séquence d'ouverture suivant ses caractéristiques « traditionnelles » : « *Irã* » (Iran), « *Ciência de uma paixão* » (Science d'une passion), « *Lança-perfume* » (Lance-parfum), « *Motoristas e motociclistas em SP* » (Les conducteurs et motocyclistes de SP), « *Câmeras de segurança* » (Caméras de surveillance), « *Grileiros na Amazônia* » (Les accapareurs de terres en Amazonie) et « *Idosos* » (Personnes âgées). Dans trois d'entre elles, on peut vérifier une

[92] « Sur écoute » (« *A escuta* » au Brésil) est une série télévisée dramatique américaine à grand succès tant auprès du public que de la critique spécialisée. Elle a été créée par David Simon et coécrite avec Ed Burns, puis diffusée sur *HBO* du 2 juin 2002 au 9 mars 2008. Elle s'étend sur 5 saisons et 60 épisodes.

[93] Nous pouvons trouver cette affirmation dans la préface du livre d'Éric Vérat, 2012, *Génériques ! : les séries américaines décryptées*, Lyon, Les Moutons électriques, p.12

certaine standardisation d'un modèle basé sur ce qui a été pratiqué dans les séries de télévision conformément au modèle de qualité *Globo* de journalisme.

Dans la série « *Irã* » (Iran), diffusée du 26 au 29 mars 2014, le générique est présent dans trois des quatre épisodes. Il n'est pas utilisé dans le dernier, parce que cet épisode est inséré dans la rubrique « *Crônicas do JH* » (Chroniques du *JH*) qui insiste sur une autre dimension de série : celle d'une chronique. Toutefois, dans les autres épisodes, cette séquence d'ouverture de cinq secondes met l'accent sur quatre images emblématiques du tournage afin de synthétiser le contenu, tout en évoquant le mystère autour d'un pays « peu connu des Brésiliens ». À ces images, le montage ajoute une palette de couleurs ocres, en leur donnant une nuance de terre du désert, où les gens s'agglomèrent dans les rues (première image) ; où on peut trouver des chemins qui nous conduisent aux anciennes ruines de temples (deuxième image) ; où les femmes voilées se promènent dans un marché (troisième image) ; soit une séquence d'images qui nous amènent au drapeau de l'Iran – la destination du voyage proposé par la série.

Dans le générique de la série « *Ciência de uma paixão* » (Science d'une passion), diffusée du 10 au 12 avril 2014, les images se mêlent au graphisme dans le but d'évoquer le contenu de chaque épisode. À cet égard, une image différente s'affiche sous la forme géométrique de trois hexagones qui s'acheminent dans la séquence et qui font allusion aux hexagones qui composent les ballons de football. Dans le premier, on voit l'image du maillot de l'équipe de foot du Brésil où sont brodées les cinq étoiles de champion du monde. C'est un indice du contenu du premier épisode qui va nous raconter l'évolution technologique des équipements de ce sport, dont les tenues. Cette information se confirme à la fin du générique où s'affiche le titre de l'épisode : « *A evolução dentro de campo* » (L'évolution sur le terrain). Dans le deuxième hexagone, c'est l'image des installations d'un stade de football qui prend place, car le deuxième épisode, intitulé « *A evolução dos estádios* » (L'évolution des stades), va nous raconter comment la technologie a changé les stades au fil des années. Dans le troisième hexagone, il est temps pour nous de voir l'image emblématique de la conquête du troisième titre du Brésil, durant la Coupe du monde de 1970, au Mexique, la première diffusée en couleur à la télévision. C'est le signal pour nous dire que le troisième épisode, dont le titre est « *A evolução nas transmissões* » (L'évolution des transmissions), va tourner autour de l'évolution des diffusions télévisées au fil des coupes du monde de football.

Dans le générique de la série « *Grileiros na Amazônia* » (Les accapareurs de terres en Amazonie), diffusée du 6 au 8 juillet 2015, les images cèdent complètement la place aux effets graphiques et numériques. Ce générique est le plus narratif des trois génériques présentés ici.

Ce qui, faute d'images, explique la présence de ce type de recours graphique à une animation de synthèse. Afin d'expliquer au téléspectateur les éléments qui composent l'intrigue de la série, le *Jornal Hoje* a choisi de créer une séquence chronologique du problème. Dans un premier temps, nous voyons des grillons[94] qui survolent la planète à la recherche d'espaces verts. Ensuite, ils trouvent cet endroit en Amazonie brésilienne, déjà démarquée en orange – un signe avant-coureur d'incendie causé par la contrebande du bois. Une sorte de présage qui se réalise quand, dans la séquence, on voit la même zone délimitée déjà rayée sur la carte. Dans un dernier temps, on voit l'arrivée d'un autre élément lié au pillage de l'Amazonie : la tronçonneuse. Pour finaliser cette séquence introductive du sujet, tous les éléments sont regroupés dans l'image d'une carte du Brésil, où la zone amazonienne est représentée en blanc, donnant une idée de vide, avec l'image de la tronçonneuse et du grillon au premier plan, ainsi que le titre de la série « *Grileiros na Amazônia* » (Les accapareurs de terres en Amazonie).



Figure 8 : À droite, des images tirées du générique de la série « Irã *» (Iran – de 0 à 5''), diffusée du 26 au 29 mars 2014. Au centre, des images tirées du générique de la série «* Ciência de uma paixão *» (Science d'une passion – de*

[94] Nous pouvons également interpréter les grillons comme une représentation symbolique des pilleurs, criminels et malfaiteurs qui envahissent les terres protégées par la contrefaçon de titres de propriété.

0 à 7''), diffusée entre le 10 et le 12 avril 2014. À gauche, des images tirées du générique de la série « Grileiros na Amazônia *» (Les accapareurs de terres en Amazonie – de 0 à 4''), diffusée du 6 au 8 juillet 2015.*

À partir du montage des images et du son, tout un univers est dévoilé, mais sans trop en dire. Il est évident que cela demande un certain effort de la part du téléspectateur pour parvenir à déchiffrer toutes ces représentations à l'aide des informations qui appartiennent à son encyclopédie individuelle. Ce type de configuration se rapproche de l'idée d'appropriation contextuelle, mentionnée par Jean-Marie Marandin (2012), dès qu'il y a un partage entre un contenu nouveau – qui est développé par la série – et un contenu ancien qui doit être déclenché à partir des éléments (informations codifiées) dans le générique. Il y a aussi des liens avec le contexte « national » dont parlait Eliséo Véron (1997). Malgré le fait que la déforestation appartienne à la réalité brésilienne, la série s'efforce d'expliquer et de contextualiser cette pratique dans une région brésilienne peu connue des Brésiliens eux-mêmes.

Néanmoins, ce procédé narratif reste en dehors de l'évolution du récit sériel. En tant que séquences externes, les génériques ne semblent pas avoir pour fonction d'approfondir l'information. Ils servent à opérer une réactivation mémorielle chez le téléspectateur, en se situant à l'extérieur du récit principal et en n'interférant pas *a priori* dans la mise en intrigue. Pourtant, ils s'articulent souvent à la contextualisation du récit, parce qu'ils peuvent promouvoir différents niveaux d'ancrage informationnel.

2.3 Les séquences introductives hybrides

Le fait que les génériques, dans leur configuration habituelle, ne soient plus aussi présents dans la présentation des séries produites par le *Jornal Hoje* ne veut pas forcément dire que le JT s'éloigne de la matrice fictionnelle, en conférant à ses séries une identité narrative moins visible. En effet, le *Jornal Hoje* suit une tendance observée dans la configuration des séries télévisées actuelles. Avec l'ascension des services de *streaming*, la plupart des chercheurs (Silva, 2018 ; Barthes, 2017 ; Combes, 2015 ; Vérat, 2012) s'interrogent sur une possible

disparition des génériques à cause de l'imposition d'un nouveau type de consommation de plus en plus répandu : le visionnage en rafale[95].

On comprend que la suppression des génériques lors d'un visionnage en rafale favorise la fidélisation du public, en même temps qu'elle lui offre une plus grande liberté de consommation. Dans ce cas, l'enchaînement de plusieurs épisodes rend la séquence d'ouverture moins intéressante et beaucoup moins utile[96]. Cependant, le *Jornal Hoje* reste soumis au cadre contraignant de la programmation de la télévision. D'une certaine façon, le rappel et la mise en contexte des principales informations entre la diffusion de différents épisodes d'une série demeurent nécessaires.

En parallèle, afin de détourner les impératifs du temps toujours assez court d'une édition de JT et la présence massive de publicités[97], le *Jornal Hoje* semble s'adapter aux nouvelles formes narratives liées aux génériques, à la configuration plus dynamique des séquences introductives ou d'ouverture et, plus largement, à la culture télévisuelle. En tant que carte de visite d'une émission, les génériques suivent les ruptures et les transformations révélatrices des imaginaires communicationnels et des styles rhétoriques et symboliques d'une époque donnée. « La texture de ces programmes interstitiels qui constituent l'habillage du média, s'ils tendent à incarner dès l'origine la voix de chaque programme et celle des chaînes, porte l'empreinte esthétique de la télévisualité propre à chaque style générationnel (celui des années 60, 70, 80, etc.) » (Soulages, 2007, p. 136). C'est ce que nous avons observé dans notre échantillon de séries où ces séquences ont plutôt une allure hybride, car elles suivent les tendances du moment, mais elles promeuvent aussi une inventivité.

Tout d'abord, même si, dans notre corpus, nous ne comptons que sept séries ayant utilisé les formules les plus répandues du générique, le *Jornal Hoje* emploie constamment un type de générique plus proche du type de séquence d'ouverture que Sévérine Barthes (2017) qualifie

---

[95] Nous adoptons ici le même terme utilisé par Sévérine Barthes (2017) pour remplacer l'expression anglaise *binge watching*, plus populaire dans le langage sériel et qui désigne également le fait d'enchaîner des épisodes de séries télévisées sans pause. Nous rejoignons Sévérine Barthes lorsqu'elle avance que, au vu du champ sémantique des expressions à partir desquelles le terme a été forgé — *binge drinking, binge eating* —, ce dernier présuppose une pratique pathologique. Nous pensons donc qu'on est loin de ce genre de pratique. Au Brésil, par exemple, le verbe « *maratonar* » (faire un marathon) désigne le fait de regarder un grand nombre d'épisodes d'une série à la suite.

[96] Eléonor Silva (2018) affirme que c'est Netflix qui est à l'origine de la suppression des génériques. Dans son article, elle cite une enquête menée par Netflix en 2013, où 61 % des abonnés à la plateforme de *streaming* disent pratiquer régulièrement le visionnage en rafale. « Le fait de rendre l'ensemble des épisodes d'une saison immédiatement disponible et la mise en place d'un enchaînement automatique entre les épisodes favorisent particulièrement cette pratique sur Netflix » (Silva, 2018, s.p.). Actuellement, l'abonné a la possibilité de sauter le générique des séries lorsqu'il décide de faire un visionnage en rafale.

[97] Le *Jornal Hoje* est diffusé entre des coupures publicitaires qui durent environ trois minutes.

de « générique-carton »[98], dont la récente émergence est venue répondre au besoin de raccourcir le temps accordé aux séquences d'ouverture et ainsi empêcher leur disparition. Actuellement, il est devenu courant de regarder, lors de la présentation d'une série, une courte séquence de quelques secondes avec le nom de la série accompagné souvent du titre de l'épisode, graphiquement conçue et intégrée aux écrans qui sont installés au fond du décor du plateau télévisuel. Ce procédé est toujours utilisé sur le plateau, en présence des présentateurs du JT qui se chargent d'introduire le sujet de la série, et pas nécessairement dans la durée de diffusion d'un épisode. En revanche, tel que l'ont fait les séries télévisées avec des séquences introductives ou d'ouverture, le *Jornal Hoje* investit dans des configurations assez hybrides et inventives afin de mieux adapter le contenu informatif de ses séries aux contraintes du temps imposé par la télévision. Nous avons sélectionné trois séries de notre échantillon où ce type de configuration est opérée de manière assez remarquable.

2.3.1 La réitération informative par le moyen d'un générique de double temporalité

Sur le plateau, lors de l'annonce d'une nouvelle série qui sera consacrée aux nuances de la langue portugaise, en particulier aux différences entre la norme cultivée et la vernaculaire, un générique prend forme sur un grand écran. Peu à peu, de petites bulles de nuages apparaissent sur ce même écran avec des expressions et des mots d'argots incrustés. Dans un dernier temps, une grande bulle se place au milieu, renvoyant les autres à l'arrière-plan, avec le titre de la série, « *A língua que a gente fala* » (La langue qu'on parle). Cet effet graphique devient une sorte de référence visuelle sur le plateau, assumant un important rôle informatif dans cette séquence introductive. Toutefois, il n'agit pas seul dans cette construction de sens. En effet, dans cette séquence, on trouve une mise en scène qui est devenue la marque du *Jornal Hoje*, avec les présentateurs qui se déplacent sur le plateau et discutent de façon très informelle. Ils jouent avec les informations déjà présentes dans la série. Au-delà d'un simple résumé du sujet principal de la série, cette séquence extradiégétique, qui dure 55 secondes, forge un contexte très explicatif afin de préparer le téléspectateur à la suite.

[98] Dans la catégorie des génériques télévisés « classiques », l'auteure place ceux qui ont recours à un montage d'images mêlant diverses situations issues des épisodes déjà tournés ; dans les génériques « d'ambiance », elle met ceux composés de plans spécifiquement tournés pour la promotion et qui refusent la présentation des personnages/acteurs ; dans les génériques en « cartons », elle place ceux créés récemment à partir du besoin croissant d'augmenter l'espace publicitaire lors de la diffusion d'une série. Dans ce dernier format, le plus important est de ne montrer le titre de la série qu'en quelques secondes.

Dans un premier temps, les présentateurs se mettent dans la peau d'un citoyen ordinaire, en employant l'argot du quotidien qui sera ensuite mis en lumière dans la série :

Sandra Annenberg : « *Tu vois* la série qu'on va commencer aujourd'hui ? »

Evaristo Costa : « Je vais vous donner un exemple de la façon dont nous parlons plus ou moins. Pour cela, je vais appeler notre caméraman, Antonelli. Viens avec moi, *filme-je, mec*. Pensez-vous que ma façon de parler est mauvaise ? ».

À ce moment précis, nous observons un effet narratif du type mise en abyme, où une histoire est racontée dans une autre histoire. La caméra qui filme une autre caméra alimente ce sentiment. Cela renforce l'objectif pédagogique et explicatif de cette séquence introductive. Ensuite :

Evaristo Costa : « Eh ben, de nombreux linguistes réputés qui étudient la langue portugaise affirment que, dans la communication orale, il n'y a pas de bien ou de mal. L'important est que nous nous fassions comprendre. N'est-ce pas ? »

Sandra Annenberg : « C'est la chose la plus importante, sans aucun doute : la communication. Pourtant, s'il s'agit d'écrire un article, de parler en public comme nous, il faut connaître la norme apprise et toutes les règles grammaticales. Mais même l'écriture change. Peu à peu, elle absorbe les changements de discours. D'autant plus avec internet ».

Evaristo Costa : « C'est ce que nous allons voir par la suite. La journaliste Ana Zimmerman a parcouru presque toutes les régions du pays pour montrer la langue sans retouche, la langue que nous parlons. C'est le sujet d'une série de reportages que nous commençons à diffuser aujourd'hui. *On attaque !*[99] ».

[99] Voici le texte original en portugais avec quelques formes d'argot typiques de certaines régions du Brésil et avec lesquelles les présentateurs du *Jornal Hoje* jonglent dans cette séquence introductive : « Tá ligado *na série que a gente vai começar hoje? ». Eu vou dar um exemplo de como mais ou menos a gente fala. Vou chamar o câmera, o Antonelli.* Vem nimim, filma eu, véio*. Você está achando que o jeito que eu estou falando está errado? Bom, muitos linguistas conceituados que estudam a língua portuguesa defendem que na comunicação falada não tem essa de certo ou errado. O importante é que a gente se faça entender. Não é mesmo? ». « Isso é o mais importante, sem dúvida nenhuma: a comunicação. Agora se é pra escrever um trabalho, falar em público como a gente, tem que saber a norma culta da língua e todas as regras gramaticais. Mas até a escrita muda. Aos poucos, ela vai absorvendo as mudanças da fala. Ainda mais com a internet ». « É isso que a gente vai ver. A repórter Ana Zimmerman esteve em quase todas as regiões do país pra mostrar a língua sem retoque, a língua que a gente fala. É o tema de uma série de reportagens que a gente começa a exibir a partir de hoje.* Taca-le pau ».

Le ton introductif et explicatif du thème de la série ne se limite pas à cette séquence extradiégétique à caractère plutôt proleptique, vu qu'elle annonce également quelque chose à suivre. Lorsque le récit du premier épisode démarre, de petites séquences de 30 secondes au total mettent l'accent sur l'usage de l'expression « *é nóis*[100] ». Tout d'abord, il y a une séquence de plans avec quelques personnages qui emploient cette expression. Il est intéressant d'observer que, dans la configuration de ce récit, le plus important n'est pas d'indiquer le nom des personnages – comme cela est habituellement fait dans le journalisme quotidien –, mais d'où ils sont. À la place de leurs noms, s'affiche sur l'écran le nom de la ville et de la région où ils vivent. Cela accentue le régionalisme et la richesse de la langue brésilienne, soit le propos principal du récit.

Dans la suite, nous voyons la journaliste Ana Zimmerman réaliser un entretien avec le rappeur Emicida[101]. Ce dernier est considéré comme l'un des responsables de la popularisation de nouvelles expressions telles que « *é nóis* », à travers ses chansons. La séquence autour de cette expression argotique termine lorsqu'un autre personnage apparaît pour expliquer que son écriture ne suit pas la norme apprise à l'école, c'est-à-dire pas « *nós* », mais « *nóis* » avec un « *i* » supplémentaire. Les séquences commencent avec la journaliste qui dit « *você já deve ter ouvido esta expressão* » (tu dois déjà avoir entendu cette expression), suivie de plans avec les personnages, puis revient la même journaliste disant « *quem explica é um dos criadores dessa gíria: o rapper Emicida* » (celui qui l'explique est l'un des créateurs de cet argot : le rappeur Emicida), suivie d'une partie de l'entretien et d'une explication de l'écriture du mot avec un autre personnage. L'articulation de l'ensemble de ces séquences répond au besoin de contextualiser l'information. On constate que l'expression « *nóis* » a d'abord été présentée, puis elle a été placée dans son contexte présumé d'origine : l'univers du rap. De la sorte, un fond d'informations est créé, à partir duquel le téléspectateur peut collecter ses références.

Le récit de cette série part d'un exemple totalement démystifié dès le début du premier épisode, diffusé le 18 mars 2015, pour introduire ensuite le thème du conflit, à savoir l'usage de la norme cultivée et informelle de la langue, la différence entre l'écrit et l'oral. À ce titre, le récit est configuré au format de générique. L'effet graphique de bulles qui affichent les

---

[100] Dans un sens littéraire, cette expression signifie « c'est nous », mais elle est employée pour dire plutôt « tous ensemble ».

[101] Emicida, de son vrai nom Leandro Roque de Oliveira, né le 17 août 1985, à São Paulo, est un rappeur brésilien. Il est considéré par la presse brésilienne comme l'un des meilleurs rappeurs de sa génération. Son nom, Emicida, est un jeu de mots entre « MC » et du mot en portugais « *homicida* » (homicide). Constamment vainqueur lors de *battles freestyle*, ses amis considèrent Leandro comme un « meurtrier » qui « éradique » ses adversaires à coup de rimes. Ses compositions évoquent souvent la lutte contre le racisme et la marginalisation des minorités au Brésil.

expressions qu'on a vues dans la séquence extradiégétique sur le plateau est présent dès les premiers plans du récit principal. Nous les voyons quand les personnages parlent et quand la journaliste apparaît à l'extérieur et à l'intérieur du Musée de la langue portugaise, à São Paulo. C'est dans ce lieu emblématique qu'elle va présenter le sujet principal de cette série :

> « C'est la langue parlée dans les rues, toujours vivante, changeant chaque jour. Il y a la langue par défaut, celle sur la grammaire que l'on apprend dans les livres, à l'école. Est-ce mal de dire 'mec', 'j'ai vu elle', 'filme-je' ? Lors de la rédaction d'un texte, d'un examen ou d'une présentation en public, les gens ne doivent pas utiliser ce langage familier. Pour ceux qui étudient le sujet, pour les enseignants et les chercheurs ici au Musée de la langue portugaise, l'important est que les gens se comprennent. *Vous pigez ?* C'est le discours le plus spontané, la façon dont vous parlez à des amis. *C'est la langue qu'on parle*[102] ».

À la fin de cette séquence, la journaliste prononce le titre de la série. En arrière-plan, sur le tableau devant lequel elle se trouve, le générique-carton s'affiche à nouveau. Il s'opère ainsi une véritable introduction ou une réintroduction, puisqu'on a déjà vu le générique avant. Outre l'effet réitératif de l'information, ce procédé narratif engendre également une forme d'anachronisme d'ordre à la fois analeptique et proleptique. La double apparition du générique dans un court intervalle de diffusion, malgré le fait que l'un soit externe et l'autre interne, semble favoriser ce sentiment de retour en arrière.

La séquence extradiégétique sur le plateau remplit sa mission d'annoncer la série. En ce sens, elle prend quelques informations et expressions que l'on va sûrement retrouver tout au long de la série. L'effet proleptique est éminent. Cependant, grâce à son caractère contextualisant qui vise à expliquer en détail la dynamique de l'intrigue principale, sa motivation, le début du premier épisode prend aussi la forme d'une séquence introductive. Pour

---

[102] « *Essa é a língua falada nas ruas, sempre viva, mudando a cada dia. Tem a língua padrão. Aquela da gramática que a gente aprende nos livros, na escola. Está errado falar '*véio*', '*eu vi ela*', '*filma eu*'? Na hora de escrever um texto, uma prova ou fazer uma apresentação em público, as pessoas não devem utilizar essa linguagem coloquial. Para quem estuda o assunto, para os professores e pesquisadores daqui no Museu da Língua Portuguesa o importante é que as pessoas se entendam. Tá ligado? É a fala mais espontânea, o jeito como você conversa com os amigos.* É a língua que a gente fala ».

renforcer cet aspect, le récit a recours au retour du générique et à quelques informations et expressions qui ont déjà été dites dans la séquence extradiégétique. L'effet analeptique apparaît de manière très ciblée afin de donner une meilleure continuité au récit.

La série « *A língua que a gente fala* » (La langue qu'on parle) est la seule de notre corpus à mobiliser ce type de procédé qui rend la séquence introductive très hybride. Le retour du générique dans le récit principal se justifie, non seulement par son caractère introductif, mais également parce qu'il fournit à la mise en intrigue la matérialisation des expressions qui l'animent, grâce à son effet graphique et numérique. Les bulles numérisées qui composent le générique vont faire des apparitions constantes tout du long des quatre épisodes de la série, ce qui va leur conférer un important rôle narratif. Ces bulles vont agir en tant que repérages donnant une unité narrative à l'ensemble pour aider le téléspectateur à mieux contextualiser les informations. Leur emploi n'est pas simplement illustratif, il façonne l'identité narrative, sans quoi le téléspectateur pourrait se perdre lors du visionnage d'un nouvel épisode.

2.3.2 Le générique comme outil de marketing

Depuis quelques années, les séquences d'ouverture sont devenues des outils de marketing par excellence (Silva, 2018). Afin de détourner cette tendance croissante à sauter les génériques lors du visionnage en rafale d'une série télévisée, les créateurs de ces séquences se sont lancé le défi de les rendre de plus en plus captivants. De ce fait, nous pouvons actuellement observer une certaine liberté dans la conception des génériques afin d'augmenter l'audience. La formule originaire du générique cède alors la place à quelques innovations plus proches du monde publicitaire, avec la création de génériques qui changent constamment leurs informations, de façon très énigmatique ou très explicite, de sorte qu'elles servent de pistes ou de compléments à l'intrigue principale du récit à épisodes. Ce procédé apparaît comme un moyen d'accrocher le téléspectateur, de le séduire dès la séquence d'ouverture. « Aujourd'hui, les génériques s'imaginent et se composent en majorité dans les *open-spaces* de petites firmes spécialisées. Savoir convaincre en quelques secondes, un exercice qui se rapproche bien plus de la publicité, discipline rigoureuse où aucun plan ne doit être gâché » (Vérat, 2012, p. 103).

Le *Jornal Hoje* adopte ce détournement des formules classiques du générique, dès lors que cela lui convient. Tout comme le font ses homologues fictionnels, le JT se permet de modifier les génériques de chaque épisode pour attirer le public vers une sorte d'espace ludique. Cette stratégie narrative et promotionnelle est adoptée dans le générique de la série « *Bebês modernos* » (Bébés modernes), diffusée entre le 5 et le 8 juillet 2016. Pour cette série, un

générique-carton sur le plateau est présenté avant la diffusion de chacun des quatre épisodes. Toutefois, les seuls éléments narratifs qui se répètent d'un épisode à l'autre sont les effets sonores : une bande son qui imite une berceuse et des rires de bébés à la fin du générique qui fait la transition entre la séquence d'ouverture et le récit principal. En revanche, les photos de bébés qui s'affichent dans le générique changent à chaque édition.

C'est dans la séquence extradiégétique-proleptique, à la fin du premier épisode, que la présentatrice du JT annonce les règles du jeu : « et si vous avez un bébé moderne à la maison, envoyez-nous une photo via notre page de journal sur internet. Votre bébé peut apparaître ici sur notre écran[103] ». À partir de là, une nette interactivité se façonne entre le journal et son public. Dès que les bébés des téléspectateurs sont montrés dans le générique, ils deviennent, en quelque sorte, des personnages de la série. Sur le plan de la configuration, le générique se présente comme hybride puisqu'il se transforme en une œuvre collective, ouverte à la liberté constructive et à la participation du public, même si, dans le fond, la bande-son garantit l'unité du format.

Une fois de plus, cette forme hybride de générique ne vise pas forcément à approfondir l'information principale fournie par la série : les habitudes de plus en plus modernes des bébés d'aujourd'hui et de leurs parents. Néanmoins, à travers la composition de son générique, elle témoigne d'un comportement abordé dans la série : la publication effrénée de photos de bébés sur les réseaux sociaux. Ce comportement est attesté par les premiers plans qui constituent le début du premier épisode. On y voit la naissance de Joaquim, dans une salle d'accouchement, à travers la petite caméra tenue par son père et aussi par celles des membres de la famille se trouvant derrière la vitre qui les sépare de l'intérieur de la salle d'accouchement. Tout le monde filme et publie des images du nouveau-né sur les réseaux sociaux.

De ce fait, il y a visiblement un lien symbolique et narratif entre le générique et le récit principal de la série. De la manière dont il a été conçu, le générique devient donc un complément informatif. De plus, ce type d'hybridation entre générique et auto-promotion renforce l'objectif de fidélisation en allant au-delà du fait de conférer à la série un référent mémoriel capable de replonger le téléspectateur dans le récit. Un aspect de plus en plus perfectionné dans les nouvelles formes de séquence d'ouverture. « Le générique est ainsi devenu un outil pour non pas encadrer l'œuvre audiovisuelle mais la compléter, voire devenir une œuvre à part entière

[103] « *E se você tem um bebê moderno em casa, mande uma foto pra gente pela nossa página do jornal na internet. O seu bebê pode aparecer aqui no nosso telão* ».

qui symbolise la série et donne lieu à de multiples appropriations de la part de téléspectateurs » (Silva, 2018, s.p.).

2.3.3 Du « trailer » au générique-carton : plusieurs séquences introductives en une seule

Dans la série « *Mulheres no mundo atual* » (Les femmes dans le monde actuel), diffusée du 8 au 11 septembre 2015, nous trouvons une séquence introductive avec de multiples caractéristiques et pas seulement hybrides. La diffusion de cette nouvelle série au *Jornal Hoje* démarre avec une séquence extradiégétique-proleptique. Dans cette petite introduction de 16 secondes depuis le plateau, les deux présentateurs du JT annoncent brièvement le sujet et la source d'inspiration :

> Evaristo Costa : « Le *Jornal Hoje* commence à diffuser aujourd'hui, mardi, une série de reportages très spéciale sur les femmes brésiliennes de ce XXIe siècle ».
> Sandra Annenberg : « La série est basée sur une étude réalisée à notre demande par l'Institut Kira de recherche et de conseil sur le marché[104] ».

Ensuite, une autre séquence introductive, plutôt dans la dynamique d'une bande-annonce, apparaît. Sur une musique de fond, Sandra Annenberg prête sa voix pour énoncer ce prétendu résumé, en mettant en évidence les déclarations les plus emblématiques des personnages rassemblés dans des plans qui seront diffusés au fil de la série. Cette séquence d'environ une minute vise à donner le ton du récit. Dans un premier temps, il y a un montage rapide sur la réaction d'un groupe de dix femmes réunies dans une salle. Nous suivons leur arrivée, leur installation, la mise en place des équipements (caméras, projecteurs, équipe de production), ce qui constitue une sorte de *making-of* (coulisses) et de mise en scène de ce lieu qui prendra la forme d'un cabinet de psychologie, où chacune des femmes va donner son témoignage et analyser sa vie selon les thématiques proposées par la série. Dans cette même séquence, la *voix-off* de la présentatrice du JT continue d'annoncer le contenu de la série :

---

[104] Evaristo Costa: « *O Jornal Hoje começa a exibir hoje, terça-feira, uma série de reportagens muito especial sobre as mulheres brasileiras neste século XXI* ».
Sandra Annenberg: « *A série é baseada num estudo feito a nosso pedido pelo Instituto Kira Pesquisa de Mercado e Consultoria* ».

« Nous avons réuni ces dix femmes d'âge, de statut matrimonial et de profession différentes pour discuter des sujets couverts par notre recherche sur ce que les femmes pensent et sur comment elles se comportent aujourd'hui. Vous allez suivre cette conversation animée dans les reportages que nous diffuserons à partir d'aujourd'hui[105] ».

À la fin de cette séquence, nous retrouvons quasiment les mêmes informations que celles fournies par la séquence extradiégétique-proleptique sur le plateau, mais avec une mise en scène plus élaborée. Pourtant, l'objectif va au-delà de la simple stratégie de réitération des informations. Pour certaines de leurs séries spéciales, les journaux télévisés de *Globo* ont l'habitude d'investir dans leur promotion en suivant souvent le format du *trailer* ou de la bande-annonce qu'on voit dans la publicité de films ou de séries télévisées[106]. L'insertion d'une séquence d'une telle nature promotionnelle en dehors de l'espace publicitaire de la chaîne retrouve un peu sa fonction originelle lors de son apparition dans les salles de cinéma. Comme l'explique Mário Carneiro Dos Santos (2010), en suivant la définition d'autres auteurs, le terme *trailer*, à son origine, vient du mot « *tail* », qui signifie « queue » en anglais et, plus précisément au cinéma, de la pointe du film qui n'est pas utilisée à la fin de la pellicule. « *Trail* signifie également en anglais 'suivre', 'aller après'. Dans le cas du cinéma, c'était la position des premières bandes annonces sur la bobine du film, c'est-à-dire, à la suite de la séquence, à la fin de la projection principale » (*Ibid.*, p. 301).

Mário Carneiro Dos Santos explique aussi que ce dispositif narratif audiovisuel travaille sur la rhétorique du suspense, de l'attente d'une attraction, en développant une sorte de « *metasserialidade »* (métasérialité), car il favorise des connaissances préalables qui, selon lui, se situent à un niveau d'entrelacement narratif extérieur et même supérieur au récit d'un film ou d'une série. « Il est important de noter que le dispositif du *trailer* est régi par des facteurs

---

[105] « *Reunimos essas dez mulheres de idades, estado civil e profissões diferentes para discutir os temas abordados pela pesquisa sobre o que pensam e como agem as mulheres nos dias atuais. A conversa animada você vai ver em reportagens que vamos exibir a partir de hoje* ».

[106] Cette stratégie promotionnelle au format du *trailer* se trouve dans les séries « *Sotaques do Brasil* » (Les différents accents du Brésil – août-septembre 2014) et « *Trem do JH – Eleições amaricanas* » (Train du JH – Élections américaines – octobre-novembre 2016). Mais ces « *trailers* » ont été diffusés dans les éditions précédant celle du premier épisode, en tant que matériel promotionnel extra diffusé la veille et sans composer une seule séquence d'ouverture comme c'est le cas dans la série « *Mulheres no mundo atual* » (Les femmes dans le monde actuel – septembre 2015).

qui vont au-delà du récit, ayant donc d'autres objectifs à atteindre, ce qui explique encore une fois la plainte courante selon laquelle les bandes annonces trompent le spectateur[107] » (*Ibid.*, p. 307).

Pour une chaîne comme *Globo*, qui valorise la qualité de ses produits, le bon ton publicitaire doit être au rendez-vous. L'emploi de cette séquence avant le générique de la série « *Mulheres no mundo atual* » (Les femmes dans le monde actuel) va, non seulement permettre de donner un avant-goût de ce qui va suivre, mais il va également mettre en valeur toute la production d'un récit qui sera morcelé en quatre épisodes.

Après la diffusion de cette séquence introductive de type *trailer*, nous retrouvons le format du générique-carton intégré au plateau, ce qui est devenu une marque du journalisme télévisé de *Globo*. Sandra Annenberg revient donc sur le plateau dans une séquence visiblement enregistrée au préalable pour faire le lien avec le premier épisode de la série :

> « Dans le premier reportage de la série sur les femmes, nous allons parler d'un thème qui nous concerne toutes et qui afflige celles qui n'ont pas encore pris l'une des décisions les plus importantes et qui va complètement changer leur vie[108] ».

Dans cette séquence, la présentatrice du JT assume aussi le rôle d'un personnage concerné par la série quand elle dit « nous toutes ». Cependant, dans son texte, elle garde le suspense sur cette affliction concernant le thème du premier épisode, ce qui n'est pas nécessaire, car, dans le générique qui prend forme sur l'écran du plateau, on voit le titre « *Mulheres* » (femmes) et le sujet du premier épisode : « *maternidade* » (maternité). Ensuite, l'épisode démarre avec le générique-carton de quatre secondes représentant les silhouettes de quatre femmes au moyen d'une création graphique. Chacune a une couleur différente. Une couleur et une femme différente pour chaque épisode.

Ce générique-carton a un contenu informatif assez codifié, s'appuyant surtout sur l'effet des couleurs qui vont prédominer dans chacun des épisodes. Le vert, que l'on a vu dans le générique-carton sur le plateau, va représenter le thème de la maternité dans le premier épisode.

---

[107] « *é importante observar que o dispositivo do trailer é governado por fatores que vão além da narrativa, tendo, portanto, outros objetivos a serem alcançados, o que mais uma vez explica a reclamação comum de que os trailers enganam o espectador* ».

[108] « *Na primeira reportagem da série sobre mulheres, vamos falar de um tema que mexe com todas nós e que aflige quem ainda não tomou uma das decisões mais importantes e que vai mudar a vida completamente* ».

Nous trouvons le rose dans le deuxième épisode pour représenter le thème du « *relacionamento* » (relation matrimoniale). Dans le troisième épisode, le jaune sera associé au sujet « *reinvenção* » (réinsertion dans différents secteurs de la société). Finalement, dans le dernier et quatrième épisode, le bleu va signaler le sentiment d' « *ansiedade* » (anxiété, dépression, syndrome de panique) qui touche aujourd'hui de nombreuses femmes dans le monde. Au-delà du fait de créer une identité visuelle pour la série à suivre, ce générique-carton remplit sa mission de résumer, au travers de seulement quelques signes, tout l'univers que la série va construire dans les quatre épisodes.

Si nous analysons ensemble toutes les séquences qui ont façonné la partie introductive du premier épisode, nous remarquons que toutes ces formules vont revenir dans les épisodes suivants, mais seules la séquence de type *trailer* et la dernière séquence au format de générique-carton vont générer un certain effet analeptique. Alors que nous ne verrons que quelques extraits de la première, la seconde sera montrée dans son intégralité.

Quelques images au format *trailer* sont toujours reprises dans les deuxième, troisième et quatrième épisodes de la série « *Mulheres no mundo atual* » (Les femmes dans le monde actuel) afin d'informer le téléspectateur, ou de lui rappeler, que tout le récit part d'une conversation entre femmes réalisée dans un studio qui symbolise une sorte de cabinet de psychologie. Nous revoyons alors les coulisses de la série, l'installation des femmes et de toute l'équipe du tournage, ainsi que les images de quelques-unes de ces femmes en train de livrer leur témoignage, soit tout ce qui a déjà été visualisé dans la séquence promotionnelle au format du *trailer*. Dans les premières secondes de la diffusion de chaque nouvel épisode, le récit revient aux traces conditionnées dans la séquence d'ouverture du premier épisode. Cela engendre indubitablement un caractère rétrospectif synthétique dans les épisodes du récit, favorisant une mise en contexte de la situation d'où les actions racontées sont survenues.

Alors que le générique-carton sur le plateau de « *Mulheres no mundo atual* » (Les femmes dans le monde actuel), malgré le maintien d'un format structurel uniforme, fournit des informations introductives différentes à chaque épisode, ainsi que des couleurs de sa représentation graphique différents selon les sujets, le générique-carton qui ouvre chaque épisode reste inchangeable. Il garde sa fonction de rappel mémoriel de l'univers informatif de la série et, par là, son rôle analeptique par répétition.

Ainsi, la reprise constante des informations contenues dans la séquence au format de la bande-annonce et de celles du générique-carton impriment ce que Gérard Genette (1972) qualifie de « fréquence narrative » du récit, ou simplement de relations de répétitions entre récit

et diégèse. « Tout récit itératif est narration synthétique des événements produits au cours d'une série itérative composée d'un certain nombre d'unités singulières » (*Ibid.*, p. 157). Selon l'auteur, ce phénomène est l'un « des aspects essentiels de la temporalité narrative » qui, par « détermination », engendre une extension, une amplitude diachronique de ses unités constitutives, ici sous la forme d'épisodes. Les analepses, sous toutes leurs formes, doivent donc faire pleinement partie d'un récit à épisodes, comme cela a toujours été le cas dans les feuilletons et les séries.



Figure 9 : : À gauche, des images tirées des séquences introductives du premier épisode de la série « A língua que a gente fala *» (La langue qu'on parle – de 0 à 2'10''), diffusé le 18 mars 2015. Au centre, des images tirées des séquences extradiégétiques-génériques des quatre épisodes de la série «* Bebês modernos *» (Bébés modernes – de 0 à 35'', à 21, 23 et 25'' du premier au quatrième épisode, respectivement), diffusée entre le 5 et le 8 juillet 2016. À droite, des images tirées des séquences introductives du premier épisode de la série «* Mulheres no mundo atual *» (Les femmes dans le monde actuel – de 0 à 1'40''), diffusé le 8 septembre 2015.*

L'inclusion de ces procédés d'ordre analeptique, produits dans l'introduction d'une série ou d'un feuilleton et repris dans chaque épisode, va sûrement assouplir les restrictions diachroniques du récit à épisodes. Dans le journalisme télévisé, caractère synthétique des génériques va se constituer comme une règle importante afin de rétablir le fil narratif d'un récit morcelé par l'imposition du temps contraignant de la programmation télévisuelle, sans quoi la

possibilité de contextualiser ou d'approfondir l'information de manière cohérente serait limitée ou échouerait.

2.4 Les prolepses : vers une fragmentation de l'information

Il est presque impossible de parler d'analepse sans faire allusion à la prolepse, parce qu'il existe une « complémentarité » entre ces deux procédés narratifs (Hébert, 1982, p. 97), même si, dans un premier temps, ils semblent suivre des directions opposées. Tandis que l'un va dans le sens de la mémoire, d'une reprise, l'autre se projette dans le sens de l'annonce, du suspense. L'un vise à replonger l'interlocuteur (téléspectateur) dans le récit, l'autre à le retenir. L'analepse semble favoriser la contextualisation ou la recontextualisation des événements qui, par l'imposition d'un temps externe au récit, ont dû subir un processus de fragmentation. La prolepse, pour sa part, permet cette fragmentation sans laquelle les récits à épisodes perdraient leur essence. Ceci advient de son caractère externe. Comme l'analepse, Gérard Genette (1972, p. 106) affirme que la prolepse peut être interne ou externe : interne quand le récit de la séquence d'événements A finit par rattraper la séquence B, externe quand la séquence B reste au-delà du récit, qui atteint sa fin, parce qu'elle attend une continuité en dehors de sa configuration initiale. Nous parlons alors de rupture du récit. En d'autres termes, les prolepses entraînent également des séquences capables de relier les épisodes d'un récit, en dehors de celui-ci, en engendrant des promesses transtextuelles (Benassi, 2000).

De ce fait, il y a une sorte d' « organisation proleptique » qui est conforme à ce qui est produit par le *Jornal Hoje* et par le *13h* de *France 2*, quand ceux-ci diffusent des séries ou des feuilletons dans leurs éditions. Selon François-Ronan Dubois (2016, p. 110-111), cette organisation proleptique fait partie de l'univers sériel et feuilletonesque, puisque leurs récits adoptent régulièrement une « narration ouverte toujours susceptible d'accueillir une suite ». L'auteur affirme que l'organisation proleptique est gouvernée par des phénomènes internes (la série[109] en tant que telle) et externes (la série en tant qu'objet médiatique) au récit. « À cause de l'organisation proleptique, la série paraît toujours aller de l'avant » (*Ibid.*). Dans le cas de la

[109] Dans son article, François-Ronan Dubois emploie le terme « série » sans faire la distinction entre les séries à récit clos (épisodique) et les séries à récit ouvert (feuilletonnant).

télévision, cela prend son importance parce que ces produits médiatiques sont programmés afin de nourrir des attentes. Si, d'un point de vue configurationnel, les analepses jouent par rétrospection, les prolepses jouent par anticipation. Ainsi, ces dernières servent plutôt de suppléments informatifs :

> « La prolepse, en tant que figure narrative, donne un supplément d'informations par rapport à la conduite ordinaire du récit, un supplément que l'on peut décomposer en deux axes : un axe thématique et un axe structurel. Sur l'axe thématique, le spectateur-lecteur, disons le récepteur, apprend une séquence d'événements B qui influence sa compréhension de la séquence d'événements A. Sur l'axe structurel, le spectateur-lecteur apprend l'existence d'événements consécutifs aux événements présentement narrés. C'est sur cet axe structurel que se joue la particularité de la série, celle que j'ai appelée l'organisation proleptique : la conscience qu'a le récepteur de l'ouverture du récit » (*Ibid.*, p. 112).

Dans le journalisme télévisé, les événements qui composent le récit principal (la diégèse) sont constamment annoncés dans les séquences extradiégétiques diffusées au début et à la fin de chaque épisode sur le plateau par les présentateurs des JT. Habituellement, plusieurs prolepses s'inscrivent dans ces séquences externes au récit principal. Par leur brièveté, mais surtout par leur emplacement à l'extérieur, ces séquences se configurent, en amont et en aval, comme les avatars du fragment lui-même, parce qu'elles se séparent d'emblée de tout le contexte et présentent objectivement une œuvre inachevée ou en cours d'achèvement. La forme la plus récurrente de ce procédé se manifeste lorsque les présentateurs sur le plateau annoncent : « Aujourd'hui, la suite de notre feuilleton », « demain, dans le prochain reportage de notre série…, nous allons suivre… » ou simplement « c'est la suite ».

Dans ce genre de configuration, les séquences extradiégétiques-proleptiques agissent également sur l'axe thématique des séries et feuilletons, puisqu'elles confèrent à leur diffusion une dimension promotionnelle, en nourrissant les attentes des téléspectateurs à travers la promesse de futurs développements diégétiques. Pour ce faire, d'autres informations ou annonces (pistes, fragments, curiosités) s'ajoutent à l'évidente continuation le lendemain.

En réalité, il existe plusieurs façons de configurer les prolepses dans ces séquences extradiégétiques insérées à la fois dans l'introduction et dans la conclusion de chaque épisode

des séries et feuilletons produits par le *Jornal Hoje* ou par le *13h* de *France 2*. Chacun à sa manière adopte des formes très particulières pour développer une organisation proleptique qui, en plus d'offrir au récit une meilleure unité et connexion, nous permettra de comparer des stratégies de traitement et de promotion de l'information différentes dans les deux JT. Si ceux-ci se prêtent à présenter leurs reportages en tant que feuilletons ou séries, il convient de voir comment ils s'approprient aussi les fonctionnalités des prolepses. Nous avons donc sélectionné quelques exemples issus de notre corpus en mesure de représenter chaque formule où l'effet proleptique légitime les enjeux liés aux matrices éditoriales et fictionnelles.

2.4.1 Les séquences de plateau extradiégétiques-proleptiques

Habituellement appelées, dans le langage journalistique brésilien, « tête de reportage » (*« cabeça de reportagem* »), les séquences sur le plateau qui présentent brièvement le reportage ou les nouvelles à suivre ont toujours une fonction d'annonce. À l'exception de la présence du générique-carton, plutôt analeptique et s'intégrant dans le cadre de la « mémoire discursive » à partir d'un « phénomène de reprise engagé » (Kara et Wiederspiel, 2011, p. 79), ces séquences se configurent essentiellement comme proleptiques. Placées à l'extérieur du récit principal, elles vont, non seulement résumer le contenu à venir (parfois déjà diffusé), mais également avancer quelques informations qui constituent les moments forts de la mise en intrigue du récit et balisent, d'une certaine manière, la mise en contexte.

C'est précisément ce que le *Jornal Hoje* réalise lors de l'annonce de ses séries spéciales. Par exemple, dans le dernier épisode de la série « *Profissão, qual é a sua?* » (Profession, quelle est la vôtre ?), diffusé le 2 septembre 2016, nous trouvons une séquence de plateau extradiégétique tantôt analeptique tantôt proleptique, car sa mission est de préparer le téléspectateur à la conclusion d'une trame dont les personnages ont nourri le propos. Celui-ci vise à passer un message de persévérance, une morale qui se façonne notamment à partir de ce qui est annoncé par les présentateurs du JT :

> Sandra Annenberg : « Dans la série sur le choix d'un métier, nous avons rencontré trois jeunes qui hésitent encore quant à la voie à suivre et un qui a déjà trouvé son propre chemin ».
>
> Evaristo Costa : « Aujourd'hui, dans le dernier reportage, vous verrez ce qu'il faut éviter, les erreurs les plus fréquentes à ne pas commettre et aussi comment augmenter vos

chances de réussir au moment, bien sûr, où tout le monde a beaucoup de doutes. Nous verrons cela dans le reportage signé Renato Ribeiro[110] »[111].

L'insertion d'un résumé analeptique dans l'annonce du dernier épisode s'explique par le fait que les personnages que l'on a suivis dans les deux épisodes précédents ne reviennent pas à la fin de l'intrigue. Dans le récit, ils cèdent leur place aux experts qui vont justement élucider le pourquoi de la difficulté de certains jeunes à trouver leur place sur le marché du travail. Il s'agit d'un récit à épisodes qui part d'exemples pour pouvoir configurer un fond informationnel capable de soutenir l'intrigue principale : comment trouver un emploi qui vous convient ? Le dernier épisode de la série vise donc à approfondir la question des erreurs à éviter lors du démarrage d'une carrière professionnelle.

Cependant, bien que résumant ce qui s'est passé précédemment, la première information présente dans la séquence extradiégétique annonce également quelque chose qui sera présent au début de l'épisode. De la sorte, elle ne perd pas son caractère proleptique. Au contraire, sa fonction mémorielle va fonder la mise en intrigue de cet épisode en mettant l'accent sur l'un des problèmes détectés au fil des épisodes précédents : la ruée typique des jeunes pour trouver une « place au soleil ». Ainsi, à partir d'une séquence intradiégétique qui dure 20 secondes et dont les images sont intentionnellement accélérées sur une musique de fond avec des habillements sonores forts, les personnages principaux des épisodes précédents sont réinsérés pour incarner l'une des principales erreurs signalées par le récit :

« Vinícius désapprouvait la routine des grandes entreprises. Ces règles et ces trucs de boss ne sont pas pour lui. Et Ana Maria est la stagiaire qui pense déjà à assumer la direction du département. On a vu dans le premier reportage de la série que ce sont des jeunes qui représentent une génération pressée[112] ».

---

[110] Le présentateur commet une faute, à ce moment précis, en annonçant à tort le nom de la journaliste qui, en réalité, s'appelle Renata Ribeiro. Il corrige ensuite son erreur à la fin de la diffusion de l'épisode, sur le plateau.

[111] « *Na série sobre a escolha da profissão, conhecemos três jovens que ainda estão escolhendo que caminho a seguir e um que já encontrou a própria trilha ». « Hoje, na última reportagem, você vai ver o que evitar, quais erros mais frequentes você pode evitar e também como aumentar suas chances de acerto neste momento, claro, onde todo mundo tem muita dúvida. A gente vai ver na reportagem da Renato Ribeiro* ».

[112] « O Vinícius reprovou a rotina das grandes empresas. Essas coisas de regras e chefe não é pra ele. E a Ana Maria é a estagiária que já pensa em chefiar o departamento. Vimos na primeira reportagem da série que eles são jovens que representam uma geração que está cheia de pressa ».

Les erreurs et les réussites des jeunes face à cette urgence sont ensuite débattues et clarifiées à travers la parole d'experts qui apportent une dimension plus profonde du sujet. Quelque chose de promis apparaît dans la séquence de plateau extradiégétique-proleptique. Ainsi, l'un des experts, le philosophe Mário Sergio Cortella, clôture l'épisode en soulignant la dichotomie au cœur de l'empressement dans le choix d'un métier : « il vaut mieux faire ce que disaient les anciens, quand on allait traverser un chemin de fer : arrêtez-vous, regardez, écoutez et faites attention. Soyez rapide, mais ne vous précipitez pas. Soyez patients, mais ne soyez pas lents[113] ». Cet argument confirme ce qui a été suggéré lors de l'annonce sur le plateau.



Figure 10 : Images tirées du troisième et dernier épisode de la série « Profissão, qual é a sua? *» (Profession, quelle est la vôtre ?), diffusée le 2 septembre 2016 (5'). Sur la première image, on voit le générique-carton toujours présent à l'ouverture des séries spéciales du* Jornal Hoje*. Ensuite, nous suivrons la séquence de plans où le philosophe Mário Sergio Cortella donne son dernier avis sur le problème principal abordé dans le récit (de 4'38'' à 4'50''). À ce moment-là, les mots-clés de son discours sont graphiquement mis en évidence à l'écran, donnant ainsi un aspect d'urgence à ce qui est raconté, ce qui répond directement à l'objectif de la série.*

Précisons que la présence d'analepses dans les récits à épisodes produits par le *Jornal Hoje* n'est pas très fréquente, surtout dans les séquences de plateau extradiégétiques. Ce que nous avons observé dans la série « *Profissão, qual é a sua?* » (Profession, quelle est la vôtre ?), diffusée du 30 août au 2 septembre 2016, est en effet une procédure rare dans le journalisme de *Globo*. De façon générale, dans les 23 séries analysées, les analepses sont insérées très brièvement au début des épisodes et, en particulier, lorsque la série arrive à son terme, au dernier épisode, en faisant une brève récapitulation. Dans la plupart des cas, cette insertion est interne et non externe au récit principal. On note également que, lorsque le rappel apparaît à l'extérieur, il tourne autour de la série elle-même et très peu autour des actions ou informations contenues dans les épisodes précédents. Nous pensons que cela a beaucoup à voir avec la volonté claire du journal de promouvoir la série comme spéciale, avec une production différenciée et un traitement précis et développé du thème choisi.

---

[113] « *É melhor fazer o que diziam os antigos, na hora que você ia cruzar a linha do trem: pare, olhe, escute e preste atenção. Seja veloz, mas não seja apressado. Seja paciente, mas não seja lerdo* ».

En raison du fort caractère promotionnel du journalisme des journaux télévisés de *Globo*, les prolepses sont en revanche beaucoup plus fréquentes, notamment dans les séquences de plateau extradiégétiques, où la présence des présentateurs du JT donne plus de crédibilité à ce qui est dit.

Nous trouvons toutes ces particularités dans le dernier épisode de la série « *A hora do parto* » (L'heure de l'accouchement), diffusé le 22 octobre 2015. La mise en intrigue de cette série tourne autour des conflits qui existent lors du choix du type d'accouchement. Le récit met en évidence le fait que le Brésil est devenu l'un des pays avec le taux de césariennes le plus élevé au monde et que la société et les professionnels de la santé tentent d'inverser cette tendance en encourageant un retour aux accouchements naturels. Le dernier épisode traite cette dernière question sans perdre le fil de l'ensemble de la série. Ce qui est annoncé dans la séquence de plateau extradiégétique :

> Evaristo Costa : « Et, depuis mardi, nous suivons ici, au *Jornal Hoje*, les avantages et inconvénients des différents types d'accouchement. Dans le dernier reportage de la série, les journalistes Dennys Leutz et Patrícia Taufer se rendent dans l'Amapá, l'un des États où le taux d'accouchements naturels est le plus élevé, mais qui connaît également une augmentation du nombre de césariennes[114] ».

Si l'on découpe toutes les informations présentes dans cette séquence, on se rend compte que, dans un premier temps, le présentateur du JT parle de la série elle-même. En tant que procédé narratif fortement lié à la temporalité des événements, l'analepse a ici pour seul but de rappeler au téléspectateur que la série est diffusée depuis mardi et porte sur tel sujet. Il n'y a aucune information concernant les éléments ou les actions développés dans les épisodes précédents. Elle ne répond pas à une promesse de continuité. Elle n'est donc pas forcément au service du récit. Son insertion dans la séquence de plateau extradiégétique semble avoir une fonction promotionnelle en affirmant que ce sujet a pris plus de temps à être traité. De ce fait, il revêt une certaine importance.

---

[114] « *E desde terça-feira nós estamos mostrando aqui no Jornal Hoje as vantagens e desvantagens de vários tipos de partos. Na última reportagem da série, os reporteres Dennys Leutz e Patrícia Taufer vão ao Amapá, um dos estados com maior taxa de partos normais, mas que está também passando por um aumento no número de cesarianas* ».

Ensuite, les informations suivantes correspondent à un résumé de ce que l'on va suivre dans l'épisode. Cette organisation proleptique externe se présente comme une sorte de cartographie de ce qui sera présenté dans le récit principal, sans lien direct avec l'entrelacement de la mise en intrigue, car celle-ci ne suscite aucun suspense ou curiosité latente. Dans la continuité de la diffusion de la série, cette séquence annonce uniquement les journalistes qui vont nous raconter les faits, les lieux où nous allons aller et le contexte dans lequel se pratiquent les accouchements. Mais, le présentateur décrit la séquence chronologique exacte de l'évolution du récit, comme on le voit dans les images ci-dessous :



Figure 11 : Images tirées du troisième et dernier épisode de la série « A hora do parto » (L'heure de l'accouchement), diffusée le 22 octobre 2015 (7'34''). Sur la première image, on voit le générique-carton toujours présent à l'ouverture des séries spéciales du Jornal Hoje. Ensuite, les images des deux personnages : une sage-femme et une femme enceinte (30'' et 47''). Dans cette même séquence qui aborde l'accouchement naturel, l'image du lieu où tout se passe est insérée avec une infographie où s'affichent un plan qui représente l'État de l'Amapá et la ville de Mazagão Velho, dans la région amazonienne (52''). Enfin, l'image des couloirs de l'hôpital local où, à travers une autre infographie, on peut voir qu'il y a une nette augmentation du nombre de césariennes (4'09'').

Au tout début de cet épisode, une séquence nous montre une sage-femme en train d'ausculter une femme enceinte. Les caméras cherchent souvent à mettre les visages des personnages en gros plan pour faire passer leurs émotions ou utilisent des plans plus larges pour montrer les techniques utilisées par la sage-femme. En résumé, on peut voir les détails d'un « bon » accouchement naturel :

> « Maria de Nazaré n'a jamais envisagé l'idée d'une césarienne, encore moins d'aller dans une maternité. Elle est en excellente santé. Elle a effectué tous les soins prénatals au centre de santé de Mazagão Velho, à une heure et demie de Macapá [Plan de l'État de l'Amapá sur une infographie]. Et elle veut avoir son premier enfant à la maison avec la sage-femme qu'elle connaît depuis qu'elle est petite[115] ».

[115] « *Maria de Nazaré nunca pensou em uma cesariana. Muito menos em ir a uma maternidade. Ela está com a saúde ótima. Ela fez todo o pré-natal no posto de saúde de Mazagão Velho, a uma hora e meia de Macapá. E quer ter o primeiro filho em casa com a parteira que ela conhece desde menina* ».

Dans cette même séquence, nous voyons aussi l'infographie qui situe où se déroule la trame – information déjà annoncée dans la séquence de plateau extradiégétique. Une autre infographie apparaît exactement au moment où le récit fait la transition entre la « tradition » des naissances naturelles dans la ville et la menace de l'augmentation des accouchements par césarienne comme sujet de débat :

> « Mãe Luzia est le nom de l'hôpital de référence pour les naissances à haut risque dans l'État de l'Amapá. Elle a un taux de césariennes de 34 % [infographie]. Mais ils sont tous sur prescription médicale due à un risque pour la mère ou le bébé pendant un accouchement naturel[116] ».

Cela constitue l'indice d'une autre information qui a été annoncée sur le plateau. C'est entre un contexte et l'autre que le récit du troisième et dernier épisode prend sa forme jusqu'à sa clôture, sans prendre parti sur un type d'accouchement.

La série « *A hora do parto* » (L'heure de l'accouchement), diffusée du 20 au 22 octobre 2015, maintient son fort aspect journalistique, même si elle semblait prête à nous raconter des histoires différentes en suivant le format sériel. Sa thématique confère la cohésion entre les épisodes, mais sans une application nette de la liaison dans sa configuration narrative. Elle représente un exemple où les deux types de langage fusionnent sans conflit apparent. Toutefois, à cause de son format sériel « traditionnel », où chaque épisode est plutôt clos, l'usage de prolepses est pratiquement inexistant dans la configuration interne du récit. L'organisation proleptique du lien entre les épisodes pour mettre le téléspectateur en attente est couramment produite dans les séquences de plateau extradiégétiques après la diffusion d'un épisode, soit au « pied du reportage »[117] (« *pé de reportagem* »). À titre d'exemple, celle du deuxième épisode de la série en question se configure ainsi :

---

[116] « *Mãe Luzia é o hospital de referência para partos de alto risco no estado do Amapá. Tem um índice de cesárias de 34%. Mas são todas por indicação médica. Em casos em que a mãe e o bebê correm riscos no parto normal* ».
[117] Texte court avec lequel le présentateur conclut ou commente le sujet ou le reportage qui vient d'être diffusé. Ce terme, dans le langage télévisé français, est aussi synonyme de « désannonce ».

Evaristo Costa : « Et, demain, dans le dernier rapport de la série, nous irons dans l'Amapá, un État dans lequel le travail des sage-femmes est une tradition respectée, mais qui entraîne également une augmentation du nombre de césariennes[118] ».

Cette procédure journalistique se répète dans la majorité des séries réalisées par le *Jornal Hoje*. Toutefois, dans le fond, elle correspond à un besoin ancré dans l'axe structurel de l'organisation proleptique de la matrice sérielle qui va au-delà de celui ancré dans l'axe thématique (promotionnel) de la matrice éditoriale du JT. Finalement, dans ce type de produit journalistique, on trouve une suite programmée dont le modèle configurationnel essaie de respecter celui de sa matrice narrative. Cela ne se produit pas avec la même fréquence ni de la même manière dans les feuilletons produits par le *13h* de *France 2*.

2.4.2 Les prolepses qui génèrent le suspense et la curiosité par anticipation

En adoptant une formule plutôt feuilletonesque pour ses reportages, l'organisation proleptique produite par le *JT de 13h* de *France 2* est beaucoup plus proéminente dans leurs récits, surtout lorsque ceux-ci doivent être interrompus. Pourtant, dans la configuration des séquences de plateau extradiégétiques-proleptiques, à l'exception de la présence d'un générique-carton bien défini, le *13h* de *France 2* reprend pratiquement la même formule que celle du *Jornal Hoje*. De fait, il utilise également les séquences de plateau comme un moyen de promouvoir ses feuilletons et d'annoncer par anticipation certaines informations qui composent le nœud des mises en intrigue. Dans le journal télévisé français, cette anticipation crée l'attente nécessaire pour suivre le récit fragmenté qui vise souvent à éveiller la curiosité. On peut par exemple observer ce type de configuration dans le dernier épisode du feuilleton « Pommes d'amour », diffusé le 18 novembre 2016. Dans sa séquence de plateau, la présentatrice du JT, Marie-Sophie Lacarrau, l'annonce :

« Suite et fin de notre feuilleton consacré à la pomme, ce fruit aux mille variétés et que nous consommons le plus. Aujourd'hui, vous allez découvrir la toute dernière variété. Celle qui arrivera bientôt sur le marché, mais d'abord on retourne dans ce restaurant

[118] « *E amanhã, na última reportagem da série, vamos até o Amapá, um estado em que o trabalho das parteiras é uma tradição respeitada, mas que também passa por um aumento do número de cesarianas* »

atypique qui met de la pomme dans tous ses plats. 'Pommes d'amour', un feuilleton signé Florence Griffond, Julien Ababsa, Anne Cohen avec notre bureau à Pékin ».

La première information de cette séquence de plateau extradiégétique-proleptique fait référence au feuilleton lui-même et au sujet qu'il a traité durant la semaine. Bien qu'elle s'insère dans la cadre de la mémoire discursive – car il y a implicitement l'idée que d'autres volets ont été diffusés avant –, sa valeur analeptique reste minime. En effet, son énoncé ne rapporte aucune information passée sur le récit. Ceci n'est pas nécessaire, car le *JT de 13h* de *France 2* utilise le procédé du « précédemment » dès le deuxième épisode. Par conséquent, les analepses sont difficilement introduites dans les séquences de plateau.

Dans la phase suivante, nous retrouvons l'information principale qui anime tout le récit de ce feuilleton et qui a été mise en évidence dès le premier épisode : le fait que la pomme soit le fruit le plus consommé par les Français. Mais, encore une fois, cette donnée est réinsérée hors du contexte du temps raconté par le récit fragmenté, sans aucune référence – du moins explicite – à ce qui a été abordé précédemment. L'information qui revient est associée à ce qui sera diffusé d'inédit dans l'épisode : une nouvelle variété du fruit. Cela est annoncé sous la forme d'une découverte – sentiment fortement lié à la curiosité et au suspense.

La curiosité, le suspense et la surprise sont décrits par Raphaël Baroni (2007) comme des éléments suscitant la tension narrative nécessaire à accrocher l'interlocuteur au récit. Selon l'auteur, ces effets sont souvent obtenus à partir de l'insertion par anticipation d'une information à travers une prolepse, de nature ambiguë ou évidente, chronologique ou anachronique, afin de « focaliser l'attention sur le dénouement de la situation narrative », d'accentuer une « attente » ou de nous conduire « à nous interroger sur le 'comment' du dénouement » du récit (*Ibid.*, p. 278). Parmi ces effets, la curiosité et le suspense sont régulièrement présents dans les récits à épisodes produits par le *Jornal Hoje* et par le *13h* de *France* 2. Dans la mesure où la surprise suggère une dissimulation provisoire de l'information, elle est absente de la configuration des récits de nature journalistique, par opposition à l'objectif de clarté et de transparence, pour le moins dans les récits produits à l'avance et dont le récit est intentionnellement clos. Dans les feuilletons médiatiques dont les récits restent ouverts, la surprise est souvent au rendez-vous, sans être pour autant configurée convenablement par anticipation.

Dans un premier temps, la curiosité et le suspense suscités par les prolepses peuvent occasionner une confusion en ce qui concerne leurs fonctions cognitives. Afin de dissocier leurs

effets dans la configuration du récit, Raphaël Baroni propose de rebaptiser le suspense par « pronostic » – soit une « anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses » – et la curiosité par « diagnostic » – soit une « anticipation incertaine, à partir d'indices, de la compréhension d'une situation narrative décrite provisoirement de manière incomplète » (*Ibid.*, p. 110). « Pronostic et diagnostic sont donc, l'un comme l'autre, des anticipations par rapport au développement linéaire du récit en tant que discours, mais ils se distinguent sur le plan de l'appréhension cognitive de l'action » (*Ibid.*).

L'anticipation pour provoquer une attente est un procédé typique des feuilletons et séries produits par le *Jornal Hoje* et par le *13h* de *France 2*. Pour l'instant, nous allons nous en tenir aux effets de curiosité et de suspense que nous avons identifiés dans la séquence de plateau extradiégétique du dernier épisode du feuilleton « Pommes d'amour ». Comme nous avons pu l'observer, ces sentiments proviennent de l'annonce d'une promesse de découverte d'une nouvelle variété de pommes que le JT anticipe avant son arrivée sur le marché. La curiosité est suscitée par l'envie de découvrir cette nouvelle variété. Mais cette « découverte » ne sera pas abordée immédiatement à la fin de la séquence de plateau.



Figure 12 : : Images tirées du dernier épisode du feuilleton « Pommes d'amour », diffusé du 14 au 18 novembre 2016 (4'56''). Sur la première image, nous voyons la présentatrice du JT, Marie-Sophie Lacarrau, sur le plateau. Au fond, seulement l'image fixe de pommes, sans l'insertion du titre du feuilleton, ce qui ne constitue pas exactement un générique-carton sur le plateau (de 0' à 20''). Ensuite, on voit l'image d'un plat composé de pommes, qui fait partie de la séquence consacrée au restaurant parisien qui « revisite entièrement les pommes » (de 37'' à 2'05''). Les trois images suivantes font partie de la dernière séquence du récit (de 4' à 4'56'') qui se déroule à Angers, où la nouvelle variété de pommes sera finalement dévoilée au public. Cette séquence suit les deux autres qui bouclent les trames qui se sont passées en Normandie et en Chine, développées par le feuilleton au fil de la semaine, mais qui n'ont pas été annoncées dans la séquence extradiégétique-proleptique.

Afin de tracer l'ordre chronologique des actions à suivre dans l'épisode et de mettre en relief ce qui a été déterminé comme le plus important, la séquence de plateau annonce que, avant de révéler cette nouvelle variété de pommes, le récit doit se poursuivre dans un restaurant déjà présenté dans les épisodes précédents, sans pour autant le présenter comme quelque chose de déjà connu du spectateur. Là, une forme de suspense se crée grâce au retardement d'une promesse de développement diégétique. Cognitivement, les informations anticipées à l'extérieur du récit principal peuvent jouer un double rôle. Cependant, de façon générale, nous

pensons que, du point de vue de la narrativité, les séquences de plateau extradiégétiques-proleptiques sont configurées de sorte à créer un effet de curiosité et pas forcément de suspense. Cela s'explique par la nécessité de faire, pour le téléspectateur, une mise en contexte de tous les éléments liés au sujet traité, de savoir comment il a été traité depuis sa première diffusion et, ainsi, de mieux comprendre sa succession temporelle. Ce dernier facteur ne nourrit pas forcément la curiosité, mais plutôt le suspense, comme l'affirme Raphaël Baroni :

> « Par ailleurs, contrairement au suspense, dans lequel il importe souvent que l'interprète soit familier avec le protagoniste et avec les enjeux d'un conflit pour que l'anticipation liée à un pronostic soit encouragée, on peut relever que la curiosité ne nécessite aucune mise en place préalable. Au contraire, les premiers mots de l'*incipit* d'un récit littéraire ou les premières images d'un récit filmique sont souvent, par la nature même du caractère progressif de la mise en place du cadre de l'histoire, propres à exciter la curiosité. C'est la raison pour laquelle les séquences narratives configurées par la curiosité occupent souvent des postes-clés dans le développement de l'intrigue, car elles permettent de renforcer le contact avec l'interprète pendant la phase d'exposition, préambule obligatoire pour que le suspense puisse 'prendre' ultérieurement, et certaines interrogations suscitées dans cette phase précoce peuvent ne se résoudre que dans le final, renforçant ainsi l'unité du récit en le structurant sur une échelle globale » (*Ibid.*, p. 268).

La séquence introductive diégétique-proleptique du feuilleton « Là-haut, sur la montagne », diffusé entre les 20 et 23 juin 2016[119], offre un bon exemple de ce type de configuration. Cette séquence, qui dure 38 secondes, démarre avec un plan où la caméra part du sol, du chemin à parcourir, et survole un groupe d'éleveurs. Derrière eux, un immense troupeau de brebis. Le bruit des cloches de ces bêtes se mêle aux notes calmes d'un piano qui compose la musique de fond. Cette bande sonore s'intensifie au fur et à mesure que les images montrent, en plans ouverts et aériens, certains des paysages où les troupeaux vont passer. Le nœud narratif de ce feuilleton – les décors, les personnages et leur mission – est présenté avant

[119] Ce feuilleton est l'un de ceux dont nous n'avons pas pu voir la fin. L'édition du *JT de 13h* de *France 2* du vendredi 24 juin 2016 a été dédiée quasi exclusivement à l'événement majeur du jour : la sortie de la Grande-Bretagne de l'Union européenne (le Brexit). L'épisode final n'a pas été diffusé dans les éditions suivantes.

même la mise en intrigue. Le texte dévoile les principaux éléments narratifs sous l'ombre d'une tension encore stationnaire afin de susciter la curiosité du téléspectateur :

> « Il faudra pour tous beaucoup d'énergie et, parfois, plusieurs jours. Avec les éleveurs ariégeois, brebis, vaches et chevaux se sont donnés rendez-vous pour grimper en haut de la montagne. Destination : les estives pour trouver les vertes pâturages et y passer tout l'été »



Figure 13 : : Images de la séquence introductive diégétique-proleptique (de 18'' à 56'') du premier épisode du feuilleton « Là-haut, sur la montagne » (5'44''), diffusé le 20 juin 2016. Sur la première image, le plan qui part du sol et survole les personnages et leur troupeau derrière. Sur la seconde image, un plan aérien de l'un des villages où la transhumance a dû passer. La troisième image nous projette vers la destination finale de cette « aventure » : les verts pâturages tout en haut de la montagne. Sa hauteur prend plus de sens lorsqu'on la regarde entre les nuages sur la quatrième image, ce qui aide le téléspectateur à mieux saisir le propos du récit.

Si cette séquence ne faisait pas partie de la diégèse du feuilleton, nous pourrions la classer du côté du genre *trailer*, en raison de son évidente intension d'annoncer les actions et les résolutions de la trame sans pour autant les dévoiler entièrement. Néanmoins, sa fonction est plutôt de permettre au téléspectateur de contextualiser tout ce qui va animer le récit et de l'inviter à se lancer lui aussi dans cette transhumance, dont les images sont déjà très fascinantes. Le parfum de l'aventure et de la nature, proposé par ce feuilleton, se façonne donc de manière plus forte à partir de l'insertion de ce type de séquence introductive.

À la fin de cette séquence introductive diégétique-proleptique, il y a une transition avec un fond noir pour bien démarquer cette mise en contexte anticipée de la ligne temporelle principale de la mise en intrigue du récit. Celle-ci démarre exactement au moment où s'affiche à l'écran l'infographie avec le nom de la rubrique, le titre et l'ordre épisodique du feuilleton. Ce n'est qu'après que nous suivons le quotidien d'un groupe d'éleveurs des Pyrénées durant leur transhumance – une information déjà annoncée dans la séquence de plateau extradiégétique-proleptique, mais ce n'est qu'à partir de ce moment du récit qu'elle acquiert des contours davantage narratifs et contextuels.

La configuration des séquences de plateau extradiégétiques-proleptiques s'insère donc dans une stratégie qui vise à annoncer par un simple résumé et qui est souvent orientée vers l'incitation d'une attente réveillée par la curiosité. Celle-ci peut également apparaître sous la forme de questionnements implicites ou explicites, dont on connaîtra la réponse par la suite. Dans le journalisme télévisé, les questions explicites sont moins fréquentes par rapport à leur présence au cours du déroulement de l'action d'un récit de fiction. En effet, les questions du type « que va-t-il arriver ? » ou « qui l'a fait ? » ne sont pas vraiment formulées ainsi dans les séquences introductives ou de plateau, sauf si cela fait partie d'une formule de promotion associée au sujet traité. « Lorsque ces interrogations se situent à la charnière de l'épisode, elles peuvent également servir d'argument publicitaire, en mettant en relation les incertitudes du récit avec la promesse de leur comblement ultérieur » (Baroni, 2016, p. 05).

Par exemple, dans la série « *Profissão, qual é a sua?* » (Profession, quelle est la vôtre ?), analysée précédemment, les séquences de plateau extradiégétiques-proleptiques semblent s'inspirer du titre de la série pour maintenir la curiosité suscitée par le titre. Ainsi d'autres questions sont formulées lors de l'annonce des épisodes sur le plateau en s'adaptant au propos du titre de la série :

> Texte de la séquence de plateau extradiégétique-proleptique du premier épisode de la série « *Profissão, qual é a sua?* », diffusé le 30 août 2016 :
> Evaristo Costa : « Vous savez, Sandra, que le problème du chômage ne touche pas que les personnes qui sont déjà sur le marché du travail. Il concerne toute la société. Et ce sujet perturbe également le sommeil de milliers de jeunes, même ceux qui ont commencé à réfléchir à leur carrière. Choisir un métier à 16 ans, à 17 ans, est-ce facile ? N'est-ce pas trop tôt ? Et comment ne pas se tromper ? Et comment entrer sur le marché de travail et y faire face ? C'est le thème de la série que nous allons commencer à diffuser à partir d'aujourd'hui »
> Sandra Annemberg : « C'est un excellent sujet. La journaliste Renata Ribeiro s'est rendue au marché pour essayer de comprendre pourquoi les nouvelles générations sont en train de provoquer une révolution dans l'univers professionnel[120] ».

[120] Evaristo Costa: « *Você sabe, Sandra, que a preocupação do desemprego não é somente das pessoas que já estão no mercado de trabalho. É de toda a sociedade. E esse assunto também tira o sono de milhares de jovens, mesmo aqueles que começaram agora a pensar na carreira. Escolher a profissão aos 16, aos 17 anos, é fácil?*

Texte de la séquence de plateau extradiégétique-proleptique du deuxième épisode de la série « *Profissão, qual é a sua?* », diffusé le 1er septembre 2016 :

Evaristo Costa : « Cette semaine, le *Jornal Hoje* évoque le choix difficile d'un métier lorsqu'on a 17-18 ans. Déjà les possibilités vont bien au-delà des carrières en sciences humaines ou en sciences exactes. Et le défi, c'est de trouver la voie à suivre. La journaliste Renata Ribeiro montre deux jeunes qui suivent cette piste. Comment les parents devraient-ils agir en ce moment d'incertitude ?[121] ».

Ce type de formulation à partir de questions explicites, qui apparaît de façon très nette dans la série « *Profissão, qual é a sua?* » (Profession, quelle est la vôtre ?), est récurrent dans les séries produites par le *Jornal Hoje*. On le retrouve clairement dans les séries « *Sotaques do Brasil* » (Les différents accents du Brésil – les 12, 14, 15 et 16 août et le 2 septembre 2014), « *Câmeras de segurança* » (Caméras de surveillance – du 3 au 5 novembre 2014), « *Ser Carioca* » (Être Carioca – le 28 février et les deux premiers jours de mars 2015), « *A língua que a gente fala* » (La langue qu'on parle – du 18 au 21 mars 2015), « *Depois do vestibular* » (Après le bac – du 26 au 28 janvier 2016), « *Seleção de emprego* » (Sélection d'embauche – du 1er au 5 septembre 2016) ; et, de manière moins incisive, dans les séries « *Indústria* » (Industrie – du 29 au 31 juillet 2015), « *Idosos* » (Personnes âgées – du 21 au 25 juin 2016) et « *Bebês modernos* » (Bébés modernes – du 5 au 8 juillet 2016).

Au vu des observations de notre corpus, le journalisme de *Globo* semble privilégier la curiosité ou le suspense chez le public lors de séquences de plateau, mais de manière plus élaborée, en s'éloignant des matrices fictionnelles, tandis que le journalisme de *France 2* s'investit davantage dans la production de ces effets par le biais de prolepses internes, surtout au moment où les récits des reportages sont intentionnellement morcelés, se rapprochant davantage de leur matrice feuilletonesque. Cette différence entre les deux journaux télévisés

---

Não é muito cedo? E como acertar? E como entrar no mercado e trabalho e enfrentar? Esse é o tema da série que a gente começa a exibir a partir de hoje ».

Sandra Annemberg: « *É uma ótima discursão essa. A repórter Renata Ribeiro foi ao mercado para tentar entender por que as novas gerações estão provocando uma revolução no universo profissional* ».

[121] Evaristo Costa: « *Nesta semana, o Jornal Hoje está falando da difícil escolha da profissão aos 17, 18 anos. As possibilidades já vão muito além das carreiras em humanas ou exatas. E descobrir o caminho a seguir é o desafio. A repórter Renata Ribeiro mostras dois jovens que estão seguindo essa trilha. Como os pais devem agir neste momento de tanta indefinição?* ».

peut nous donner une autre piste quant à la manière dont chacun d'eux utilise la structure narrative de ses matrices fictionnelles pour fidéliser le public et promouvoir ses séries et feuilletons. Nous allons donc revenir sur le feuilleton « Pommes d'amour » pour donner suite à la compréhension de ce procédé qui vise, non seulement à anticiper certaines informations importantes, mais aussi à les retarder en raison d'une fragmentation programmée.

2.4.3 Les prolepses qui génèrent les suites et le rythme narratif

« Pommes d'amour » suit la formule prédominante dans la rubrique feuilleton du *JT de 13h* de *France 2*, à savoir des trames et des personnages présentés au début du récit, sous une toile d'informations qui suscite la curiosité jusqu'au dernier épisode, sans laisser les questionnements stratégiquement posés sans réponse. Les éléments exploités par le récit sont cousus et s'enchaînent avec une cohérence narrative grâce à une organisation proleptique. Par exemple, la séquence de plateau extradiégétique-proleptique que nous avons analysée précédemment sert également de tremplin entre les épisodes 4 et 5, car elle annonce la reprise de la trame du restaurant parisien. Celle-ci a été interrompue à la fin du quatrième épisode à travers l'insertion d'une question explicite dont la réponse ne sera fournie que le lendemain.

Dans les dernières secondes de l'avant-dernier épisode, l'action est coupée au moment où le chef du restaurant prépare une recette comptant des pommes. Ce n'est pas lui qui achève la présentation du plat, mais la *voix-off* de la journaliste : « La pâte brisée est simplement rajoutée à la fin. Quelles autres créations le chef va-t-il proposer à ses convives ? ». Le dernier épisode du feuilleton doit donc répondre à cette question ouverte. Pour cela, dans un premier temps, la trame du restaurant « atypique » est reprise dès la séquence de plateau du cinquième épisode, puis elle est placée au début de la séquence analeptique du « précédemment » pour reprendre le lien de la trame autour du restaurant : « précédemment… un restaurant parisien revisite entièrement les pommes. Au domaine des Hauts-Vents, en Normandie, la récolte touche à sa fin. Des chercheurs français rêvent de créer la pomme parfaite ». Finalement, l'épisode cinq démarre avec une séquence de plans dont les images dévoilent des créations avec les pommes promises à la fin du quatrième épisode sur un texte rythmé par des rimes : « Parfois, on la voit. Parfois, on la cherche. Pourtant, elle est toujours là quelque part dans l'assiette. Dans le restaurant parisien qui a décidé de faire de la pomme une vedette ».

Nous observons nettement une structuration narrative motivée par une promesse transtextuelle due à une rupture. Dans ce type de configuration, les prolepses exercent un rôle important, car elles anticipent certains éléments qui nous reconduisent à une suite. Le *JT de 13h*

de *France 2* les placent souvent de façon interne lorsque le récit est fragmenté, lorsque l'épisode trouve sa fin. Dans ce cas, les prolepses accomplissent la mission d'indiquer une continuité dont la fonction n'est pas forcément liée à une attente motivée par un suspense ou une curiosité, mais tout simplement par une suspension de l'intrigue du récit. Elles se rapprochent d'un autre procédé narratif très connu dans les séries et feuilletons télévisés : le *cliffhanger*. Il y a donc l'anticipation d'une action, d'une séquence qui n'arrive pas à son bout souvent sous la tension d'un climax.

Il y a effectivement un lien entre le suspense et la suspension du récit qui renvoie à une suite. Cependant, l'effet produit par cette suspension ne parvient pas toujours à créer un degré de suspense capable d'associer ce sentiment à une tension, à l'attente mordante typique du *cliffhanger*. Pour que celui-ci prenne forme, il faut une interruption avant qu'une portion de l'action racontée arrive à sa résolution. Pour Raphaël Baroni (2016, p. 02), « premièrement, le *cliffhanger* se distingue du *suspense* (et également de ce pic de tension que l'on désigne comme le *climax*) par la nature du délai introduit entre les questions et les réponses qui structurent l'intrigue. En effet, pour qu'il y ait un *cliffhanger* il faut que le *suspense* soit associé à une *interruption* du récit ». Pourtant, que ce soit par une interruption ou par une dilatation par anticipation d'informations, l'organisation proleptique s'impose dans ce type de configuration, car elle correspond à une technique narrative typique des matrices fictionnelles et elle répond aux enjeux commerciaux de la matrice éditoriale des journaux.

Depuis son origine, la technique narrative de découpage du récit exerce une sorte de chantage sur l'interlocuteur qui se voit contraint de suivre l'histoire racontée pour rassasier son instinct de consommateur. Cela s'est popularisé avec l'émergence des romans-feuilletons dans la presse industrielle et s'est perpétué dans les nouvelles formes de récits à épisodes, y compris ceux d'origine journalistique. Selon Raphaël Baroni (2016), l'insertion des *cliffhanger*s s'ajuste parfaitement à la mentalité commerciale des journaux, car, en promouvant les suites des feuilletons et des séries, une stratégie de fidélisation se façonne parmi d'autres déjà inlassablement travaillées dans les récits.

> « Parmi ces stratégies, on peut mettre en évidence deux aspects complémentaires de la narrativité, largement discutés par les narratologues, qui sont susceptible de fonder l'intérêt d'un récit. Premièrement, il y a l'attachement au monde raconté, qui peut être plus ou moins complexe, familier ou exotique, intime ou dépaysant, auquel il faut associer évidemment l'intérêt que l'on porte aux personnages qui peuplent ce monde, mais aussi

le charme déployé par un lieu ou un univers. Deuxièmement, il y a l'intérêt que l'on porte à l'évolution de ce monde ou à l'exploration de ses origines » (*Ibid.*, p. 07).

Ces évolutions et explorations sont constamment produites par des anachronies stratégiquement réalisées par les analepses et les prolepses. Dans le cas d'une structure feuilletonesque typique, telle qu'on la trouve dans le *13h* de *France 2*, ces dernières sont souvent responsables d'une accélération du rythme du récit. Elles agissent aussi directement lorsqu'une rupture est nécessaire, en associant le rythme créé auparavant au rythme des feuilletons fondés sur une apparition périodique, dont on peut trouver des traces dans les suites produites à cet effet.

Par exemple, tout le récit du feuilleton « L'or bleu de Provence », diffusé du 5 au 9 septembre 2016, suit ce modèle dans lequel les éléments et les trames sont connectés par un fil narratif bien cohérent, où l'action est souvent la conséquence de la précédente. Dans ce type de configuration, les prolepses sont nécessaires en ce qu'elles donnent plus de rythme au récit morcelé en cinq épisodes. Ce rythme est souvent construit par le biais des anachronies présentes dans le temps du récit raconté. Si Gérard Genette désigne les prolepses comme « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » (1972, p. 82), Raphaël Baroni (2007) signale que les informations mises dans ce genre de structuration narrative aident au développement de la séquentialité narrative qui se dégage de la structuration du récit.

Raphaël Baroni avance également que, par ailleurs, les anticipations souvent suscitées par les prolepses engendrent un retardement qui confère à la temporalité du récit une place importante dans la mise en intrigue par le moyen d'une interaction discursive (elle rythme le discours) et par la conduite de l'action racontée (elle confère sens et unité à l'événement). Cela peut établir une « tension » qui, selon l'auteur, est occasionnée par une discontinuité, un retard, un délai, un dévoilement, etc. Le résultat, chez l'interprète ou le téléspectateur, est une attente impatiente intentionnellement fabriquée autour d'informations qui tardent à être révélées. « Cette impatience débouche sur une participation cognitive accrue, sous forme d'interrogations marquées et d'anticipations incertaines ; la réponse anticipée est infirmée ou confirmée lorsque survient enfin la réponse textuelle » (*Ibid.*, p. 99).

2.4.4 L'amorce narrative : une subtile anachronie par anticipation

Dans l'audiovisuel, les manœuvres narratives d'anticipation pour engendrer plus de rythme et d'unité ne se restreignent pas au texte, à la parole et à la voix narrative présents dans le récit. Les anachronies présentes dans le récit peuvent aussi être très subtiles et produites par les images ou le son, souvent par des indices qui vont exiger une attention spéciale chez le téléspectateur. Dans une catégorisation des prolepses, Gérard Genette classe, à côté de celle de l'annonce, l'amorce narrative comme l'un des procédés les plus utilisés pour amener l'interlocuteur à deviner la suite et à mieux comprendre l'évolution de l'intrigue. Cela de façon moins explicite, comme le montre le critique littéraire :

> « L'amorce, à la différence de l'annonce, n'est qu'un 'germe insignifiant', et même imperceptible, dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective. Encore faut-il tenir compte de l'éventuelle (ou plutôt variable) compétence narrative du lecteur, née de l'habitude, qui permet de déchiffrer de plus en plus vite le code narratif en général, ou propre à tel genre, ou à telle œuvre, et d'identifier les ' germes' dès leur apparition » (Genette, 1972, p. 105).

Lors d'une séquence narrative, il est courant de voir dans les séries et feuilletons télévisés une déviation rapide sur l'image d'un objet qui sera bientôt important pour le déroulement du récit. Par exemple, avant de tuer sa victime, on a déjà visualisé, quelques minutes ou secondes plus tôt, l'arme qui va être utilisée dans un plan, à portée de regard, sans aucune relation avec l'action du crime. Cela constitue une amorce narrative. Habituellement, la résolution de l'amorce procure le plaisir d'une attente comblée chez le spectateur. Mais, selon Marie Tréfousse, sa fonction première « est d'introduire un événement et de l'amener de façon à ce qu'il ne semble pas 'parachuté' » (Tréfousse, 2014, p. 08).

Ainsi, dans le deuxième épisode du feuilleton « L'or bleu de Provence », diffusé le 6 septembre 2016, le récit démarre avec une séquence en plan aérien sur un vaste champ de lavande d'où surgit un fort bruissement d'abeilles avant de présenter l'un des personnages : Brigitte Chabaut, « graphiste et photographe d'origine allemande ». En effet, tout ce qui compose le nœud narratif de l'épisode est subtilement présenté dans les premières secondes de cette séquence : le champ de lavande, les clics photographiques et le bruit des abeilles. C'est seulement dans la suite de l'épisode que l'on peut finalement comprendre l'insertion de ces

éléments tout au début de l'épisode, mais qui ont déjà été annoncés dans la séquence de plateau extradiégétique-proleptique :

> « Il est temps de retourner en Provence, au plus près des passionnés de lavande sur le plateau de Valensole, temple de la production mondiale. Vous allez découvrir comment la lavande se retrouve à parfumer glace, miel et même saucisson ou pâté. Vous allez comprendre pourquoi les Chinois se pressent dans les champs. Les champs qui sont très photographiés ».

« On va voir si j'arrive à chopper une abeille », nous dit la photographe allemande dans les premières paroles prononcées dans le récit. Les magnifiques champs de lavande et les abeilles sont placés au centre de l'action narrative à travers leurs prises photographiques. Ce sont les éléments narratifs qui rythment le récit et sont responsables des clics incessants des touristes chinois qui, grâce à leur présence massive, ont placé la ville de Valensole au « centre du monde ». Puis, dans une autre séquence, nous sommes ramenés dans ce village, où les magasins proposent différents produits dérivés de la lavande. « Mais, dans la quête de l'or bleu, les producteurs locaux doivent compter avec la concurrence de millions d'amatrices besogneuses : les abeilles déjà à l'œuvre ». Là, pour boucler l'épisode, une autre séquence du récit reprend le son du bruissement des abeilles et les images de champs de lavande déjà présentées au début. Les amorces proleptiques accomplissent finalement leur mission de structurer et d'unifier le récit. Selon Marie Tréfousse (2014), les anachronies par anticipation produites par les amorces impliquent un fonctionnement en trois temps : « mise en germe, attente, résolution » (*Ibid.*, p. 06). L'auteure souligne qu'il est fructueux que l'amorce ait lieu lors d'un *cliffhanger* afin d'accentuer le retardement de la résolution, en créant du suspense et de la curiosité.

Aussi, après l'explication de la qualité du miel produit par les abeilles et de sa récolte, la séquence finale du deuxième épisode du feuilleton « L'or bleu de Provence » repose sur la future production de miel qui servira de lien avec la séquence qui constitue le *cliffhanger* de l'épisode : « Les producteurs de lavande eux sont prêts. Demain commence le marathon de la récolte annuelle ». Les images des hommes et du tracteur qui ramassent la lavande sont soudainement interrompues. Cette image engendre une autre sorte d'amorce proleptique qui

prend alors le relais pour créer et orienter le désir du téléspectateur à suivre le prochain épisode le lendemain.



Figure 14 : Images tirées du deuxième épisode du feuilleton « L'or bleu de Provence », diffusé du 5 au 9 septembre 2016 (5'23''). Sur la première image, nous voyons la présentatrice du JT, Marie-Sophie Lacarrau, sur le plateau. À sa droite, l'infographie avec le plan géographique de la localisation du village de Valensole (de 0' à 27''). Ensuite, on voit l'image du plan initial du feuilleton, avec le titre et le numéro de l'épisode. Au fond, la prise de vue aérienne des champs de lavande d'où l'on entend le bruissement des abeilles (42''). L'image suivante montre les prises de vue photographiques faites par les touristes chinois sur les champs de lavande à travers la représentation d'un feuilleton à succès en Chine (2' 18''). Puis vient l'image composée de plusieurs prises de différents produits réalisés à partir de la lavande (3' 37''). La dernière image montre le tracteur au fond d'un champ de lavande en train de procéder à la récolte. C'est l'image finale qui compose le cliffhanger *de cet épisode (5' 23'').*

2.5 Les prolepses et analepses : vers une cohérence narrative

Après l'analyse de notre échantillon de séquences analeptiques et proleptiques, il est possible de proposer quelques conclusions préliminaires quant à l'usage des formats série et feuilleton pour mieux contextualiser et approfondir l'information dans les deux journaux télévisés étudiés. Pour ce faire, nous partons du principe que l'usage d'analepses et de prolepses dans la production médiatique de récits à épisodes constitue l'un des principaux avantages de ce type de processus de traitement de l'information, en ce qu'elles confèrent la possibilité d'une cohérence narrative à partir d'une organisation configurationnelle que l'on a déjà abordée dans la première partie de cette thèse.

Avant de poursuivre cette analyse, il faut signaler que notre regard sur l'emploi des séquences proleptiques et analeptiques porte principalement sur le niveau de la production narrative, bien qu'il ne puisse être complètement dissocié de la production discursive, surtout lorsqu'on étudie des productions télévisées assez distinctes. L'horizon discursif présent dans les deux types de production qui constituent l'objet de notre recherche nous permettra de mieux visualiser les contrastes et similitudes des stratégies de promotion de l'information traitée comme feuilleton ou série dans le *13h* de *France 2* et dans le *Jornal Hoje*, respectivement. Lorsqu'il s'agit de trouver une éventuelle cohérence au sein de la configuration du récit, il faut s'en tenir aux principes de narrativité et de séquentialité à travers la mise en intrigue, car ces

deux effets peuvent garantir, conformément aux critères déjà énoncés précédemment, les conditions pour que le public des deux journaux télévisés réalise une contextualisation optimale des informations proposées. À un niveau discursif, cela constitue évidemment une promesse. Il nous reste à observer si, au niveau configurationnel (narratif), cette contextualisation et cet approfondissement de l'information peuvent advenir d'une cohérence narrative issue de l'emploi des prolepses et analepses selon les différentes stratégies adoptées par chaque journal télévisé.

Tout d'abord, le fait que le *Jornal Hoje* et le *13h* de *France 2* adoptent des procédés narratifs issus des matrices feuilletonesque et sérielle, tels que les séquences introductives de type « précédemment » ou de type générique-carton, indique que ces formules offrent des solutions pour mieux sélectionner le contenu informatif, mais également pour organiser et ordonner les différentes temporalités dans lesquelles ces informations ont été produites. Si nous partons de l'idée de « périchronismes »[122] proposée par Gérard Prince (2010), la présence de telles séquences chargées de symbolisme lié aux formules classiques du feuilleton et de la série télévisés pourrait *a priori* aider le téléspectateur à les interpréter comme des formats véritablement proches de leurs matrices fictionnelles, parce que les manifestations temporelles produites par ces séquences analeptiques et proleptiques s'écartent des simples relations d'ordre et de durée que de tels procédés engendrent. Dans la production discursive de chaque chaîne nationale, surtout celle qui appartient à la sphère promotionnelle, les informations traitées comme feuilleton ou série suscitent un autre type d'expérience qui dépasse l'enjeu purement narratif.

2.5.1 Entre la concordance et la discordance du temps du récit

Par cohérence narrative, nous désignons la capacité de l'organisation configurationnelle du récit à créer une relation convaincante et claire entre les actions et les conséquences exposées. Elle se manifeste également par le degré de contrastes entre les aspects abordés, par l'insertion correcte d'explications à toutes les questions soulevées, par l'élaboration convenable du texte avec les images et les sons, par la coordination et liaison d'assertions, de faits, d'hypothèses et d'indices visant à un tout cohérent. « La notion de tout cohérent est essentielle,

[122] Comme abordé précédemment, dans le premier chapitre, la notion de périchronisme défendue par Gérard Prince (2010) implique une vision plus vaste des temporalités présentes dans la configuration des textes narratifs. Voir citation sur la page 97.

même s'il faut garder à l'esprit que le récit n'est jamais qu'une 'domestication' de la discordance du réel par la concordance du récit et que le combat entre concordance et discordance se poursuit dans le récit lui-même » (Dubied, 2004, p. 111).

Cette relation entre discordance et concordance nous renvoie à l'une des idées centrales de l'étude de l'herméneute Paul Ricœur, dans son ouvrage *Temps et récit* (1983 ; 1984 ; 1985), selon laquelle :

> « [La] concordance est caractérisée par trois traits : complétude, totalité, étendue appropriée. […] 'un tout, est-t-il dit [chez Aristote], c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin' (50b26)[123]. Or, c'est en vertu de la composition poétique que quelque chose vaut comme commencement, comme milieu ou comme fin […]. Or, si la succession peut ainsi être subordonnée à quelque connexion logique, c'est parce que les idées de commencement, de milieu et de fin ne sont pas prises de l'expérience : ce ne sont pas des traits de l'action effective, mais des effets de l'ordonnance du poème » (Ricœur, 1983, p. 80-81).

La concordance prend forme à travers l'arrangement des événements racontés dans le récit. Elle s'effectue d'ailleurs par la mise en intrigue qui contrôle la configuration interne du récit, mais aussi son ampleur grâce à l'étendue cohérente des épisodes qui le composent et aux ramifications externes (extradiégétiques) qu'elle peut fomenter. L'emplacement des séquences anaphoriques et proleptiques vient donc répondre à un besoin narratif propre à ce processus de mise en récit plus étendu, sans que le tout ne soit discordant. En d'autres termes, cela évite les incohérences, notamment lors de l'interprétation et de la compréhension de la totalité du récit par le destinataire. « Les récits sont des totalités hautement organisées, exigeant un acte spécifique de compréhension, de la nature du jugement » (*Ibid.*, p. 219).

Raphaël Baroni (2007) affirme que l'activation de ces effets de curiosité et de suspense propre à l'organisation proleptique dépend des compétences de l'interprète. Celui-ci doit jouer un rôle très actif dans l'interprétation et dans la contextualisation mises à sa portée par « la production d'anticipations (plus ou moins teintées d'incertitude) sur le développement possible

[123] Dans l'ouvrage de Paul Ricœur (1983 ; 1984 ; 1985), toutes les références de ce type renvoient à la *Poétique* d'Aristote.

de l'action décrite (suspense) ou sur la compréhension de la situation narrative (curiosité) » (*Ibid*., p. 109).

La contextualisation de l'information faite par le récit dépend également d'une mise en rétrospective par la fragmentation en épisodes. C'est dans cette dynamique organisationnelle des séquences, d'ordre analeptique comme proleptique, que les épisodes peuvent être liés à un tout cohérent. Tout comme dans les relations de cohérence entre les anaphores dans un contexte « inter-phrastique » (Cornish, 2006), les séquences analeptiques, en tant que procédé narratif qui évoque la mémoire discursive, agissent comme des formes d'intégration reliant les différents épisodes d'un récit pour donner plus de sens aux informations se trouvant au sein du récit. Grâce à cette intégration, ces séquences peuvent influencer la perception, l'interprétation et la compréhension de la part du téléspectateur qui, tout au long des épisodes, a suivi un récit dont le début, le milieu et la fin forment un tout cohérent. Par conséquent, le thème ou le sujet principal traité dans le récit peut être perçu sur un arrière-plan informatif densément construit et bien contextualisé, ne laissant aucune pièce narrative à la dérive ou aux questions sans réponse claire.

Afin de mieux cerner ces relations de cohérence narrative produites par les analepses et les prolepses dans l'entrelacement d'un récit à épisodes, nous allons analyser plus en détail un exemple issu de notre corpus : le feuilleton « La route du bout du monde », diffusé du 21 au 25 novembre 2016.

2.5.2 Un exemple de feuilleton dont la configuration est cohérente

Le feuilleton « La route du bout du monde » invite le public du *13h* de *France 2* à partir à l' « aventure » sur la plus grande route d'Australie : la Nullarbor, avec 1 400 km qui sillonnent le pays d'un bout à l'autre. Ce récit à épisodes reste fidèle à la structure classique du format adopté par le JT pour traiter des sujets de société et de découverte dans sa rubrique feuilleton. Dès le premier épisode, les trames et les personnages principaux sont exposés, tout en maintenant le suspense et la curiosité sur ce que le public va trouver dans la suite du parcours. C'est un feuilleton riche en trames et en personnages secondaires, mais qui préserve un fil conducteur capable de fournir un tout cohérent, auquel toutes les actions et informations sont reliées, sans forcément se croiser. Les séquences jouent alors un rôle important dans l'entrelacement des éléments informatifs afin d'engendrer une attente qui éveille le goût pour l'aventure dont les récompenses ne seront connues qu'au bout du voyage.

Dès la séquence de plateau extradiégétique-proleptique, nous pouvons trouver des éléments informatifs et narratifs posés stratégiquement pour ensuite être retravaillés, mais aussi pour échafauder la totalité du récit fragmenté. Aussi, Marie-Sophie Lacarrau annonce ainsi le sujet du feuilleton de la semaine :

> « Maintenant, un grand voyage. Imaginez le désert australien et cette route mythique qui traverse le pays d'est en ouest. Seul repère dans cette immensité : des stations-essence tous les 200 kilomètres. Nous allons rencontrer les voyageurs surprenants qui empruntent cette route. Une aventure, un défi pour certains. Un travail pour d'autres. *La route du bout du monde*, épisode 1, Julien Pelletier et Lucie Desvaux ».

Le mot « maintenant » désigne une urgence, une mise en alerte pour un voyage qui s'annonce grandiose, mais qui, dans un premier temps, doit rester dans l'imaginaire. Cette technique d'écriture d'une réalité imaginée fait partie de la matrice fictionnelle du roman-feuilleton que le journalisme de *France 2* s'approprie, quand le temps de diffusion le permet, pour faire naître dans l'esprit du téléspectateur toute la vibration d'un contexte qui sera dévoilé par la suite. Cette façon de traiter les événements accroche le destinataire et rend plus visible et cohérent l'acte de raconter à travers l'ajustement de mots d'effet. « Cela veut dire que le travail littéraire, que l'imaginaire, en permettant un meilleur accès à l'atmosphère dans laquelle se déroulent les faits rend finalement l'information plus fidèle et plus vraie » (Antoine, 1987, p. 139).

Dans la microstructuration de cette séquence, le sentiment de curiosité ressort à travers l'appel à imaginer une réalité suggérée comme immense, en renforçant l'effet d'*incipit* de cet « épisode 1 ». La longueur de cette route offre à loisir le temps de croiser des voyageurs « surprenants ». Toutes ces promesses prennent leurs premiers contours de réalité – on sort donc de l'imagination engagée – dans les premières secondes du récit principal.

La séquence introductive du premier épisode du feuilleton « La route du bout du monde » débute avec l'infographie qui présente le titre du feuilleton et son ordre dans la série. Au fond, l'image est focalisée sur un bout d'asphalte de la route dont l'horizon semble infini. Une musique *cool* accompagne les trois autres plans qui composent cette mini-séquence, tous très ouverts pour susciter une idée de grandeur qui fait partie de l'imaginaire autour de Nullarbor. Dans le deuxième plan, un camion apparaît sur la route sur laquelle un énorme soleil se lève :

« C'est l'heure où la route se réveille. Le bitume se réchauffe. Les camionneurs ont roulé toute la nuit. Derrière eux, des kilomètres de désert ». Ensuite, s'enchaîne un autre plan, cette fois-ci aérien, pour s'aligner sur les paroles du journaliste-narrateur : « Devant eux, des kilomètres de désert ». Puis, un autre plan, plus ouvert et en hauteur, boucle cette première partie de l'introduction et de la présentation du personnage principal du récit : « Nullarbor, 1 400 km à travers un continent ».



Figure 15 : Images de la séquence introductive (de 22'' à 58'') du premier épisode du feuilleton « La route du bout du monde » (5'35''), diffusé le 21 novembre 2016.

À partir de cette première présentation rapide, mais bien articulée, du sujet principal du feuilleton – où l'harmonie entre texte, images et son est incontestable –, nous pouvons identifier les différents niveaux de structuration entre la production discursive promue par la séquence de plateau extradiégétique-proleptique et la production narrative réalisée par une brève mise en contexte du focus central du feuilleton, dans la séquence d'introduction diégétique. Si, dans un premier temps, la relation entre les informations annoncées avait une corrélation directe entre le « réel » et l'imaginaire, dès que le récit prend forme, ces mêmes informations se dirigent vers la construction de la diégèse, vers le monde raconté. Pour reprendre Gérard Genette (1972), on peut dire que l'énoncé narratif que nous trouvons dans ces deux temps (externe et interne) du récit évoque une double relation : d'une part, avec l'univers diégétique dans lequel les informations adviennent et, d'autre part, avec l'acte de narrer lui-même. « Comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte ; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère » (*Ibid.*, p. 74).

Les analepses et les prolepses sont souvent sollicitées pour participer de l'articulation entre ces deux niveaux de relation. Ainsi, les éléments narratifs anticipés dans la séquence de plateau extradiégétique et repris dans les séquences analeptiques de type « précédemment » prennent forme dans la séquentialité du récit comme un tout. Ces dernières sont toujours présentes à partir du deuxième épisode du feuilleton, en permettant de rafraîchir la mémoire du téléspectateur sur toutes les « aventures » racontées dans le récit : la ferme d'huîtres en haute-

mer, dans le premier épisode ; le sanctuaire de baleines, dans le deuxième ; les animaux sauvages qui transitent le long de la route, dans le troisième épisode ; les kangourous qui nous amènent à une ferme démesurée, au quatrième épisode. Quelques-unes de ces trames secondaires sont reprises peu à peu tout le long des épisodes, par un simple indice renvoyant à un événement qui s'est déjà produit ou qui est en train de se produire.

Ces variations anachroniques sont, en quelque sorte, l'un des éléments les plus élémentaires de la mise en intrigue pour ordonner la discordante temporalité du récit et lui donner un sens cohérent, comme l'explique Paul Ricœur :

> « Qu'il s'agisse de compléter le récit d'un événement en le portant à la lumière d'un événement antécédent, ou de combler après coup une lacune antérieure, ou de susciter la réminiscence involontaire par le rappel répété d'événements semblables, ou de rectifier une interprétation antérieure par une série de réinterprétations, l'analepse proustienne[124] n'est pas un jeu gratuit ; elle est ordonnée à la signification de l'ensemble de l'œuvre » (Ricœur, 1984, p. 124).

Selon ce modèle ricœurien, le feuilleton « La route du bout du monde » respecte l'une des stratégies d'articulation temporelle mises également au service de la totalité et de la complétude du récit. La plupart des trames secondaires reprises par les séquences analeptiques de type « précédemment » bâtissent toute la colonne vertébrale du récit, mais elles ne composent pas leur vertèbre dorsale. Bien que la route Nullarbor soit le personnage principal du feuilleton, ce sont les parcours de certains personnages intégrés dans le récit qui vont nous conduite jusqu'au bout du voyage. Ils agissent comme un fil conducteur narratif. Ainsi, après la mini-séquence de présentation de la route, nous faisons la connaissance de l'un des personnages récurrents de la trame : John, un camionneur australien de 42 ans. Il va permettre de donner plus d'ampleur à l'aventure. Avec la caméra installée dans son camion, le récit poursuit son chemin en façonnant parallèlement la structure narrative du feuilleton, en ajoutant des couches informatives sur la « mythique » route à travers les images, la même musique *cool* de style *country* (on est quasiment dans un paysage désertique) et le texte : « Nous le suivons

[124] Au fil des trois tomes de son ouvrage *Temps et Récit*, Paul Ricœur (1983 ; 1984 ; 1985) applique les théories sur les anachronies du récit à partir de l'idée d'une esthétique proustienne présente dans *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust.

jour et nuit sur la seule route qui traverse l'Australie d'est en ouest. Par la fenêtre, un continent entier défile. D'abord, les élevages de moutons, puis la plaine pelée. Enfin, les hauts eucalyptus à perte de vue et pas une seule ville. Voici Nullarbor ».

Dans cette dernière séquence, nous retrouvons l'une des informations anticipées dans la séquence de plateau extradiégétique-proleptique : la seule route qui traverse l'Australie d'est en ouest. Cela met en relief comment cette séquence annonce les nœuds narratifs qui éveillent la curiosité lorsqu'ils sont annoncés en dehors de leur contexte, des nœuds qui garantissent le sens global du récit lorsqu'ils relient des trames séparées en épisodes. Par exemple, l'information « des stations-essence tous les 200 kilomètres » est reprise dans le troisième épisode (1'27''), quand le récit évoque le défi des voyageurs pour se ravitailler. Le même procédé proleptique s'applique à l'information « une aventure, un défi pour certains, un travail pour d'autres », qui devient l'argument de transition entre les trames développées dans le deuxième épisode (3'56'') par les différents types de voyageurs. Toutes ces informations sont reprises quasiment telles qu'elles ont été formulées dans la première séquence de plateau extradiégétique-proleptique.

Dans la séquence conclusive du premier épisode, nous faisons la connaissance d'Emmanuelle et Hugo, un couple de Bretons qui va traverser l'Australie en voiture sur la Nullarbor. Dans la mesure où les deux Français – supports d'identification du téléspectateur – vont emprunter la route d'un bout à l'autre, ils deviennent des personnages récurrents. Leur aventure sera racontée au cours des cinq épisodes, en s'entremêlant à celle d'autres voyageurs et aux pauses pour admirer les paysages et faire la connaissance des habitants. À la fin de chaque épisode, un *cliffhanger* est utilisé pour nourrir le désir de suivre le JT le lendemain. Mais c'est principalement celui du premier épisode qui va relier l'ensemble et engendrer l'effet d'un tout cohérent. Lorsque les deux voyageurs entrent dans leur voiture pour démarrer leur périple, le récit présente le principal déclenchement de curiosité et de suspense de sa mise en intrigue. Une curiosité qui est suscitée à partir du résultat encore inconnu d'une expérience. « La route qu'on va faire, c'est comme si on allait faire Paris-Moscou, en voiture. Comme disent certains Australiens : *No plans is the best plans*. Pas de plan, c'est ce qu'on a de mieux. Pas de plan, c'est le meilleur plan. On est là pour ça aussi », affirme Hugo, dans les dernières secondes de l'épisode. Cette idée d'aventure vers l'inconnu est renforcée par la prolepse finale construite à partir de l'image d'une voiture qui prend lentement la route, suivie de la *voix-off* du journaliste-narrateur qui annonce : « La route est encore longue et prometteuse ». Et la scène s'arrête brusquement.

Au fil des épisodes, nous retrouvons le couple breton à plusieurs moments de son parcours, comme pour revitaliser la promesse de partager leur récompense suggérée lors de leur présentation. Ainsi, dans le deuxième épisode, on les voit durant une pause photo au bord de la route avant de la reprendre : « C'est parti, près de 250 kilomètres sans tourner le volant. Hugo ne craint pas de s'endormir ». Le récit revient stratégiquement à ces personnages pour faire avancer la temporalité de la mise en intrigue. À la fin du troisième épisode, c'est une autre pause faite par le couple qui sert, cette fois-ci, à engendrer la pause entre les épisodes. « La nuit approche. Hugo et Emmanuelle ont roulé 400 kilomètres. Ils viennent de trouver un endroit pour dormir ». Sur leur campement provisoire, à l'heure du repas, le récit est interrompu par un autre *cliffhanger* : « Ce soir, au cœur du désert, dîner à la torche. À quelques kilomètres, la *road house* veille. Ici, la lumière ne s'éteint jamais ». Il y a un changement de décor. On voit une station-essence allumée. La scène est encore une fois coupée abruptement.

Toutefois, c'est au dernier épisode que l'ensemble du périple trouve sa récompense et que toute la configuration du récit prend un sens qui lui confère une cohérence narrative. C'est la fin du parcours du camionneur, John. Pendant qu'il raconte sa dernière anecdote, son insolite rencontre avec des kangourous sous une pluie torrentielle, il fait son ultime plein d'essence. « Après cinq jours au volant, encore un effort. Au lever du soleil, il sera arrivé à destination ». Et une fin fait la liaison avec l'autre : « Pour Emmanuelle et Hugo, le couple de voyageurs français, c'est aussi la fin du voyage. Leur objectif, le voici [image d'une belle plage d'eau turquoise] : la baie d'espérance, la bien nommée *luck beach*, la plage de la chance ! ».

La promesse faite au premier épisode est tenue et plus symboliquement récompensée au moment où le récit est clôturé. Le couple français nous conduit au bout de la route, où se trouve « l'un des plus célèbres parcs nationaux d'Australie. Un espace préservé, totalement sauvage. Rien que pour eux ». Un décor idyllique qui, lors de l'annonce du feuilleton, pointait dans l'imaginaire. Une sensation qui reste intacte, même après l'accomplissement du périple par le couple de Bretons. Ainsi le suggèrent les dernières paroles du récit : « Après avoir passé quatre jours au volant, parcouru des kilomètres à travers un pays-continent, c'est la fin de l'aventure pour les jeunes Français. Le sable blanc et l'océan. L'Australie comme dans leur rêve ».

La séquence finale du feuilleton est le résultat d'un portrait plus dense et figuratif d'une route décrite comme mystique, qui s'est dessinée au fil des cinq épisodes. L'organisation analeptique et proleptique a fortement participé à offrir un résultat – à la fois informatif, discursif et narratif – de façon cohérente et organique, malgré les divers détours opérés durant le parcours. Toutefois, tous les détournements temporels et spatiaux (intentionnels ou non)

présents dans le récit ont dû prendre sens et cohérence en grande partie grâce aux analepses, aux prolepses et aux amorces stratégiquement travaillées dans le récit à épisodes. Même dans ce dernier épisode, la récompense promise au bout du voyage se trouve en germe dans la séquence de plateau extradiégétique-proleptique, lorsqu'on voit sur l'écran, au fond de l'image, de vastes calanques baignées d'une mer turquoise.

Le rêve, l'imagination, le mythe ont été suscités et nourris par les séquences analeptiques et ont surtout été projetés par les séquences proleptiques. Elles ont entretenu tous les éléments diégétiques sur lesquels se sont reposés les questionnements, la curiosité et le suspense autour d'une « Route du bout du monde », en délivrant au public du *13h* de *France 2* un feuilleton dont le récit préserve une structure close et cohérente.



Figure 16 : À gauche, l'image de la séquence de plateau extradiégétique-proleptique où l'image du paysage au fond anticipe, par une sorte de mise en germe (amorce proleptique), ce que l'on va trouver à la fin du parcours. Ainsi l'annone le présentateur du JT, Nathanaël de Rincquesen : « Aujourd'hui, nous allons découvrir le bout du chemin qui nous mène à des paysages de cartes postales et des vacances ». À droite, l'image finale du dernier épisode (5'36'') du feuilleton « La route du bout du monde », avec le décor où se trouve le couple de voyageurs bretons pour faire le lien avec l'image de carte postale anticipée dans la première image.

2.6 Contexte et cohésion narrative par le moyen d'embrayeurs et de co-textes

Nous avons observé que les séquences analeptiques et proleptiques peuvent agir de manière très importante lorsque la configuration initiale du récit ne présente pas d'unité intégrale. En les mobilisant, des reportages sous forme d'épisodes temporellement isolés peuvent s'unir pour engendrer un tout plus cohérent autour d'un événement, d'une thématique, ou pour donner plus de relief à un fait *a priori* banal. Ceci grâce à la narrativité et à la séquentialité qu'elles déclenchent. Ainsi, ces séquences, qu'elles soient diégétiquement internes ou externes, dirigent des actions, des faits, des contextes, des personnes et des

événements qui étaient jusque-là déconnectés d'un cadre unitaire. L'ensemble acquiert alors sens unique et cohérent. Ces procédés narratifs s'associent parfaitement à la dynamique du récit médiatique qui, d'un point de vue pragmatique, a pour but de « recueillir ce que la dynamique de l'activité journalistique sépare. Rassembler les nouvelles quotidiennes dans des épisodes et des séquences plus étendues, comme si elles étaient un événement unique et singulier[125] » (Motta, 2005b, p. 03).

Toutefois, outre les analepses et les prolepses présentes dans la mise en feuilleton ou en série de l'information, d'autres éléments narratifs favorisent une meilleure organisation narrative des événements mis en récit : les co-textes et les déictiques ou embrayeurs. Ceux-ci interviennent surtout à un niveau plus interne de la micro-structuration de la mise en intrigue, en contribuant à la cohésion entre les séquences et les informations dispersées dans le temps et l'espace.

2.6.1 Le rôle des déictiques spatiaux, de personne et de temps

Selon Luiz Gonzaga Motta, l'emploi des déictiques est particulièrement motivé par la nécessité du récit, en raison de la succession de différentes séquences, d'aider le destinataire à mieux contextualiser les informations. L'auteur signale la présence systématique de « cercles déictiques » dans le processus de mise en récit car ils permettent de de fournir des pistes et des vestiges du contexte dans la configuration de textes journalistiques pouvant révéler « le jeu de forces d'une action interlocutive concrète[126] » (Motta, 2017, p. 60). Dans sa recherche à partir d'une approche plutôt pragmatique, Luiz Gonzaga Motta esquisse cette idée de « cercles déictiques concentriques imaginaires » qui, selon lui, semblent pouvoir représenter systématiquement les influences du contexte sur les actes de langage.

> « À partir de la localisation spatio-temporelle du locuteur (par rapport à son interlocuteur) d'où rayonnent les déictiques, et à partir d'informations pragmatiques, les cercles concentriques s'étendent des contraintes situationnelles les plus empiriques (l'ici et le

[125] « *Juntar o que a dinâmica da atividade jornalística separa. Reunir as notícias diárias em episódios e sequências maiores, como se fossem um acontecimento único e singular* ».
[126] « *o jogo de forças de uma ação interlocutiva concreta* ».

maintenant de l'acte) aux plus subtiles, de caractère plus subjectif (culturel, politique, idéologique), situé dans des cercles plus externes[127] » (*Ibid*., p. 58).

Luiz Gonzaga Motta affirme que l'image des cercles déictiques, en partant des plus internes pour aller vers les plus externes, peut fournir des hypothèses interprétatives, ce qui rend l'interprétation moins myope et opaque. L'auteur s'intéresse plutôt à la dimension pragmatique de l'énonciation à partir de la deixis[128]. Celle-ci concerne les façons dont la langue trace grammaticalement le contexte dans l'acte de langage. À travers leur identification, nous pouvons repérer l'ensemble des éléments connectifs qui, dans la configuration du récit, permettent une meilleure cohésion au flux informatif et une meilleure compréhension de la relation ou de la position des différents objets, lieux et personnages par rapport au sujet traité. Au-delà du fait de designer les partenaires de l'acte communicatif (le locuteur ou la voix narrative, l'allocutaire ou le récepteur), ces éléments narratifs – et non pas seulement les phrastiques – se manifestent dans la transition de séquences, avec pour mission de connecter les divers lieux, personnages et temps qui appartiennent à la mise en intrigue du récit. C'est là l'une des caractéristiques les plus prégnantes de la mise en feuilleton ou en série de l'information réalisée par les deux journaux télévisés étudiés.

Au niveau énonciatif, la deixis, ou l'embrayage, s'opère plus visiblement dans les séquences de plateau avec les présentateurs qui incarnent la voix du journal et de la chaîne. « Le *Jornal Hoje* va diffuser *cette semaine*… », « *Notre* équipe de journalistes a voyagé en train pour suivre… », « Le *JT de 13h vous* amène *cette semaine* dans les coulisses… » sont autant d'exemples de formules très utilisées pour identifier, dès l'annonce du feuilleton ou de la série, la situation d'énonciation : l'énonciateur et le co-énonciateur, le moment et le lieu de cette énonciation. Sans ces éléments d'ordre linguistique, la contextualisation des informations configurées par le récit devient moins repérable. Cependant, entre l'un et l'autre contexte de production, ces embrayeurs se manifestent de manière particulière, notamment dans la conduite du récit principal, dans le façonnement de la mise en intrigue (diégèse principale). Le

---

[127] « *Partindo da localização espaço-temporal do falante (em relação a seu interlocutor) de onde irradiam os dêiticos, e das informações pragmáticas, os círculos concêntricos se expandiriam desde as condicionantes situacionais mais empíricas (o aqui e agora do ato) até as mais sutis, de caráter mais subjetivo (culturais, políticas, ideológicas), situadas em ciclos mais externos* ».

[128] La deixis et l'embrayage, ou les déictiques et les embrayeurs, ne sont pas toujours distingués. Quelle que soit leur définition, nous nous intéressons surtout à leur rapport avec la contextualisation des informations présente dans notre recherche.

phénomène de repérage obéit à des stratégies narratives dont les objectifs peuvent être assez variables.

Concernant plus particulièrement les embrayeurs, Dominique Maingueneau (2016) signale que plusieurs éléments marquent leur présence dans l'énoncé. Selon le linguiste, l'embrayeur ou la déictique de personne est le plus courant, comme les pronoms à la première et deuxième personne (je, tu, nous, vous) et les déterminants (mon, ton, notre, votre, ce, cette, etc.). Puis, il y a les embrayeurs ou déictiques de temps qui délimitent le moment de l'énonciation par la présence de marques du présent, du passé et du futur attachées au radical du verbe ou des mots ou groupes de mots à valeur temporelle (hier, demain, aujourd'hui, il y a deux jours, cette semaine, dans un an, etc.). Enfin, il y a les embrayeurs ou déictiques spatiaux qui se distribuent à partir du point de repère que constitue le lieu où se tient l'énonciation (ici, là-bas, à cet endroit, etc.). Selon Maingueneau, ces derniers sont les moins nombreux. En revanche, à force de rapporter parallèlement des événements qui se produisent en différents lieux, les récits des feuilletons et séries réalisés par le *Jornal Hoje* et par le *13h* de *France* 2 ont souvent recours à des déictiques spatiaux.

Par exemple, dans le feuilleton « La route du bout du monde », diffusé du 21 au 25 novembre 2016, les embrayeurs spatiaux sont présents en abondance afin de permettre au téléspectateur d'avoir toujours une sensation d'immensité de la route Nullarbor. Ses 1 400 km de longueur sont souvent repérés lors d'un changement de séquence, quand une nouvelle trame prend le relais. Cela se produit dès les transitions du premier épisode. Ainsi, après la séquence où nous voyons l'un des voyageurs s'approvisionner en eau, épices et viande, le récit démarre la séquence suivante avec le texte : « et sur les *prochains kilomètres* aucun commerçant. La route, c'est bon pour les affaires ». Les « prochains kilomètres » agissent comme un repère de lieu où l'énonciation va se passer, en projetant également le téléspectateur dans une idée de temps. Après l'insertion de cette phrase, nous suivons une trame secondaire qui porte sur une ferme d'huîtres localisée dans les « prochains kilomètres ». L'un des seuls endroits « dans un rayon de 1 500 km » où les voyageurs peuvent déguster ce type de fruits de mer. Ce qui justifie l'affirmation de « bonne affaire ».

À la fin de la trame sur les huîtres australiennes cultivées au bord de la Nullarbor, le récit opère un autre changement de trame. Une nouvelle séquence démarre avec un embrayeur spatial : « quelques kilomètres plus loin… petite pause pour Emmanuelle et Hugo ». C'est le moment où le récit prend son temps pour présenter le couple de Français qui devient l'un des personnages récurrents. Comme ces deux Bretons se trouvent à un autre niveau de la route, ce

déictique est nécessaire pour les localiser, pour nous envoyer dans un autre contexte, mais aussi, principalement, pour connecter leur parcours à un voyage lors duquel ils serviront de repère pour un rendez-vous qui aura lieu à des moments différents, dans des endroits différents.

Cela devient plus évident dans une autre transition réalisée dans le quatrième épisode. Après un arrêt au poste de douane, où tous les voyageurs sont inspectés afin d'éviter l'entrée d'aliments non autorisés dans l'une des régions les plus préservées d'Australie, un changement de séquence se produit de façon cohésive à partir d'un embrayeur de personne et de lieu :

> « *Notre* prochain rendez-vous est à *200 kilomètres de là*. Matt *nous* attend dans cette station-service. Impossible d'aller *chez lui* sans son aide. Il *nous* amène à *25 kilomètres*. Vingt-cinq kilomètres de piste. À gauche, à droite, les kangourous *nous* accompagnent sur tout le chemin. Derrière *cette* grille, son immense domaine ».

Le « notre » et le « nous » inscrivent la présence de l'équipe du *13h* de *France 2*. Pour autant, ces déictiques sont au pluriel et marquent ainsi l'intention de transposer le téléspectateur dans le voyage en question, dont le « prochain rendez-vous est à 200 km ». D'un côté, ce procédé narratif fait le lien au niveau de la narrativité et de la séquentialité du récit. D'un autre côté, son incessante présence lors de changements de lieu et de temps remet en contexte toutes les informations, faute de quoi le travail de cognition du téléspectateur serait plus limité face à un récit fragmenté.

Les déictiques spatiaux deviennent plus pertinents dans les séries produites par le *Jornal Hoje*. Cela s'explique par la diffusion nationale du journal dans un territoire continental (au Brésil, il y a des journaux télévisés régionaux produits par des chaînes affiliées à *Globo*). Pour avoir plus de représentativité, la trame d'une bonne partie des séries est répartie dans les différents États du pays. Aussi, les lieux où se déroulent les actions et l'énonciation sont souvent visibles dans les récits à épisodes par l'insertion d'infographies ou par la simple présence de reporters qui réalisent souvent des séquences de plateau sur place. Cela renforce le repérage de l'environnement, souvent exprimé par l'insertion dans le texte d' « ici » (« *aqui* »). Le journalisme télévisé de *Globo* semble avoir tout intérêt à rendre plus visibles les contrastes régionaux dans ses séries afin de prétendre à une information plurielle et donc plus contextualisée.

Nous comptons des exemples où la contextualisation est faite au travers d'un embrayeur spatial, comme dans la série « *Depois do vestibular* » (Après le bac), diffusée du 26 au 28 janvier 2016. Dans cette série, le récit porte sur les problèmes rencontrés par les étudiants après le baccalauréat. Chacun des trois épisodes traite un sujet différent en lien avec la thématique. Dans le premier, la série nous amène dans l'une des provinces de l'État de São Paulo, dans la ville de Campinas – connue pour ses camps universitaires d'excellence – afin d'aborder les difficultés des étudiants à trouver un financement pour leurs études : « le reportage est signé Paulo Gonçalves, de Campinas. Il *nous* montrera quelques alternatives » (« *a reportagem é de Paulo Gonçalves, de Campinas. Ele vai mostrar algumas alternativas para gente* »). Dès la séquence de plateau extradiégétique-proleptique, les embrayeurs sont présents pour déterminer l'énonciateur du récit, le co-énonciateur, mais aussi le lieu où les faits seront racontés. Au deuxième épisode, le récit, signé par le journaliste Alessandro Torres, nous amène à Fortaleza, ville hors de l'axe Rio-São Paulo et devenue l'une des destinations préférées des étudiants pour y habiter et poursuivre leurs études universitaires. L'intrigue de cet épisode porte sur les difficultés à trouver un logement dans le cadre de ce changement de domicile. Le troisième épisode, signé par la journaliste Neide Duarte, se déroule dans la capitale, São Paulo. La ville la plus riche du Brésil sera le décor pour discuter de la persévérance des étudiants ayant échoué au baccalauréat.

Tous les sujets qui tournent autour de la thématique de cette série sont reliés par l'insertion d'infographies. Leur présence donne plus de rythme à la narration, mais ces trucages visuels ne sont pas utilisés aléatoirement. Outre le fait d'aider à consolider le cimentage narratif du récit, ils produisent des suppléments informatifs repérables grâce aux déictiques. C'est lors de la transition entre deux séquences du deuxième épisode que cet effet se manifeste plus clairement. Toute la configuration de ce moment du récit est axée sur le prix élevé des loyers à Fortaleza. Si, dès la séquence de plateau extradiégétique-proleptique, le téléspectateur est informé que le reportage va se dérouler dans cette ville, c'est seulement à partir de ce moment du récit que cette information prend du relief, mais une solution est suggérée lors du changement provoqué par le déictique « ici » (« *aqui* »).

La mise en contexte du problème des loyers démarre avec une infographie qui affiche, sur un bureau d'étude graphiquement conçu, l'information « c'est cher d'habiter tout seul » (« *morar sozinho é caro* »), suivi d'images de panneaux d'annonce d'immeubles à louer. Ensuite, nous suivons une étudiante depuis sa chambre en compagnie du journaliste à qui elle répond : « ma famille n'a pas les moyens de *me* garder *ici* dans une ville aussi chère. Le coût

de la vie *ici* est très cher » (« *Minha família não tem meios de me manter aqui numa cidade tão cara* »). L' « ici » présent dans les paroles de l'étudiante en Lettres fait référence à la ville de Fortaleza, sans la citer dans cette séquence. Même si cette information n'apparaît pas dans la phrase, nous pouvons la déduire à partir de ce qui a été présenté avant. Le téléspectateur doit alors faire un effort pour activer sa mémoire à partir de cet indice et ainsi mieux comprendre le contexte du récit. Cela se rapproche de l'effet du co-texte que nous allons aborder plus en détail par la suite. En même temps, la présence d '« ici » dans ce passage du récit indique une attitude du co-énonciateur à l'égard de ce qu'il dit, en particulier à l'endroit auquel il se réfère. Il y a donc une sorte de modalisation dans cet énoncé, renforcée par la présence du « me ». Ceci caractérise l'action d'un embrayeur. « Le fait que tout énoncé ait une valeur modale, qu'il soit modalisé par son énonciateur, montre que la parole ne peut représenter le monde que si l'énonciateur, directement ou non, marque sa présence à travers ce qu'il dit » (Maingueneau, 2016, p. 113).

Pourtant, dans la séquence suivante, un autre infographie nous envoie à une autre situation dont la présence d' « ici » est directement associée à l'information affichée dans le même bureau d'étude conçu graphiquement et qui réalise toutes les transitions de l'épisode : « habiter dans une résidence universitaire » (« *morar na universidade »*). À ce moment du récit, une solution est proposée :

> « Les universités offrent des logements aux étudiants à faible revenu, mais il y a peu de places disponibles. *Ici*, à l'Université Fédérale du Ceará, il y a 428 places et 28 mille étudiants. Ceux qui en ont besoin reçoivent une allocation de logement de 400 R$[129] ».

Nous remarquons que le texte aborde une réalité qui concerne toutes les universités brésiliennes, mais c'est grâce à l'insertion du déictique spatial « ici » que l'on comprend que l'énonciation se situe dans un lieu spécifique, à savoir la ville de Fortaleza, et plus précisément sa principale université publique. C'est une réalité locale qui vaut pour référence à la réalité nationale. C'est-à-dire qu'il y a peu de places, comme dans tout le pays, mais, à l'Université fédérale du Céara (ici), il y a une alternative qui peut intéresser le public du journal. Cet

[129] « *As universidades oferecem moradias para estudantes de baixa renda, mas são poucas as vagas. Aqui, na Universidade Federal do Ceará, são 428 vagas e 28 mil alunos. Quem precisa recebe o auxílio-moradia de 400 R$* ».

embrayage renforce donc le repérage d'un aspect intrinsèque au quotidien des étudiants brésiliens, dans un contexte référentiel attesté par la présence du journal dans une localité symbolique.



Figure 17 : Images tirées de la séquence du deuxième épisode (de 1'30 à 1'57'') de la série « Depois do vestibular *» (Après le bac - 4'46''), diffusé le 27 janvier 2016. Nous pouvons remarquer la présence récurrente des infographies qui relient les séquences autour d'une problématique à l'aide de la présence du déictique spatial « ici » dans son énonciation. L'intrigue est construite au départ par l'image graphiquement conçue d'un mot sur un bureau d'étude : « c'est cher d'habiter tout seul » («* morar sozinho é caro *») qui présente le problème. Par la suite, un autre qui montre une alternative, peu accessible toutefois : « habiter dans une résidence universitaire » («* morar na universidade *»). Puis, cette trame va arriver à son terme lorsqu'une autre infographie s'affiche à l'écran avec un autre mot proposant une solution : « allocation de logement à 400 R$ » («* auxílio moradia R$ 400,00 *»).*

Si l'on enlève « ici » (« *aqui* ») de la phrase, le sens de cette séquence ne serait pas grammaticalement modifié, car « l'Université fédérale du Ceará » (« *Universidade Federal do Ceará* ») accomplit son rôle de référence de lieu. Pourtant, la présence du déictique « ici » marque non seulement la présence de l'énonciateur sur place – le journaliste, l'équipe du *Jornal Hoje*, la chaîne *Globo* – et son lien direct et plus explicite avec le public (nous sommes là pour vous montrer). Mais cet embrayeur se relie aussi à la séquence précédente en donnant plus de sens au « ici » présent à plusieurs reprises dans les paroles de l'étudiante. Dans un premier temps, « ici » fait implicitement référence à la ville de Fortaleza. Dans la séquence suivante, « ici » ajoute une autre couche informative à cet embrayeur : c'est l'une des universités brésiliennes, celle de Fortaleza.

Du point de vue de la structure du récit, la cohésion est assurée par la présence récurrente du déictique « ici » entre les séquences. Tous les mécanismes de cohésion sont *stricto sensu* séquentiels, à un certain niveau, car ils font progresser le récit, avancer le flux informatif. Dans le cas spécifique de la séquentialité présente dans la série « *Depois do vestibular* » (Après le bac), il y a une cohésion par récurrence. « La cohésion récurrentielle se produit lorsque, malgré la reprise de structures, d'items ou de phrases, le flux informationnel avance, progresse ; puis, elle a pour fonction de mener à bien le discours[130] » (Favero, 2002, p. 26). Leonor Lopes Fávero

[130] « *A coesão recorrencial se dá quando, apesar de haver retomada de estruturas, itens ou sentenças, o fluxo informacional caminha, progride; tem, então, por função levar adiante o discurso* ».

explique également qu'il ne faut pas confondre la cohésion par réitération et la cohésion par récurrence. Selon la linguiste, la cohésion par récurrence a pour fonction de signaler que l'information progresse ; celle par réitération a pour fonction de signaler que l'information est déjà connue (donnée) et maintenue.

Bien que le même déictique, « ici », soit repris dans la séquence suivante, il est restauré en articulant une nouvelle information qui est partie d'un contexte national, en passant par la réalité d'une ville (« *Fortaleza* » – contexte régional) pour arriver à une particularité (nouvelle information) dans un lieu de cette ville (Université fédérale du Ceará). Il y a donc une progression informative claire. En résumé, bien employés, les déictiques offrent au récit étendu en épisodes une séquentialité cohésive, ce qui permet d'ailleurs une meilleure interprétation et une contextualisation de l'information.

2.6.2 Du co-texte au contexte : les différents niveaux de structure du récit à épisodes

Les embrayeurs ou les déictiques ne sont pas les seuls moyens de repérer les informations dans les récits journalistiques. En revanche, ils se distinguent des autres formes par la manière dont ils permettent au co-énonciateur d'identifier son référent. « En effet, un embrayeur possède bien un signifié stable ('je' par exemple désigne toujours celui qui parle), mais il se caractérise par le fait qu'on identifie son référent en s'appuyant sur l'environnement spatio-temporel de chaque énonciation particulière où il figure » (Maingueneau, 2016, p. 116). Selon Dominique Maingueneau, outre l'emploi de déictiques, l'énonciateur ou le locuteur peut manier un autre type de repérage dans les textes ou récits à partir de l'usage de co-textes. Dans ce cas, afin d'avoir une meilleure compréhension du récit et du contexte, les interlocuteurs doivent s'appuyer sur d'autres éléments présents à gauche et à droite de l'énoncé : le co-texte. Celui-ci se caractérise par des unités de sens qui se réfèrent à des informations déjà présentes dans le récit, souvent par une proximité entre ces unités.

Jean-Michel Adam (2006) défend l'idée que, avant de passer au contexte, toute compréhension doit commencer par l'organisation co-textuelle. « Je crois préférable de commencer par remplacer *contexte* par *co-texte*, pour désigner la portée à gauche ou à droite d'unités linguistiques comme les connecteurs argumentatifs, les organisateurs textuels et autres marqueurs de prise en charge énonciative (ou point de vue d'un énonciateur) » (*Ibid*., p. 22). En ce sens, l'auteur affirme que toute construction textuelle prend sa forme d'unité de sens à partir des conditions perçues à travers sa « structure systémique ». Il complète :

> « Je dirai que le moment herméneutique de la compréhension d'un texte comme forme-sens ne va pas sans une prise en compte de sa texticité : il n'y a effet de texte (texticité) que si un lecteur éprouve un sentiment d'unité cohésive et cohérente entre des énoncés co-textuels[131]. La première contextualisation est donc celle du texte comme unité co-textuelle d'énoncés » (*Ibid.*, p. 23)

L'auteur souligne ainsi que le contexte n'est pas seulement externe – il ne jouerait pas uniquement un rôle périphérique. Il est aussi partie prenante de toute interprétation et implique une mémoire discursive, de laquelle font partie les propositions énoncées dans une autre partie du texte (co-texte) ou dans un texte antérieur. De la sorte, plusieurs niveaux de contextualisation s'articulent partant d'un micro-contexte à un macro-contexte, selon les définitions proposées par Catherine Kerbrat-Orecchioni (1996), reprises par Jean-Michel Adam (2005) et retravaillées par George Kleiber (1994 ; 2009). Ce dernier auteur lance la discussion sur les niveaux de contexte en proposant le concept de « contexte structuré », en allant du contexte linguistique (co-texte) – qui sépare le contexte de gauche (avant) du contexte de droite (après) – au macro-contexte qui englobe le problème de délimitation ou de sélection d'une unité donnée. Quel que soit le niveau d'organisation, George Kleiber affirme que cela n'a pas de grande conséquence sur la notion de contexte elle-même, puisque toutes les approches, bien que d'orientation opposée, arrivent à s'entremêler pour constituer « la définition de contexte, à savoir celle d'environnement qui exerce une influence sur les unités linguistiques » (Kleiber, 2009, p. 24).

Dans le processus de mise en feuilleton ou en série de l'information mené par le *Jornal Hoje* et par le *13h* de *France 2*, on peut identifier ces divers niveaux d'organisation co-textuelle dans la structuration des récits à épisodes, afin de déclencher cette mémoire discursive chez le public, en lui offrant les repères nécessaires à une meilleure contextualisation des informations. Aux côtés des embrayeurs, les co-textes vont souvent aider, à un premier niveau, à façonner l'organisation des informations entre séquences, comme on l'observe dans la séquence à caractère proleptique qui termine le premier épisode du feuilleton « Un fleuve dans la ville », diffusé le 19 septembre 2016. Après avoir suivi le quotidien de la brigade fluviale de la Seine,

---

[131] À ce propos, Jean-Michel Adam (2005) parle de forces centripètes qu'il aborde dans son œuvre *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, A. Colin, coll. Cursus, 1ère édition. Ces forces centripètes agissent à l'intérieur du texte, dans sa structuration interne, au contraire des « forces centrifuges » qui ouvrent un texte sur d'autres textes, à l'extérieur de sa structuration textuelle.

à Paris, à partir d'un exercice de sauvetage, le récit met fin à l'épisode en plaçant ses unités linguistiques en faveur de la reprise le lendemain :

> « Ce matin-là, c'est un exercice. Mais, chaque année, ce sont près de 100 personnes décédées que la brigade sort de la Seine. La brigade fluviale poursuit son entraînement. Demain, nous allons plonger avec *eux* ».

Les embrayeurs « ce matin-là » et « demain » démarquent le temps de l'énonciation, le moment où les événements se déroulent et le moment de la diffusion, en s'effectuant entre le temps du récit et celui de sa reprise qui est validé par rapport au présent bien ancré dans le récit grâce à l'embrayage du texte. Par exemple, « chaque année » ne fait pas partie du temps de l'énonciation (le feuilleton ne suit pas le quotidien de la brigade tous les ans). Selon Dominique Maingueneau (2016), ce type d'information est « hors contexte » par rapport à l'acte énonciatif, c'est-à-dire qu'il n'est fondé ni sur l'énonciation ni sur le co-texte. Pourtant, il demeure un élément narratif qui rend l'information plus prégnante, en élargissant le fond informatif du récit vers son historique, vers son approfondissement. Dans ce cas, comme l'avance Catherine Kerbrat-Orecchioni, il s'agit d'un « cadre extérieur à l'interaction proprement dite » – en opposition à la micro-structuration du récit à laquelle nous nous intéressons ici –, compris comme « contexte externe » différent du « contexte séquentiel ou intra-interactionnel », désigné par l'auteure comme « contexte interne » (Kerbrat-Orecchioni, 2005, p. 72-73). Dans tous les cas, comme l'a remarqué Dominique Maingueneau (2016), les journalistes mêlent en permanence ces trois types de repérage dans leurs reportages : embrayage, co-texte et hors contexte.

Ainsi, la reprise le lendemain du feuilleton « Un fleuve dans la ville » sera assurée également par la présence des mêmes personnages qu'on a suivis dans cette dernière séquence du premier épisode : les hommes de la brigade fluviale. Le co-texte « eux » à la fin du texte repère cet élément narratif (les personnages) pas seulement en le remplaçant par une autre unité linguistique (opération co-textuelle typique) pour désigner les hommes de la brigade, mais aussi par le biais des images qui accompagnent le texte. Le pronom « eux » fait normalement référence à un sujet masculin pluriel qui n'est pas explicitement présent dans l'énoncé précédent, même si le mot « Brigade » suggère un groupe de gendarmes. En effet, les images des hommes en situation de sauvetage – qui plongent dans la Seine à la fin de la séquence –

justifient la liaison des informations d'avant avec celles promises pour après à travers l'unité co-textuelle « eux ». Cette structuration narrative ne serait pas possible sans la présence constante des images des hommes de la brigade dans tous les plans de cette séquence. Le repérage ne s'appuie donc pas exclusivement sur le micro-contexte interne du texte.



Figure 18 : Images tirées de la dernière séquence (de 4'44'' à 5'04'') du premier épisode du feuilleton « Un fleuve dans la ville » (5'04''). Sur toutes les images de cette séquence, nous pouvons voir les hommes de la brigade fluviale de Paris en train de faire l'un de leurs exercices de sauvetage. L'image des hommes justifie la présence du co-texte « eux » dans la narration du récit, puisque les premières images se passent durant l'entraînement (ce matin-là - avant) tandis que les dernières annoncent que ce sont les mêmes hommes (eux) qui vont plonger (demain - après).

Cette courte séquence n'est qu'un exemple de la manière dont la cohésion narrative d'un récit à épisodes se façonne à partir de petites structures essentielles à la progression et à la prise en compte de l'unité de sens, de la totalité. Sans ce genre de construction narrative, sans toile d'indices de contextualisation, la combinaison d'éléments narratifs ne pourrait avoir la fluidité et la puissance narrative nécessaires à accrocher le téléspectateur. Celui-ci n'aura pas beaucoup d'efforts à faire ni besoin d'aller chercher d'autres informations ailleurs s'il arrive à repérer tout ce qu'il faut dans les énoncés, à commencer par les informations qui sont à leur gauche ou à leur droite. Mais cela se produit aussi entre les séquences. Nous allons alors nous tourner vers un autre niveau de contexte séquentiel proposé par Catherine Kerbrat-Orecchioni (2009).

2.6.3 Le contexte séquentiel à partir de la structuration co-textuelle : cohésion plus large

L'opération de contextualisation à partir de co-textes joue un rôle très important dans la cohésion, et par conséquent dans le lien entre les séquences d'un récit à épisodes. Conscients de cette nécessité de relier de façon harmonieuse et fluide toutes les informations – *a priori* dispersées – afin de constituer un tout cohérent, les journalistes qui signent les séries et feuilletons produits par le *Jornal Hoje* et par le *13h* de *France 2* semblent cibler certains éléments informatifs capables de faire évoluer la mise en intrigue du récit. Pour ce faire, ils nourrissent à plusieurs reprises la mémoire discursive de l'interlocuteur à partir de la reprise de certains éléments-clés déjà exposés. Comme l'affirme Jean-Michel Adam (2006), les

propositions faites dans un énoncé antérieur – autre partie du texte ou autre texte – font partie de la mémoire discursive des sujets.

> « La mémoire discursive est, à la fois, ce qui permet et ce que vise une interaction verbale. La mémoire discursive n'est pas tant alimentée en permanence par des événements de la situation extralinguistique que par les énoncés portant sur ces événements et constituant eux-mêmes des événements » (Adam, 2006, p. 31-32).

Selon George Kleiber (2009, p. 24), le principe de structuration généralement utilisé dans une représentation organisée (cohérente et cohésive) du contexte est celui de localisation, qui se manifeste de plusieurs manières et à différents degrés, allant du contexte linguistique (co-texte) au contexte extra-linguistique (situation). Pourtant, dans le contexte linguistique, au niveau du micro-contexte, nous pouvons localiser les co-textes dans des structurations plus répandues que celles que nous avons analysées précédemment à partir de la séquence finale du premier épisode du feuilleton « Un fleuve dans la ville ». Nous avons aussi le contexte séquentiel dont la structuration a souvent recours à des marqueurs linguistiques, sonores et visuels (dans le cas des récits audiovisuels) qui nous renvoient à des éléments déjà abordés au moment de les connecter aux nouvelles séquences. Ainsi, les nouvelles trames ou informations (les séquences) ne semblent pas tomber au hasard dans la séquentialité (continuité ou succession) du récit. Grâce à cette « co-textualisation » séquentielle, le téléspectateur peut associer l'avant à l'après sans se poser de questions du type : « pourquoi sommes-nous arrivés ici ? » ou « quelle est le lien entre ceci et cela ? ».

Évidemment, cet effet de co(n)textualisation[132] séquentielle n'est pas amené de la même manière dans tous les feuilletons et séries étudiés. En même temps, plus ces connecteurs sont présents entre les séquences, plus le spectateur sera connecté au récit sans avoir à faire de gros efforts de mémoire pour découvrir le lien entre les diverses informations disséminées au fil des épisodes. Voyons la construction co-textuelle exécutée dans le troisième épisode du feuilleton « Safari sur les rails »[133], comme exemple de modèle narratif bien réussi.

---

[132] Nous reprenons l'expression de « co(n)texte » employée par Jean-Michel Adam (2006) pour mieux traduire notre idée de contextualisation issue de la co-textualité. En effet, selon Adam, tout énoncé, aussi bref ou complexe soit-il, a toujours besoin d'un co(n)texte.

[133] Il constitue un autre feuilleton plus court que les autres à cause du *crash* de l'avion d'EgyptAir. Son dernier épisode, prévu pour le 19 mai 2016, n'a pas été diffusé pour laisser place à la couverture de cet événement majeur

Diffusé le 18 mai 2016, cet épisode fait suite à un voyage à bord du train de luxe le Shongololo Express, durant sa traversée de l'Afrique du Sud. Dès la séquence de plateau extradiégétique-proleptique, nous trouvons les trames et éléments qui doivent se relier au cours de cet épisode :

> « La suite, à présent, de notre voyage hors du temps en Afrique du Sud, en train de luxe. Aujourd'hui, nous allons nous rapprocher des caïmans et des hippopotames et aussi profiter des joies et des curiosités de l'océan Indien. Au programme, émotions, sensations et même frayeurs. Safari sur les rails, un feuilleton de Gérard Grizbec, Frédéric Ranc et Sylvain Barral ».

En tant que cartographie de la trame à suivre, cette première séquence extradiégétique ne dévoile pas forcément l'organisation exacte permettant de savoir comment les éléments narratifs seront structurés séquentiellement. Sa fonction première est de susciter une attente à travers l'activation de sentiments forts (émotions, sensations et même frayeurs). En revanche, après la diffusion de la séquence analeptique de type « précédemment », le récit reprend le tracé du voyage de ce train de luxe qui nous amène à l'océan Indien annoncé à la fin de l'épisode précédent. À cet effet, la séquence introductive démarre avec des images du Shongololo qui sillonne des plaines vertes et des montagnes. En principe, ce paysage n'évoque pas l'océan, mais, grâce au texte, les images se connectent parfaitement à la trame suivante : « Le Shongololo, notre train de luxe, file vers l'océan Indien. Encore quelques kilomètres de plaines, quelques passages entre deux montagnes, l'océan est juste de l'autre côté de ce relief ». Sans la présence du co-texte « océan » dans cette première séquence, les images qui s'affichent dans la suite n'auraient que peu de sens. La ville de Durban est alors introduite dans le contexte de ce voyage comme l'une des destinations se trouvant le long du parcours du train de luxe. Les images des plages s'enchaînent juste après l'image de deux montagnes qu'on aperçoit depuis le train. Le décor change complétement, mais pas brusquement. La ville de Durban prend le

---

de l'actualité. Le vol EgyptAir 804, un Airbus A320 reliant Paris-Charles-de-Gaulle en France au Caire en Égypte, s'est écrasé en mer Méditerranée ce jour-là avec 66 personnes à bord, ne laissant aucun survivant. Cependant, le quatrième épisode de « Safari sur les rails » offre une fin convenable au récit, malgré la promesse d'une visite de la ville du Cap à la « découverte des trésors de l'Afrique du Sud » annoncée à la fin de cet épisode.

relais de l'intrigue du récit pour offrir au téléspectateur les émotions, sensations et frayeurs promises dans la séquence de plateau.

Les kilomètres de plage à Durban sont décrits comme le « paradis » des baigneurs et des surfeurs, mais aussi des requins. La présence de ces derniers suscite un conflit apparent. Dans cette séquence, le récit est en effet greffé de tensions intentionnellement construites afin d'alimenter une possible frayeur chez le téléspectateur à travers le partage d'expériences de touristes qui, protégés par une cage, plongent dans une piscine remplie de requins : « Le cauchemar de nombreux baigneurs ».

Après cette expérience pleine d' « émotions, de sensations et de frayeurs », le récit fait la transition entre les requins et les Indiens. Pour cela, un autre co-texte est utilisé comme connecteur : « Durban est un carrefour commercial. Les plus dynamiques sont les Indiens ». Le récit reprend le nom « Durban », l'endroit décrit au début comme le paradis des baigneurs, des surfeurs et des requins, mais aussi comme un « carrefour commercial » dominé par les Indiens. Avant de passer à la nouvelle séquence, le co-texte « Durban » est réinséré dans cet énoncé de transition afin de connecter la trame des Indiens au contexte de la ville.

Et si l'on parle des Indiens, on parle forcément de leurs épices. Après avoir expliqué le pourquoi de l'arrivée des Indiens dans cette partie de l'Afrique du Sud, le récit nous ramène au marché des épices – l'un des lieux commerciaux les plus fréquentés de Durban. Les épices indiennes vont également agir comme lien pour qu'on revienne à bord du train, en particulier dans sa cuisine : « Question épices, le chef cuisinier a tout ce qu'il faut ». Le mot « épices » assume le rôle de marqueur linguistique (co-texte) pour relier le contexte de deux espaces différents, mais qui ont en commun la présence d'épices. Le récit conserve toujours son intérêt par la gastronomie. Pourtant, il faut passer à la dernière séquence qui n'a pas de lien avec la gastronomie. La co-textualité se réalise à l'aide des images et d'un marqueur linguistique issu du vocabulaire lié à l'univers du train lui-même.

Juste après que le chef ait dévoilé ses secrets de cuisine, une nouvelle séquence démarre avec l'image des rails, que le train parcourt, enchaînée à une autre image, celles des eaux ondulantes d'une rivière qu'un bateau traverse : « Du chemin de fer à la rivière ». Désormais, le récit s'intéresse aux caïmans et aux hippopotames qui habitent l'estuaire de cette rivière, toujours en mettant l'accent sur l'exotisme et sur un probable danger, annoncé dès la séquence de plateau.



Figure 19 : Ces images accompagnent le texte de transition entre deux séquences du troisième épisode (5'11'') du feuilleton « Safari sur les rails », diffusé du 16 au 19 mai 2016. Elles représentent un « chemin de fer » et l'eau d'une « rivière », deux mots-clés qui composent le texte de liaison entre deux séquences différentes : « « Du chemin de fer à la rivière » (de 3'33'' à 3'38''). Pourtant, c'est le co-texte « chemin de fer » qui prend en charge la mission de relier l'information d'avant avec celle qui viendra après, en façonnant ainsi un co(n)texte séquentiel.

Toute cette visite est racontée à partir du point de vue du journaliste-narrateur et de celui des touristes-personnages. Le récit termine dans les eaux de la rivière Santa-Lucia sous le regard enthousiasmé des touristes. Ce sont eux qui vont alors assumer le rôle de connecteurs co-textuels entre les épisodes, ce qui souligne un autre phénomène plus large de liaison. Il se produit, dans ce cas-là, une sorte de co(n)texte épisodique, parce que ce type de contextualisation ne se limite plus à relier des phrases ou des séquences, mais aussi des épisodes. Avec ce texte et les images des touristes à bord du bateau, le récit boucle le parcours journalier du Shongololo, ainsi que l'épisode :

> « *Ce soir*, *ils* retrouveront le train. Direction le Nord-est, le long de la frontière avec le Mozambique. *Au petit matin*, *les touristes* rentreront dans l'un des plus beaux parcs animaliers du monde : le Kruger ».

L'embrayeur « au petit matin » indique un temps à venir. À ce moment-là, les téléspectateurs retrouvent les personnages qui doivent revenir « au petit matin » (le temps de l'énonciation). Ils (les touristes) constituent non seulement une information à caractère proleptique, mais aussi un connecteur linguistique qui doit être repéré le lendemain, dans la suite du récit. Le principe de structuration à travers la localisation des marqueurs-connecteurs co-textuels signalé par Georges Kleiber (2009) semble, dans ce cas, franchir les limites du contexte linguistique localisé entre les phrases et les séquences. Le récit à épisodes élargit ce phénomène en raison de son temps étendu. La compréhension, l'interprétation et la

contextualisation de cette structuration narrative mobilisent donc des savoirs partiels, momentanément utiles, que les téléspectateurs doivent repérer tout au long des phases, plans, séquences et épisodes. Outre ses savoirs encyclopédiques – activés surtout dans un contexte extralinguistique (situation) –, le téléspectateur doit réaliser un travail de mémoire à court terme. Les co-textes apparaissent alors dans le récit pour faciliter, non seulement la connexion entre les différents contextes et informations de l'intrigue, mais aussi et surtout pour activer la mémoire discursive du téléspectateur.

Jean-Michel Adam affirme que, d'un point de vue co-textuel, « une fois apparue, une unité linguistique devient le support potentiel de reprises » (2006, p. 31). Mais, comme le souligne Adam, cette opération, qui exige une mémoire discursive très active chez le téléspectateur de formats sériels ou feuilletonnesques, est bien plus complexe :

> « Le contexte d'un texte donné est dans les genres présents dans l'interdiscours dont il est issu et dans l'intertextualité qu'il mobilise ; le contexte d'un texte est dans les variations historiques de ses éditions, dans les énoncés péritextuels et les co-textes qui l'entourent matériellement ainsi que dans les gloses successives dont il a été l'objet par son auteur ou des commentateurs (métatextes) » (*Ibid.*, p. 32-33).

Si, du point de vue de l'analyse du discours (AD), Adam suppose que le contexte s'échafaude dans les textes – et nous pouvons élargir cette discussion à la narratologie –, ceux-ci ne doivent pas être étudiés isolément. Il convient en effet de prendre en compte tous les autres textes qu'ils engendrent, ainsi que les modèles textuels, narratifs et de genre qui les ont façonnés et inspirés. De la sorte, nous passons d'une ouverture co-textuelle à une ouverture intertextuelle, à laquelle nous allons nous intéresser en suivant. Ce nouvel aspect va nous permettre d'avancer dans l'analyse de la manière dont le *Jornal Hoje* et le *13h* de *France 2* utilisent les formats série et feuilleton dans le but d'atteindre une possible contextualisation de l'information.

2.7 L'intertextualité comme premier niveau de contextualisation

L'intertextualité part du principe que chaque texte possède obligatoirement des liens avec d'autres textes produits précédemment. Dans le domaine médiatique, par exemple, ce lien peut

être créé à partir des relations internes entre les éléments présents dans l'édition d'un journal télévisé, comme les *news*, les reportages, les commentaires ou les interviews, mais également à partir des relations avec les éditions antérieures. Les épisodes d'une série ou d'un feuilleton journalistique semblent demeurer entre ces deux niveaux de relation. Toutefois, grâce à l'interdiscursivité – également présente dans ce type de processus de traitement de l'information, où, d'une part, il y a une nette production discursive visant à informer et, d'autre part, une forte nécessité de rendre cette même production plus narrative –, d'autres combinaisons sont encouragées. Ainsi, un jeu langagier s'instaure afin de permettre au téléspectateur de mieux repérer les références capables de le remettre dans le contexte d'une production spécifique vis-à-vis d'un tissu discursif médiatique qui s'approprie plusieurs genres pour se faire comprendre.

Insérer notre recherche dans le cadre de l'intertextualité – à un premier degré –, et par conséquent dans l'interdiscursivité – à un second degré –, est un moyen, non seulement de comprendre les reportages produits par le *Jornal Hoje* et par le *13h* de *France 2* en tant que séries ou feuilletons, mais également de visualiser les empreintes culturelles issues du contexte de production de chaque pays, les modèles narratifs de prédilection dont s'inspirent les récits pour faire ressortir un « effet de genre » qui, selon Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, accompagne tout « effet de texte » (2004, p. 62), en se configurant, selon le premier auteur, comme l'une « de ses premières contextualisations » (Adam, 2006, p. 33). L'intertextualité à partir des relations entre les genres offre donc une ouverture dans la structuration des productions médiatiques, telles que les séries ou les feuilletons, qui se définit selon le concept de contexte.

Cette identification de genres – qui peut aider le téléspectateur à repérer les intentions cognitives ou simplement esthétiques par le biais d'une narration plus prégnante – fait partie d'une « généricité » propre aux conventions linguistiques et culturelles. « Cette généricité, qui place un texte donné dans une société systémique de textes qui change avec la culture des lecteurs et dans le temps historique, est corrélée à la convocation d'intertextes aussi indispensables eux-mêmes que les énoncés co-textuels » (*Ibid.*).

Cependant, l'identification de cette intertextualité par les genres n'est généralement pas opérée de prime abord. « Il faut reconnaître que tout énoncé, littéraire ou non-littéraire, est sujet à des règles et à des normes d'un système et d'un contexte d'actualisation » (Bruce 2000, p. 137). La reconnaissance des effets de littéralité ou de fiction que suscitent les genres feuilleton et série passe évidemment par les conditions idéologiques, culturelles et historiques

de chaque société où ces productions sont réalisées. Outre cette perception individuelle et collective des intertextes, Donald Bruce souligne que cette perception s'impose, dans un premier temps, à partir de l' « espace intérieur du texte ».

> « Évidemment, on devrait comprendre par là que le texte constitue un 'lieu' où l'intertextualité 'se produit'. Si le texte possède une 'intériorité' dans laquelle ce processus peut se dérouler, il doit aussi posséder, logiquement, une 'extériorité'. Une telle configuration spatiale confère au texte une sorte d'autonomie existentielle, définie pourtant en termes intertextuels : un texte existe par rapport à d'autres textes qui lui sont extérieurs, par rapport à *l'Autre textuel*, pour ainsi dire » (*Ibid.*, p. 142).

Si, au niveau narratif, esthétique et structurel, la seule nécessité de fragmenter les reportages en épisodes peut susciter chez le téléspectateur la perception que ce type de traitement de l'information évoque un rapport avec les genres feuilleton et série, au niveau cognitif, cette perception dépend d'une réalité extérieure, mais surtout d'une référence au déjà-dit, au déjà fabriqué. Bien que le téléspectateur doive établir lui-même les rapports entre les textes, le repérage de références, de traces de l'intertexte, n'est pas toujours explicite ou exact.

2.7.1 Les pré-textes, des pré-scénarios comme modes d'ouverture des récits à épisodes

Actuellement, les séries et les feuilletons, en tant que phénomène médiatique, s'insèrent dans le contexte d'une culture pop facilement repérable dans quasiment toute la planète. Au Brésil et en France – comme nous l'avons déjà révélé dans la première partie de cette thèse –, le langage de ces deux genres est très présent, notamment dans leur respective culture télévisée. Néanmoins, le journalisme télévisé de chacun des deux pays a des caractéristiques spécifiques qui se manifestent dans la façon de produire des récits à épisodes, en affectant directement l'orientation de l'emploi des intertextes.

Par exemple, dans les séries produites par le *Jornal Hoje*, une partie importante de sujets ou thèmes s'appuie sur des documents officiels, des sondages, des études ou des enquêtes, parfois commandées à diverses institutions par le journal lui-même. Ce type de pratique semble favoriser l'annulation de l'effet du « déjà-dit », avec la promesse d'informations inédites, en même temps qu'elle replace la production du récit dans une relation de dépendance à un type

de texte déjà existant, dont le genre n'est pas à l'origine de caractère journalistique. Ainsi, l'équipe de journalistes du *Jornal Hoje* anticipe certains résultats de la publication « Atlas linguistique du Brésil » (« *Atlas linguístico do Brasil* »), lancée en 2014, avec la diffusion de la série « *Sotaques do Brasil* » (Les différents accents du Brésil). Le journal aborde alors, à partir de données officielles, les accents présents dans les différentes régions brésiliennes, en alliant le ludique, provenant de la thématique, à une étude scientifique, dont la valeur est incontestable. D'une part, l'intertextualité de cette série se nourrit explicitement des données présentes dans l'atlas, d'autre part, son interdiscursivité renvoie implicitement à la mémoire collective du public brésilien dans la mesure où le récit représente un concentré d'idées – préconçues – sur les différents accents du pays.

Ce type de mise en contexte à partir de l'activation de la mémoire discursive et collective se manifeste, par exemple, lorsque la journaliste qui signe la série « *Sotaques do Brasil* » (Les différents accents du Brésil), Ana Zimmerman, apparaît dans le premier épisode, diffusé le 12 août 2014, pour expliquer l'origine du « *R* » rétroflexif et le « *R caipira* » (R campagnard), typique du Brésil. Toutes les actions du premier épisode tournent autour de ce seul sujet dérivé d'une information publiée dans l'atlas. Aussi, pour contextualiser cette information présente dans l'imaginaire populaire brésilien, qui associe cet accent aux personnes vivant à la campagne, la reporter utilise comme décor de son passage à l'écran une ferme – symbole de la culture campagnarde – entourée de personnes « typiques » de ce milieu social. Après un éclaircissement historique de l'expansion de ce « *R* » dans le territoire brésilien par le moyen d'une infographie, elle précise, dans la séquence tournée dans une ferme, comment cet accent s'est répandu dans d'autres classes sociales – l'une des conclusions présentes dans l' « Atlas » :

> « Ce 'R' né au Brésil a conquis de l'espace. Il a avancé vers l'intérieur des terres. Il est à la campagne, en ville, dans la bouche d'hommes et de femmes de toutes les classes sociales[134] ».

[134] « *Esse 'R' nascido no Brasil foi conquistando espaço, avançando pelo interior, está no campo, está na cidade, na boca de homens e mulheres de todas as classes sociais* ».



Figure 20 : À gauche, l'image de l'infographie expliquant l'avancée historique du « R caipira *» sur le territoire brésilien. À droite, l'image de la reporter Ana Zimmerman sortant d'une ferme pour expliquer la présence de cet accent issu du «* R caipira *» dans toutes les classes sociales du Brésil. Tout le texte de ce passage (de 1'49'' à 2'01'') du premier épisode (5'42'') de la série «* Sotaques do Brasil *» (Les différents accents du Brésil) s'appuie sur l'autre texte (Atlas linguistique du Brésil), en se configurant comme un cas typique d'intertextualité. En même temps, le décor de cette séquence – une ferme – renforce le discours selon lequel cet accent issu du «* R caipira *» viendrait des personnes habitant à la campagne. Dans ce cas, une opération d'interdiscursivité accompagne souvent l'intertextualité.*

Même si la présence d'intertextes est centrale pour notre recherche, il faut souligner que ces marques d'intertextualité et d'interdiscursivité deviennent de plus en plus liées, devenant des phénomènes complémentaires et quasiment indissociables. Ce lien fortement établi entre différentes bribes de textes et de discours, comme nous l'observons dans la série « *Sotaques do Brasil* » (Les différents accents du Brésil), constitue seulement un exemple de la manière dont les médias s'appuient sur la mémoire collective, tel que le remarque Alicja Jaworska :

> « Ces rapports sont constitutifs de la construction d'un événement médiatique : ce sont les reprises constantes de dits antérieurs — c'est-à-dire la circulation des discours — qui créent l'événement dans le discours et qui construisent la mémoire interdiscursive en accordant une signification à un événement (une partie de la mémoire collective). Cependant, la notion d'intertextualité paraît insuffisante, les deux concepts étant complémentaires : ces deux appareils théoriques permettent d'explorer de manière plus complexe le champ de tous les liens qui existent entre les différents énoncés présents ou signalés dans un texte de presse » (Jaworska, 2015, p. 291).

Cette même procédure a été explicitement mobilisée dans les séries « *Mulheres no mundo atual* » (Les femmes dans le monde actuel – 2015), dont les reportages sont basés sur une étude réalisée par l'Institut Kira de recherche et conseil sur le marché à la demande du journal dans le but d'identifier les comportements des femmes dans l'actualité, et « *Grileiros na Amazônia* »

(Les accapareurs de terres en Amazonie – 2015), au travers d'écoutes officielles fournies par la police fédérale brésilienne afin de tracer les opérations de déforestation de la région amazonienne menées par des groupes criminels bien organisés. La procédure est explicite, car, dès l'introduction de ces séries, cette référence est annoncée sur le plateau, en mettant d'emblée la contextualisation des sujets exploités par le récit en lien avec un autre texte. Cette pratique se distingue du journalisme d'enquête, compris ici comme un travail prestigieux de révélation de nouveaux faits[135] (Martino et Silva, 2013). À un autre niveau, ces documents, textes, écoutes ou images préfabriqués ou déjà existants fournissent tout simplement des pré-scénarios pour la mise en feuilleton ou en série de l'information.

L'insertion de ce référent ou de cet « autre texte » à des moments stratégiques du récit à épisodes démontre la volonté du journal de mettre en valeur son « substrat initial » (Ricoeur, 1983), en créant d'une certaine manière son image de crédibilité, d'impartialité, mais pas son originalité, puisque cette pratique est devenue récurrente. De plus, le fait de se référer à tout moment à d'autres textes dénote le désir de provoquer cette « généricité » (Adam, 2006) qui procure à ces textes un canal d'actualisation et, par conséquent, de contextualisation des informations reliées à ce constant référencement, à cette pertinente intertextualité.

Dans les séries réalisées à partir d'autres textes, l'intertextualité confère aussi un certain caractère d'adaptation – pratique courante dans les séries et feuilletons télévisés qui se nourrissent d'œuvres littéraires. Pourtant, en ce qui concerne les effets de temporalité que les récits à épisodes impriment, ces pré-scénarios ou pré-textes constituent, au-delà de l'effet d'actualisation ou de contextualisation historique, des modes de réouverture du récit initial. Selon Sabine Chalvon-Demersay, ces réouvertures sont particulièrement dynamiques, « puisqu'elles sont attentives à la nécessité de construire des points de vue cohérents ». L'auteure complète :

> « Chaque adaptation peut donc être traitée à la fois comme un récit en soi, organisé et clos, comme une réception de l'œuvre précédente et à ce titre prise dans la spirale des réceptions qui se sont succédées et comme une production originale et nouvelle, et de ce point de vue replacée dans les dynamiques collectives qui lui ont permis de se concrétiser

[135] Nous allons discuter davantage ce concept de journalisme d'enquête (« *jornalismo de investigação* », dans le jargon brésilien) dans la troisième partie de cette thèse.

sous la forme précise qu'elle a prise, chacune de ces dimensions justifiant un type d'approche spécifique » (Chalvon-Demersay, 2005, p. 138).

L'une de ces approches peut être parfaitement applicable aux sujets qui se répètent dans l'actualité et qui servent souvent de sources d'inspiration pour les séries et feuilletons des deux journaux étudiés. Cependant, au vu de la nécessité de façonner des récits clos et cohérents, l'utilisation de matériels déjà existants ou commandés par le *Jornal Hoje* semble suivre une orientation plutôt axée sur le potentiel narratif et cohérent – la possibilité d'avoir un vaste contenu afin d'étendre sa diffusion sur plusieurs éditions sous la forme d'un récit avec un début, un milieu et une fin bien développés. Aussi, les informations comprises dans l' « *Atlas linguistique du Brésil* » (l'Atlas Linguistique du Brésil), dans l'enquête menée par l'Institut Kira de recherche et conseil sur le marché ou dans les écoutes officielles de la police fédérale brésilienne ne seraient pas mises en série si elles ne pouvaient pas engendrer une séquentialité cohésive, fragmentée en épisodes et aboutissant à un tout cohérent. Ce faisant, « pour qu'une séquence d'événements racontés se transforme en récit, il faut lui inventer un contexte » (Varga Aron, 1989, p. 70). Ce contexte est alors acquis grâce à une ouverture à d'autres textes préfabriqués qui deviennent de potentiels pré-scénarios.

2.7.2 Des horizons d'attente qui suivent l'intertextualité grâce aux modèles narratifs

À des degrés divers, toutes les constructions narratives présentes dans un récit, en particulier celui à épisodes, doivent évoquer un contexte. Celui-ci peut être relié aux co(n)textes linguistiques, aux situations extralinguistiques ou aux connaissances individuelles, culturelles ou générales. Pourtant, tous les éléments capables de l'instaurer sont traités de manière mémorielle. Dans ce cas de configuration, les intertextes peuvent renvoyer au genre lui-même et à son histoire, surtout lorsque le récit se fragmente en épisodes. À partir de son étude approfondie des faits divers – qui ont une forte similitude avec les séries et feuilletons médiatiques –, Annick Dubied affirme que les intertextes font partie des trois constantes qui se sont dégagées de sa recherche sur les compétences mobilisées par les faits divers – et que nous élargissons ici aux feuilletons et séries analysés dans la présente thèse. Selon l'auteure, les références intertextuelles permettent de ramener vers le texte « des éléments de sens souvent préstructurés en scénarios, tout en contribuant à instaurer une histoire du genre » (Dubied, 2004, p. 267).

Les autres compétences auxquelles Dubied se réfère sont le « monde en commun » qui englobe les connaissances partagées mobilisées par le texte, les images ou le son – un monde commun qui est coconstruit, ajusté et meublé par les récits eux-mêmes –, ainsi que les horizons d'attente qui sont explicitement convoqués par le récit. Concernant cette dernière compétence, Annick Dubied constate que les horizons d'attente sont traversés par deux grandes tendances : « l'appel au genre et l'appel souvent simultané au récit » (*Ibid.*, p. 268).

Cet ajustement au genre et au récit oblige, d'une certaine façon, le *Jornal Hoje* et le *13h* de *France 2* à réaliser leurs mises en série ou en feuilleton en rassemblant plusieurs textes en un seul, en les insérant dans un système de relations, où chaque texte ou élément narratif est pris dans un réseau de déterminations génériques et idéologico-culturelles. L'ensemble de ces éléments et références intertextuelles vont donc prédéterminer la réception et l'appréciation du récit, et partant sa parfaite contextualisation. Le téléspectateur y participe en activant sa mémoire selon le type de configuration qui lui est présenté par le récit, alors que l'instance médiatique essaie de stimuler l'investissement de son public. « L'auteur écrit (ou filme) en respectant ou en transgressant des codes préétablis, tandis que le lecteur situe le texte qu'il ouvre en se référant à un 'horizon d'attente' générique » (Lits, 1996, p. 27).

Nous avons observé que le *Jornal Hoje* a une certaine préférence pour les discours officiels s'appuyant sur des informations attestées et issues d'enquêtes, d'études ou de publications apparemment indépendantes. Dans quasiment toutes les séries de notre corpus, le *Jornal Hoje* fait appel aux paroles dites officielles ou d'experts pour ainsi garantir une reconnaissance de ses séries en tant que productions journalistiques impartiales. En même temps, pour souligner l'effet du genre série, ces mêmes paroles ou textes indépendants doivent correspondre plus ou moins à l'attente « générique » décrite par Marc Lits (1996), ou de « généricité » selon Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (2004), afin que la mise en récit en épisodes prenne forme et qu'elle soit reconnaissable.

Dans les feuilletons produits par le *13h* de *France 2*, cet appel à d'autres documents ou à des paroles officielles est plus timide. Dans le journal français, l'intertextualité passe notamment par la répétition de modèles narratifs issus d'autres genres. Cela déclenche également cet horizon d'attente chez le public, surtout parce que la plupart de ces modèles adviennent de l'univers narratif du feuilleton, dont la lecture semble être bien répandue dans la culture française, comme dans celle d'autres pays. Cette reconnaissance du genre suscite chez le destinataire l'attente de potentielles reprises, de pratiques auxquelles il souscrit, de

découvertes, de sentiments de projection, d'identification et/ou de sublimation liés à son imaginaire personnel influencé par l'imaginaire collectif et culturel.

> « Lorsque nous lisons un texte, nous le situons par rapport à un 'horizon d'attente', en fonction de notre connaissance, explicite ou intuitive, de certains modèles narratifs que nous avons intégrés depuis que nous savons lire, et même depuis que nous entendons raconter des histoires » (*Ibid.*, p. 100).

La plupart des sujets traités comme feuilletons dans le *13h* de *France 2* s'insère dans des catégories thématiques qui évoquent précisément un horizon d'attente en renvoyant à des textes ou à des histoires déjà racontées. En observant les feuilletons de notre corpus, nous avons identifié la présence récurrente de sujets qui amènent le téléspectateur dans des endroits prestigieux, originaux ou inexploités, comme les coulisses d'un événement, qui le conduisent à mieux comprendre le comportement humain par le suivi de tranches de vie, à embarquer dans des voyages insolites et surtout à partager les émotions d'une compétition.

Il convient de souligner que la sérialisation et la feuilletonisation de l'information, malgré l'intérêt pour le surprenant, sont structurées sur la base d'une normalité quotidienne présumée. Pourtant, dans la rubrique feuilleton, par exemple, cette « normalité » est construite à partir de modèles narratifs qui apportent un regard ou un traitement plutôt adapté grâce à une valorisation apparente de références, textes et formules facilement repérables. En effet, cela prépare le terrain pour l'utilisation d'intertextes favorisant une meilleure contextualisation et compréhension des informations à travers un traitement biaisé.

> « C'est grâce à la couverture de l'événement, attentive à ses flux, ainsi qu'à son entrée dans d'autres supports, que le journalisme l'insère dans l'une ou l'autre rubrique, en tant qu'espace-savoir afin d'aider à comprendre ce qui se passe dans le monde. Cependant, le changement de lieu de l'événement dans l'espace des journaux n'indique pas nécessairement un changement dans la spatialisation du conflit[136] » (Zamin, 2013, p. 79).

[136] « *É pela cobertura do acontecimento, atenta a seus fluxos, como a seu ingresso em outros meios, que o Jornalismo vai fixando-o em uma ou outra rubrica, enquanto espaço-saber auxiliar na compreensão do que ocorre no mundo. Todavia, a mudança do lugar do acontecimento no espaço dos jornais não indica necessariamente uma mudança na espacialização do conflito* ».

Aussi, l'insertion de certains sujets dans la rubrique feuilleton du *13h* de *France 2* ne suscite pas forcément l'idée d'un approfondissement, mais plutôt celle d'une adéquation à un espace dans la grille du journal, espace propice à développer des récits dont les thématiques s'alignent parfaitement sur un horizon d'attente particulier chez le public. De plus, lorsqu'un événement évoque, par exemple, un voyage – thème récurrent dans les deux journaux télévisés étudiés –, il doit également garantir les conditions nécessaires à rassembler autour de sa thématique d'autres textes ou éléments narratifs capables de valider le monde en commun qu'il met en place sous l'égide d'un récit bien structuré.

> « Le sens de la configuration peut être désigné par un thème, point essentiel de la configuration, qui marque le regroupement des éléments configurés au service d'une totalité intelligible. Ce thème est en quelque sorte le garant du sens conféré puisqu'il reflète l'unité, la cohérence et la signification attribuées à l'ensemble par la mise en intrigue » (Dubied, 2004, p. 114).

C'est pourquoi, parmi ces thèmes récurrents, on retrouve plus facilement une intertextualité. Prise ici comme une procédure narrative, elle contribue à la construction du récit lorsqu'elle ajoute à ces scénarios ponctuels, matérialisés par leur thématique, d'autres textes à ce monde de référence commun aux partenaires de la médiation. Ceci se produit notamment grâce aux affinités thématiques entre ces textes, mais également grâce à une nette « volonté de 'faire genre', d'y référer en mentionnant d'autres occurrences de faits similaires, voire même des œuvres de fiction » (*Ibid.*, p. 281), ce qui explique les répétitions de thèmes, d'intrigues, de traitements et de mises en scène.

Pour résumer, ce phénomène justifie l'existence d'une catégorisation de certains sujets, qui, à la base, correspond à l'horizon d'attente du public et qui se concrétise – au niveau verbal comme au niveau audiovisuel – lorsque le journal télévisé mène une sérialisation ou une feuilletonisation de l'information dans ses éditions.

2.7.3 L'intertextualité : la passerelle entre information et fiction

Comme l'a remarqué Annick Dubied (2004), l'appel à d'autres textes peut se faire à travers la mention ou même la reproduction d'œuvres de fiction. Ce faisant, les reportages à épisodes peuvent, outre la fragmentation du récit, être catégorisés comme un genre journalistique plus proche de leur matrice feuilletonesque ou sérielle. En effet, lorsqu'un intertexte est pris dans l'ensemble de la configuration du récit à épisodes, celui-ci peut être plus facilement catégorisé à partir d'une mention, d'une citation, d'une allusion, d'un extrait, etc. Tous ces éléments ou références intertextuelles peuvent jouer le rôle de prototypes, puisqu'ils sont sollicités comme des exemples, des « paliers de structuration » placés au niveau « macro-textuel[137] » (Adam et Pahud, 2020, p. 148). Ce procédé peut être envisagé comme une solution pour mieux définir les genres feuilleton et série dans la sphère journalistique, pour les mettre dans une rubrique, faciliter leur catégorisation, faire valoir leur dénomination en raison de la complexité du traitement des événements et surtout de leurs frontières généralement mal définies.

Par-delà la potentialité du conflit issue des thèmes qui entrent dans cette catégorisation, il convient de dire que de tels sujets de société, culturellement reconnus par le public, deviennent médiatisés et mis en feuilleton ou en série, parce qu'ils offrent d'emblée les grandes lignes pour être tracées. Les intertextes agissent donc comme des compléments, pour que ces pré-scénarios prennent leur forme et leur sens. Cette forme de mise en récit de l'information est à même de jouer ailleurs que sur le genre. En conséquence, il est intéressant d'analyser comment ces repères fournis par les intertextes assurent la reconnaissance de ce genre – pas souvent saisissable –, en faisant la liaison entre l'information et la fiction, par exemple.

> « Si les textes s'appuient toujours, et partiellement, sur des scénarios ou des textes antérieurs, il sera intéressant de repérer comment se font ces reprises, pour voir ce que le

[137] Au niveau macro-textuel, Jean-Michel Adam et Stéphanie Pahud s'intéressent aux « organisations compositionnelles globales : plans des textes et phénomènes péri-textuels, groupements de textes dans une unité supérieure comme les hyperstructures journalistiques et celles que l'on trouve dans les manuels et les encyclopédies, compositions textuelles sémiotiquement mixtes (icono-textes publicitaires comme littéraires) ». Ils considèrent ce niveau comme une évolution de ses recherches sur la théorie des séquences textuelles amorcée avec les études sur les micro-textes (les co-textes, micro-liages et faits de segmentation) puis avec les méso-textes qui considère « les séquences textuelles et les paragraphes comme des unités transphrastiques de structuration » (Adam et Pahud, 2020, p. 148).

nouveau texte ajoute, transforme, en quoi il innove, ou au contraire reproduit sensiblement les mêmes données » (Lits, 1996, p. 103).

L'insertion d'intertextes peut, bien évidemment, engendrer une certaine tension dans la mise en récit en épisodes, parce qu'elle est susceptible d'avoir autant d'effets positifs (gain de compréhension, création d'identité, etc.) que de conséquences négatives (uniformisation des refigurations, des récits eux-mêmes, à force de recourir à des scénarios préconstruits). Il faut donc une bonne maîtrise pour que l'usage, ou même le recyclage, des textes antérieurs ne déforme pas le sens des informations ou du sujet principal.

En prenant pour cas particulier la volonté de s'aligner sur les textes ou sur les images issues de productions fictionnelles et corrélats, le *Jornal Hoje* semble adopter une stratégie narrative plutôt réservée à la mise en série de ses reportages. Ainsi, l'intertextualité présente dans ses séries est davantage centrée sur une référentialité qui n'ose pas – du moins dans le discours – se rattacher directement à la fiction. On la devine plutôt dans la reproduction de scénarios déjà existants, sans que cela ne soit explicitement cité dans le texte du récit.

Lorsque la première séquence – celle qui introduit le sujet – de la série « *Câmeras de segurança* » (Caméras de surveillance), diffusée le 3 novembre 2014, démarre avec un montage d'images accélérées montrant les délits commis dans la ville de São Paulo par le biais d'un trucage visuel qui simule une lentille de jumelle et des effets sonores qui provoquent une frénésie, nous sommes directement renvoyés aux films d'espionnage comme ceux de James Bond ou de Jason Bourne. Le sujet principal – les caméras de surveillance – est alors associé à l'atmosphère des films dans lesquels nous visionnons inlassablement l'usage de nouvelles technologies favorisant des organismes secrets d'espionnage.

Voir des femmes assises ensemble dans une pièce dont l'ambiance suggère l'intimité, en racontant ouvertement leurs drames personnels, nous rappelle la formule narrative utilisée dans les séries à grand succès, comme celle de la télévision israélienne, *BeTipul* (2005-2008), créée par Hagai Levi, de son adaptation américaine, *En analyse* (*In Treatment* – 2008-2010, *HBO*), et de sa récente version française, *En thérapie* (2021-, *Arte*). Au travers du regard d'un psychanalyste, ces séries sondent le comportement humain des patients en crise dans le monde qui les entoure. Tout comme dans la formule de la série télévisée, chaque épisode de la série du *Jornal Hoje* « *Mulheres no mundo atual* » (Les femmes dans le monde actuel), diffusée du 8 au 11 septembre 2015, est centré sur l'histoire d'un personnage. Ainsi, le journal utilise stratégiquement l'une des dix femmes réunies dans cette salle-studio pour traiter un sujet

différent dans chacun des quatre épisodes (reportages). Celles que l'on voit le plus sont au service du récit, tandis que les autres sont utilisées comme contre-exemples ou pour renforcer le discours autour de la thématique et donner plus de relief au parcours du personnage principal. Le scénario est pratiquement le même que chez son homologue fictionnel.

Cette répétition de pré-scénarios ne se limite pas au domaine de la fiction. Par exemple, dans la série « *Seleção de emprego* » (Sélection d'embauche), diffusée du 26 au 30 septembre 2016, la simulation d'un cabinet de psychiatrie cède la place à une salle d'embauche, où 24 candidats sont réunis pour postuler à un poste d'assistant marketing dans un parc aquatique. Afin de faire ressortir le sens donné à ce type de situation, le *Jornal Hoje* reprend la formule du spectacle mise en œuvre dans les émissions de télé-réalité (*reality show*) telle celle très connue au Brésil : « *O aprendiz* »[138] (L'apprenti). Le téléspectateur suit donc, dans chaque épisode, une étape différente de cette sélection où les candidats sont éliminés jusqu'au moment de l'entretien final. Le but est de créer une atmosphère de tension permanente, proche de celle qu'on trouve également dans les films du genre compétition, comme dans la série cinématographique *Hunger Games* (« *The Hunger Games* », titre original américain, ou « *Jogos Voraces* », en portugais du Brésil, 2012-2015). Cependant, dans la série « *Seleção de emprego* » (Sélection d'embauche), la mort n'est pas au rendez-vous, mais c'est plutôt un message sur la méritocratie individuelle.

Nous pourrions citer d'autres cas similaires issus de notre corpus, notamment ceux qui sont liés aux scénarios de *road movie*[139] pour donner forme au récit de sujets de voyage. De plus, la thématique du voyage et celle des compétitions sont les plus récurrentes dans les deux journaux télévisés étudiés et s'appuient majoritairement sur d'autres textes pour faire évoluer leur récit. Toutefois, si, dans la structuration narrative des séries du *Jornal Hoje*, l'intertextualité est plus ou moins camouflée et ne se manifeste pas explicitement, dans celle du *13h* de *France 2*, les intertextes originaires de scénarios de fiction font leur apparition de façon bien plus explicite. Certains feuilletons portent même sur une thématique qui s'inspire presque exclusivement d'autres scénarios de fiction, comme c'est le cas du feuilleton « Le souffle des

[138] Cette émission, basée sur l'entrepreneuriat brésilien, a initialement été produite et diffusée par *RecordTV* – actuellement la deuxième plus grande chaîne brésilienne et concurrente directe de *Globo* – entre le 4 novembre 2004 et le 3 juillet 2014, en dix saisons. Il s'agit de la version brésilienne du programme américain *The Apprentice*, présenté par *NBC* et distribué en franchise dans le monde entier par *FremantleMedia*. En 2019, elle a été à nouveau produite après 5 ans d'arrêt. Jusqu'à présent, elle est diffusée sur la chaîne *Bandeirantes*.

[139] Le *rodie movie* est un genre cinématographique nord-américain dans lequel le fil conducteur du scénario est un périple sur les routes et à travers de vastes espaces avec pour moyen de locomotion la moto, comme dans « *Easy Rider* » (1969), ou l'automobile, comme dans « *Thelma & Louise* » (1991), voire même un train, à l'exemple du film « *À bord du Darjeeling Limited* » (*The Darjeeling Limited*, 2007).

fanfares », diffusé du 6 au 10 juin 2016. Il s'agit là d'un exemple parfait d'intertextualité à plusieurs niveaux.

2.7.4 Un feuilleton avec une intertextualité à plusieurs niveaux

Dans le feuilleton « Le souffle des fanfares », l'intertextualité est évoquée dès le premier épisode afin de placer le sujet dans le contexte de l'actualité, comme on peut l'observer dans la séquence de plateau extradiégétique-proleptique suivante :

> « Notre feuilleton, cette semaine, nous entraîne au rythme du Championnat d'Europe, pas celui de football, mais celui de fanfares. Les meilleurs spécialistes de cuivre, de percussions sont réunis à Lille. Des musiciens souvent amateurs. Parmi les favoris de la compétition, un groupe anglais formé à Leeds. Les représentants français, eux, sont originaires de Douai. 'Le souffle des fanfares', un feuilleton de Jean-Marc Nouck-Nouck, Bruno Auzet et Yane Kadouch ».

Avant de se référer au Championnat d'Europe de fanfares, le présentateur fait appel à un autre championnat, plus médiatisé et qui se déroule dans l'actualité : l'*Euro de football 2016*. L'insertion de cet intertexte n'a pas pour seule fonction d'inviter le téléspectateur à rejoindre l'atmosphère de compétition qui parcourt la société française grâce à la passion pour ce sport. Elle fait aussi un rappel direct à son fidèle public. À partir de là, le journal va conserver le format (scénario) de la compétition dans sa rubrique feuilleton, en ne changeant que le sujet, puisqu'il avait déjà abordé, la semaine précédente, l'*Euro de football* à travers un autre feuilleton intitulé « Euro, côté coulisses ».

Ensuite, c'est dans la séquence diégétique d'introduction du sujet de ce feuilleton qu'on commence à observer l'intertextualité faisant le lien avec un scénario originaire de la fiction. À ce temps précis du récit, le dialogue entre les différents genres prend place. Cela provoque une nouvelle codification que la généricité des différents textes et les langages visuels génère pour favoriser une meilleure lecture, chez le téléspectateur, d'un événement proche d'un monde fictionnel qu'il peut reconnaître. Ainsi, au son d'une musique vivante de fanfare, le récit expose les éléments clés qui vont composer son intrigue principale. À ce titre, le montage des images, du son et du texte se rapproche de celui d'un autre genre lié à la musique : le vidéo-clip. Par

ailleurs, ce préambule initial offre les premiers connecteurs qui vont se mettre en place pour se relier à un autre genre, mais aussi à un autre texte.

> « On a pris l'habitude de dire qu'au nord c'était les corons. On en oublierait presque que, au pays des mineurs de fond, il existe une autre tradition : celles des orchestres de cuivres, de trombones et de cornets à pistons. Les fanfares font partie du patrimoine de la mine. Du nord de la France jusqu'au nord de l'Angleterre, c'est l'histoire d'une passion, mais également d'une compétition. Un championnat d'Europe va opposer les meilleures formations du continent. Au milieu des briques et des charbons, il y aura des cuivres et du son ».

Dans cette séquence, on entend le texte ci-dessus, prononcé par la voix du journaliste-narrateur, tandis que les images nous montrent un jeune garçon en train de marcher seul dans les rues de son village où ont été bâties des maisons typiques en briques. Dans l'un de ses bras, il porte soigneusement un cornet à pistons. Il semble se diriger vers l'endroit où il doit rencontrer ses collègues de la fanfare pour une autre journée de répétition. Sur son trajet, les images se focalisent souvent sur les bâtiments en briques et sur les mines qui entourent la salle de répétition.

Pourtant, le montage de ce scénario suit pratiquement une mise en scène typique d'un vidéo-clip, selon les modèles qui ont conquis le public jeune de la chaîne *MTV* dans les années 1980 et 1990. La jonction du texte, des images et surtout de la musique change complètement le style de présentation « traditionnelle » d'un reportage journalistique, même si le récit s'annonce déjà dans un format différent : celui du feuilleton. Alors que la formule et la texture audiovisuelle de cette séquence introductive relèvent d'un phénomène d'intermédialité, elles suivent également un principe mimétique qui semble revêtir une idée de transgénéricité. Selon Jean-Claude Soulages (2007, p. 125-126), ce phénomène fait déjà partie de l'esthétique de fragmentation présente à la télévision et qui s'affirme notamment dans le style et la généricité liés au vidéo-clip, parce que, « en dernière instance, la 'diégèse' du vidéo-clip se résume et se confond avec la musique elle-même ». Il ajoute que l'une des causes de la fragmentation engendrée par ce format vient du fait que, autour d'une trame narrative ou d'un motif mélodique, un agrégat de représentations apparaît.

Cette diversité de représentations est plutôt ressentie dans la mise en scène de cette séquence, lorsqu'on peut associer les images des personnages qui se dirigent vers la salle de répétition, en passant par le décor d'une région où les anciennes mines de charbon et les maisons en briques prédominent, aux mêmes scènes d'ouverture d'un film anglais à grand succès qui tourne autour de la même thématique du feuilleton : une compétition de fanfares. En effet, les intertextes présents dans la dernière phrase de la séquence d'introduction – « au milieu des briques et des charbons, il y aura des cuivres et du son » – font directement référence aux éléments narratifs du film *Les virtuoses* (« *Brassed Off* », 1996). On passe donc d'un texte journalistique, à une composition de type vidéo-clip jusqu'à la reprise de la mise en scène d'une œuvre cinématographique.

La mise en scène d'un jeune garçon se promenant dans les rues d'un endroit fixé dans l'imaginaire du nord de la France, ainsi que le montage qui suit le rythme de la musique d'une fanfare, rendent le scénario plus familier. Cette configuration narrative est très similaire à celle que l'on trouve au début du film *Les virtuoses*, où les personnages sortent de leur lieu de travail – une mine – pour se rendre à l'endroit où ils vont jouer de la musique avec leurs instruments à percussions. Durant leur parcours, on visualise également l'endroit où ils vivent – une petite ville minière du nord de l'Angleterre dont les houillères sont condamnées.

Pourtant, c'est dans le deuxième épisode du feuilleton « Le souffle des fanfares » que le lien entre l'information et la fiction se fait plus prononcé. Là encore, nous observons un autre niveau d'intertextualité, cette fois-ci bien plus explicite que les deux précédents. Depuis le premier épisode, le récit met en relief la préparation des fanfares du nord de la France et du nord de l'Angleterre, justement parce que ces deux régions partagent une relation similaire aux les mines de charbon et la passion pour les fanfares. De ce fait, tous les épisodes de ce feuilleton transitent entre les villes de Manchester et de Leeds, en Grande-Bretagne, et de Douai, en France. Si la plupart du premier épisode a été consacrée à présenter les personnages français et leur préparation pour la compétition continentale à Lille, le deuxième épisode est davantage consacré à la présentation des concurrents anglais qui ont une forte « tradition » dans le domaine. À cet égard, une mise en contexte est toujours opérée pour ne pas priver le téléspectateur des repères nécessaires à l'interprétation des composants du récit.

De ce fait, presque à la fin de la deuxième minute du deuxième épisode, le récit fait la transition des séquences pour parler de la « tradition » anglaise des concours de fanfares. À ce moment-là, le langage vidéo-clip revient avec le son strident d'une musique à percussions qui s'élève sur un texte faisant à nouveau appel aux éléments de l'actualité (le football) et au passé

glorieux de cette région ancrée dans l'imaginaire populaire. Ces éléments sont décrits dans cette séquence qui démarre : « Le nord de l'Angleterre et les traditions populaires. Cette région a vu naître le football, évidemment. Elle a vécu la révolution industrielle et a vibré au son des fanfares. En anglais, d'ailleurs, on dit plutôt '*brass bands*' ».

Lorsque le récit s'intéresse à la « tradition » anglaise des « *brass bands* », il ajoute un fond dramatique motivé par la croissante décadence de cette culture musicale dans le pays en raison, entre autres, de la disparition des mines. Ce problème est le même que celui trouvé dans le film *Les virtuoses*. Aussi, pour plonger le téléspectateur dans les dernières années de gloire des fanfares anglaises, le récit du feuilleton insère d'abord un bref effet sonore et visuel représentant un rouleau de film en cours de rembobinage, puis nous voyons des images sorties directement du film. La *voix-off* du journaliste-narrateur est progressivement remplacée par celle des personnages du cinéma.

> « L'Angleterre, les mines et les fanfares. Le décor idéal pour un scénario de cinéma. Ces musiciens virtuoses sont arrivés chez nous, en France, avec ce film. Le combat des ouvriers anglais, opposés à la fermeture des mines. Ces hommes trouvent leur dignité grâce à la musique ».

Nous entendons ensuite la voix de l'un des personnages principaux du film qui ajoute une phrase emblématique du récit, afin de le rendre plus touchant :

> « Je sais qu'il y a eu des petits problèmes à la mine. Oui ! Mais il ne faut pas tout mélanger. Ici, on fait de la musique. Et c'est la musique qui est importante ».

Suite aux paroles de ce personnage fictif, la séquence se poursuit avec le montage rapide des principales scènes tirées de la présentation finale de la fanfare du film. Une fois de plus, la musique est mise au premier plan. Évidemment, dans la fiction, le groupe d'amis mineurs remporte la compétition nationale. Le personnage qui a prononcé les mots de motivation ajoutés dans le feuilleton est le même que celui qui, dans la scène finale de cette séquence intertextuelle, soulève le trophée. La *voix-off* du journaliste-narrateur revient pour lier le récit du film à celui du feuilleton, le passé glorieux des Anglais au contexte actuel, mais surtout pour justifier la

configuration finale de cette séquence : « Gagner le trophée aujourd'hui encore à Manchester comme à Douai, tous les musiciens le désirent ». Pourtant, le téléspectateur doit attendre le dernier épisode du feuilleton pour découvrir le vainqueur du Championnat d'Europe à Lille.

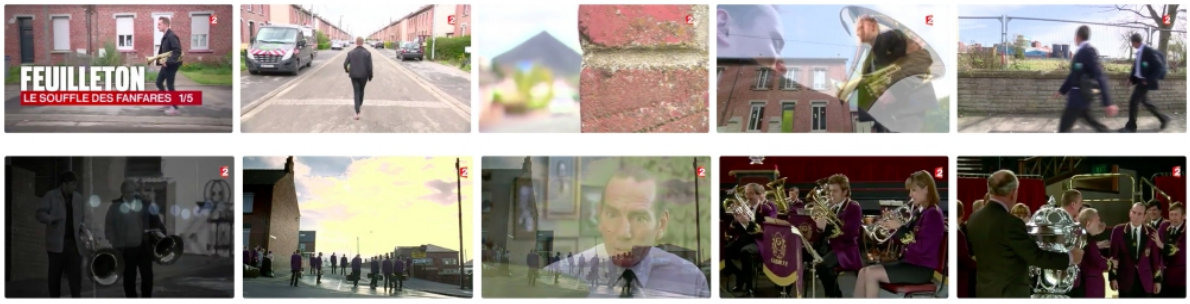

Figure 21 : Les images en haut représentent la séquence d'introduction du sujet du feuilleton « Le souffle des fanfares » (de 25'' à 1'17''). Sur les images, nous pouvons voir le jeune garçon se promenant dans les rues de sa petite ville. Sur toutes les images de cette séquence, nous voyons les éléments narratifs qui vont composer la mise en intrigue du feuilleton : les jeunes musiciens, les maisons en briques et les mines. Les images placées en bas représentent la séquence intertextuelle du deuxième épisode (de 2''39'' à 3'38''). Sur les premières images, nous voyons la transition entre les plans tournés pour le feuilleton et la présence des deux maîtres d'orchestre de Manchester, qui se fondent à ceux issus du film « Les virtuoses ». On retrouve quasiment les mêmes éléments narratifs que ceux de l'introduction : les musiciens (pas si jeunes), les maisons typiques en briques, mais également les scènes d'une compétition qui font le pont avec celles qui vont encore se dérouler dans les prochains épisodes du feuilleton.

Le texte du film s'insère donc dans celui du récit journalistique de façon littérale et sans camouflage. C'est l'intertextualité qui se manifeste à son plus haut niveau, faisant le lien entre deux genres distincts, afin de rendre la production du journalisme télévisé plus complète grâce à un nouveau contexte ajouté par cette procédure. L'intertextualité traverse donc, à ses divers niveaux, la dynamique des récits à épisodes en contribuant à agréger, dans leur mise en intrigue, plusieurs possibilités narratives, par l'intermédiation entre les effets dramatiques et/ou spectaculaires et ceux de contextualisation dont les feuilletons et séries ont normalement besoin.

2.8 L'usage d'archives : artifice courant pour la mise en contexte et en récit

Il y a plusieurs possibilités de dialogisme, de connexion, de liaison ou d'allusion qui peuvent s'inscrire dans la mise en récit à épisodes, dont la temporalité s'étend plus longtemps que celle des récits des reportages classiques que l'on regarde au jour le jour dans les journaux télévisés. Elles deviennent des formulations récurrentes et pas forcément innovantes. Toutefois,

en permettant l'accès aux intertextes, explicites ou cachés, qui se manifestent à plusieurs niveaux, dans divers contextes interdiscursifs et culturels, mais aussi dans l'activation d'une mémoire en cours de constitution, ces procédés narratifs sous forme textuelle, sonore et visuelle participent à l'interprétation des événements et à la contextualisation d'une partie importante des différents aspects qui proviennent de ces mêmes événements.

En effet, lorsqu'un sujet est traité sous la forme d'un feuilleton ou d'une série, il n'est pas à la source du sens de l'événement raconté. Il prend son sens à travers un travail de mémoire, une incessante reprise du déjà-dit, un retour au passé pour trouver les éléments liés à notre histoire, à notre entendement du monde. Tracer tous les cheminements qui peuvent donner un sens à un événement représente une opération hasardeuse, parce que les repérages mémoriels s'échappent toujours de notre temps présent. Le sens peut néanmoins être traqué.

> « Mais pour traquer le sens d'un événement, le sens des mots et des textes produits à propos de cet événement et remonter dans l'histoire, il a fallu aller voir du côté du concept de dialogisme et le retravailler pour le rendre opératoire afin de dégager des catégories descriptives qui permettent de repérer les indices de contextualisation textuels, intertextuels et interdiscursifs nécessaires à l'interprétation, qui ne sera jamais, on le sait, complètement satisfaisante, et qui restera toujours une interprétation » (Moirand, 1999, p. 181).

L'une des dimensions les plus pertinentes du dialogisme décrit par Sophie Moirand est précisément la relation entre le présent et le passé. La fragmentation d'un récit en plusieurs épisodes affecte directement la temporalité du récit, mais il faut également prendre en compte les changements temporels qui modifient nos critères interprétatifs et s'incrustent dans leur configuration, car ils déterminent l'influence d'un nouveau contexte qui s'ajoute au récit.

Certes, dans un premier temps, il faut éclairer les éléments culturels pour appréhender un document ou une image du passé dans le présent, et ainsi rendre certains sujets ou événements plus compréhensifs et voir la raison de leur médiatisation. Mais, dans un deuxième temps, il faut faire une lecture plus attentive de l'utilisation de ces documents ou images afin de percevoir l'évolution de la mise en intrigue d'un récit. Évidemment, tout cela apporte davantage de nouveaux contextes médiatiques à ces documents ou images rediffusés, réordonnés et réajustés

selon une volonté narrative qui met le temps en faveur du déroulement du récit. Une remédiation de sens s'opère donc à travers le lien entre le présent et le passé.

> « La remédiation matérialise des associations intertextuelles en rendant disponible leur dimension médiatique. La valeur signifiante de ces associations surgit alors dans la mise en opposition entre passé et présent. C'est à partir de la différence entre ce que l'on sait aujourd'hui sur ce qui s'est passé hier et ce que l'on savait à l'époque de l'événement que certains éléments du contexte médiatique seront rendus pertinents. Les liens sont alors activés sémiotiquement à partir du contraste entre le présent et le passé » (Treleani, 2013, p. 251).

La remédiation et la matérialisation des associations intertextuelles font partie des principales questions travaillées dans l'étude sémiotique menée par Matteo Treleani (2013). Bien que cette thèse ne consiste pas en une analyse sémiotique de l'objet de recherche, les observations de Treleani nous donnent une clé de lecture pertinente pour analyser l'utilisation d'images d'archives dans la configuration de récits à épisodes. Un procédé qui est étroitement lié à la mise en intrigue du récit, mais également à la possibilité d'offrir au téléspectateur de nouvelles données capables de placer certaines informations dans un contexte spécifique et de l'aider, par conséquent, à mieux interpréter la conduite du récit intentionnellement fragmenté. Selon Treleani, cette matérialisation se réalise « dans l'intention de reconstruire (à travers une déconstruction de la continuité) l'événement à partir de cette fragmentation des images » (*Ibid.*, p. 254).

Pour que cela se produise, il faut donc l'intervention d'un autre processus qui, à un certain degré, favorise la contextualisation de l'information et renforce la narrativité : le remontage.

> « Le remontage réintègre dans une nouvelle continuité narrative les contenus d'archives. La nouvelle structure sémiotique peut alors produire un effet d'authentification ou de validation historique des images, cas typique des documentaires historiques, mais elle peut aussi ne pas souligner leur statut d'archives. Ici, un effet Koulechov[140] classique est

[140] Très courant au cinéma, l'effet Koulechov ou l'effet K, créé par le réalisateur soviétique Lev Koulechov, met en lumière la fonction créative du montage d'images. Il désigne la propension d'un plan à influer sur le sens du

à l'œuvre : les images d'archives font sens dans l'enchaînement avec d'autres images. Le remontage agit alors directement sur leur valeur : sur le plan sémiotique du document. C'est la narration qui décide du sens et du statut des images » (*Ibid.*, p. 255).

Dans le journalisme quotidien, il est difficile de réaliser ce type de remontage, en particulier dans les reportages qui captent l'actualité presque en direct. Cependant, dans les reportages aux formats feuilleton et série, cette opération d'ajustement entre les images tournées dans un temps plus proche de leur diffusion et celles du passé devient un recours à la portée de l'équipe de reportage grâce à configuration close de leurs récits, où le montage peut facilement réaménager les séquences ou même jouer avec l'utilisation d'images d'archives. Celles-ci sont ajoutées au montage pour donner forme au récit et combler les vides que les premières ne peuvent remplir dans l'immédiat. La mise en récit à épisodes se distancie logiquement de la problématique des actualités reconstituées, parce qu'elle vise prioritairement à donner forme à un scénario qui doit suivre une mise en intrigue cohérente et narrativement intéressante.

« Or, dès que le discours de l'information télévisée se constitue en récit, la continuité narrative ne saurait s'accommoder de trop nombreuses lacunes. Pourquoi ne pas chercher alors les images manquantes et d'autres images déjà existantes ou spécialement créées à cette occasion ? Le mode de liaison de toutes ces images, ce n'est pas la causalité et la temporalité factuelle, c'est une scénarisation dominée par une continuité narrative où seules certaines images ont un rapport direct avec la réalité factuelle envisagée » (Jost et Leblanc, 1994, p. 71-72).

François Jost et Gérard Leblanc rappellent qu'il n'est pas toujours possible de distinguer une image de reportage d'une image d'archives, car il arrive que l'image d'archives ne soit pas

---

plan qui lui succède dans le montage, avec en retour l'influence de ce plan sur le sens du précédent, une « contamination sémantique » à double sens. Matteo Treleani utilise le terme « effet Koulechov intertextuel » qui met « en opposition le réseau du passé et celui du présent grâce à la matérialisation de différentes associations intertextuelles » qu'il examine sur Internet. L'auteur le définit ainsi : « Dans le montage, l'effet Koulechov est l'impression produite par la juxtaposition de deux fragments : la signification dérive de leur enchaînement et non pas du contenu de chaque fragment. Un effet Koulechov intertextuel serait alors un effet produit par l'enchaînement de différents documents (textes), là où la signification est donnée par le rapport entre les documents et non par la simple addition de chacun » (*Ibid.*, p. 253).

désignée comme telle. Il est courant que les équipes de tournage enregistrent, lors de la production d'un reportage, d'autres images qui seront stockées dans une sorte de banque d'images pour être utilisées plus tard dans d'autres reportages, en suivant le besoin de remplissage narratif typique des récits journalistiques. Dans ce cas, les images archivées auront une fonction plutôt illustrative, appuyant la parole des journalistes ou celle des personnages présents dans le récit. En général, ces images ne sont pas datées ou localisées, ce qui explique la difficulté de les identifier en tant qu'images d'archives ou d'illustration.

2.8.1 L'image d'archives : entre la contextualisation et la décontextualisaton du voir

Avant de vérifier l'approche plutôt narrative des images d'archives présente dans les feuilletons et séries produits par le *Jornal Hoje* et par le *13h* de *France 2*, il convient de mieux cerner le statut de ces images dans le journalisme télévisé face au flux d'images considérable qui appartient à ce type de production médiatique.

À ce titre, François Jost et Gérard Leblanc (1994, p. 71) distinguent plusieurs types d'image : l'image de reportage (qu'ils définissent comme « l'image-reine de l'information ») « où la réalité factuelle semble s'offrir sans médiation et où le direct joue un rôle prépondérant (saisie et transmission simultanée de la réalité factuelle) » ; et l'image d'archives qui permet d'insérer l'image de reportage dans une continuité interprétative de type historique. Dans ce cas de figure, l'image de reportage devient aussitôt, à son tour, elle-aussi une image d'archives ; l'image d'analyse, souvent assortie de statistiques et de modèles réduits où s'affiche la scientificité du discours du spécialiste qui la commente. À l'heure actuelle, ce type d'image est souvent accompagné d'infographies ; et nous avons finalement l'image de synthèse qui sert à visualiser ce qui ne peut être saisi, ou n'a pu l'être au moment des faits, par les techniques de prise de vues. Dans ce cas, les trucages visuels sont plus fréquents. Ainsi catégorisés, ces images deviennent moins confuses lors de la diffusion :

> « De par leurs différences mêmes, elles se renforcent, elles se complètent. Dans l'image de reportage, l'information privilégie un voir décontextualisé ; dans l'image d'archives, elle privilégie la contextualisation du voir ; dans l'image d'analyse, l'information passe par le savoir ; dans l'image de synthèse, elle passe par la re-création du voir » (*Ibid.*, p. 71).

De ce point de vue, nous pouvons appréhender la contextualisation comme un élément important dans la différenciation entre images d'archives et images d'illustration, bien qu'une bonne partie de ces dernières soient tournées en dehors du cadre de production du reportage auquel elles sont destinées. À la base, avec ce type d'usage, ces images ne peuvent pas faire d'associations intertextuelles. Elles ne présentent pas de nouveaux contextes et ne nous renvoient pas au passé, mais elles restent pourtant dans la catégorie des images d'archives, car, selon Jean-Stéphane Carnel (2020), bien qu'illustratives, ces images appartiennent à une institution, à la chaîne ou, plus spécifiquement, à son service de conservation d'images.

Dans une perspective plus générale, Jean-Stéphane Carnel[141] définit les images d'archives comme « l'ensemble des images disponibles dans le fonds documentaire, qu'elles datent de quelques heures ou de plusieurs années, qu'elles aient été diffusées sur la chaîne ou non » (*Ibid.*, p. 169). Selon lui, ce n'est donc pas l'usage, mais le « potentiel d'usage » qui fait l'archive.

Concernant l'emploi récurrent d'images d'archives, Jean-Stéphane Carnel détermine quatre raisons pour le recyclage de ces images, selon le type d'information à configurer. La première et la plus évidente concerne le recours à la mémoire, ou le simple rappel des faits. Tel est le cas, par exemple, lorsqu'il s'agit de retracer la carrière d'une personnalité qui vient de décéder ou de rappeler les moments forts d'une affaire judiciaire. Ce type d'usage est facilement repéré par le téléspectateur, parce que ces images sont généralement diffusées avec la mention « archives » ou avec une date incrustée à l'écran.

La deuxième raison est d'ordre économique : les images d'archives sont utilisées afin d'éviter d'envoyer une équipe de tournage sur le terrain. Actuellement, les agences fournissent une bonne partie d'images à ces fins, comme en témoignent les événements internationaux souvent rapportés avec des images déjà diffusées à grande échelle. Dans le même ordre d'idée, Jean-Stéphane Carnel signale que le recyclage des images d'archives pallie souvent des « ratés » du tournage. « Bien que cela soit rare, il arrive que les images filmées soient de piètre qualité ou qu'il manque tout simplement une image de contexte qui serait utile pour le reportage. Le service d'archives devient alors le service de secours lorsqu'il y a défaillance du matériel de tournage » (*Ibid.*, p. 174).

Selon l'auteur, le troisième recours aux images d'archives vise à pallier l'absence de représentation imagée d'un événement traité dans le journal télévisé. C'est particulièrement le

[141] L'étude menée par l'auteur se base principalement sur une observation participante de cinq ans dans un service d'archives télévisuel et sur l'analyse de corpus construits à partir des bases de données du site professionnel de l'Institut national de l'audiovisuel français (INA).

cas des événements touchant des personnalités et des événements difficiles à filmer. Ce phénomène est, probablement, en légère baisse du fait de l'utilisation massive de vidéos amateurs dans les JT et de la libre circulation des images sur les réseaux sociaux.

Dans les grands formats de reportages, certaines images sont même tournées et mises en scène en suivant le langage issu de la fiction. Dans ce cas de figure, nous observons une sorte de montage plus proche d'un modèle de reconstitution des faits. Il en existe plusieurs types, dont les différences reposent sur l'objet auquel ils se réfèrent, sur leur degré d'abstraction et, pour être complets, sur leur place entre le sensible et l'intelligible. François Jost explique cela ainsi :

> « La reconstitution appartient aussi à l'univers des preuves journalistiques. Dans la mesure où le journaliste arrive toujours après les faits, les JT ou les magazines y ont fréquemment recours. Ce que vise ce mode d'approche du réel, c'est la reconstruction d'une causalité. Il ne s'agit plus seulement de montrer, comme dans la restitution, mais d'expliquer l'enchaînement des faits. Pour y parvenir, le journaliste peut s'y prendre de deux façons, qui sont corrélées à deux points de vue différents sur la réalité reconstruite » (Jost 2010, p. 24).

Dans la reconstitution des faits, les images d'archives peuvent être sollicitées en tant que support illustratif. Pour pouvoir remplir ce rôle, elles sont décontextualisées. Enfin, en revenant aux raisons avancées par Jean-Stéphane Carnel, les images d'archives peuvent également être mobilisées pour mettre en image les reportages annonçant des événements futurs, ce qui provoque parfois des anachronismes visibles. En bref, l'usage d'images d'archives semble répondre à plusieurs besoins du mode de production télévisuel.

> « Donc, dans les JT, les images d'archives ne sont pas réutilisées uniquement comme un appel à la mémoire visuelle et télévisuelle du téléspectateur, elles ne sont pas seulement des rappels des faits ou des embrayeurs mémoriels. Le plus souvent, elles servent simplement à illustrer un propos journalistique. Et si ces images peuvent être ainsi recyclées, c'est qu'elles sont, dans une large part, décontextualisables, − ou considérées comme telles par le documentaliste qui les propose et le monteur qui les intègre dans son sujet » (Carnel, 2020, p. 175).

De ce fait, l'usage d'images d'archives répond à deux principaux enjeux. D'un côté, elles possèdent une valeur informative vis-à-vis de notre passé et offrent les instants prégnants d'un événement. « Par les indices visuels qu'elles contiennent, elles sont inscrites dans un espace précis à une date précise », explique Jean-Stéphane Carnel (*Ibid.*). D'un autre côté, elles ont une valeur illustrative, notamment parce qu'elles peuvent être décontextualisées.

Par exemple, dans le premier épisode de la série « *Trem do JH – Eleições americanas* » (Train du JH – Élections américaines), diffusé le 3 octobre 2016, qui porte sur le terrorisme, lorsque le reporter introduit le sujet, les images emblématiques de l'un des avions percutant le World Trade Center de New York, le 11 septembre 2001, sont insérées par le montage afin de renforcer l'information : « New York, notre point de départ, est incapable de se détendre 15 ans après la plus grande attaque terroriste de l'histoire du pays[142] ». Les images d'archives sont tellement emblématiques que le journaliste n'a même pas besoin de décrire ou de citer la date de cette attaque terroriste qu'il raconte dans le récit, parce que cet événement fait partie de notre mémoire récente. Cette image spécifique est présentée avec le mot « archive » (« *arquivo* ») incrusté à l'écran. Dans cette même séquence, le journaliste poursuit : « La surveillance est de 24h. Cependant, l'explosion d'une bombe a fait plus de 30 blessés au cours du dernier mois[143] ». D'autres images d'archives ont été insérées, mais cette fois sans la mention « archive » à l'écran. Celles-ci appartiennent à la caméra de surveillance d'une salle de sport qui a enregistré le moment de l'explosion, ce que l'équipe du journal n'a pu faire. Ces images n'ont pas la même valeur informative et historique que la première image d'archives. Elles deviennent illustratives, malgré le fait que les deux cas de figure parlent d'événements du passé et, en quelque sorte, illustrent un même contexte qui se relie à l'actualité. Le dispositif employé par cette série met en relief le contexte de l'attentat du 11 septembre 2001, tandis qu'il décontextualise, d'une certaine manière, le second, comme si celui-ci n'appartenait pas à notre mémoire collective et était dépourvu de valeur historique. De plus, le seul fait de citer la première image comme « archive » et pas la seconde n'exclut pas cette dernière en tant qu'intertexte, « puisque l'intertextualité consiste en l'introduction attestée d'un fragment ou

[142] « *Nova York, nosso ponto de partida, não consegue relaxar 15 anos depois do maior ataque terrorista da história do país* ».
[143] « *A vigilância é 24h. Mesmo assim, a explosão de uma bomba deixou mais de 30 feridos no mês passado* ».

d'une partie d'un texte dans un autre, la citation devient alors exemplaire de cette pratique relative » (Chambat-Houillon, 2010, p. 113).

Cet exemple soulève une sorte de paradoxe qui va au-delà de celui remarqué par Jean-Stéphane Carnel : le fait que les images d'archives les plus fréquemment utilisées ne ressemblent pas à des images d'archives. En effet, bien que l'usage d'images d'archives soit une pratique courante dans le journalisme télévisé, dans les formats feuilleton et série, cette sorte de camouflage des images d'archives est plus ou moins accentuée en fonction de leur valeur narrative. Il serait donc difficile, à notre niveau d'analyse, d'identifier tous les usages d'images d'archives présents dans la configuration des feuilletons et séries étudiés ici, car ce besoin impose fréquemment un camouflage de ces images afin de rendre le récit le plus narratif possible. Néanmoins, dans la plupart des séries et feuilletons étudiés, l'insertion d'images d'archives est identifiable lorsque celles-ci remplissent une fonction bien définie dans le scénario envisagé par le récit. Cela se produit fréquemment lorsque le passé est évoqué.

2.8.2 Lorsque les images d'archives ajoutent des valeurs diverses au récit

De toute évidence, les images d'archives constituent un moyen indispensable de donner forme aux récits. Elles peuvent même engager un récit d'archives, comme l'a remarqué Nathalie Piégay-Gros (2014). Cependant, l'auteure insiste sur une différence entre l'archive et le document, surtout lorsqu'ils sont utilisés dans les œuvres audiovisuelles. En effet, selon elle, tout va dépendre du traitement et de leur inclusion dans la configuration du récit. En reprenant les idées de Paul Ricœur (1983), Nathalie Piégay-Gros signale la substitution fréquente du terme « archive » (ou « archives ») par celui de « document » :

> « Or l'archive est un document particulier, non pas par sa nature (tout peut faire archive), mais par le traitement qu'il a subi : il n'y a pas d'archive sans fonds d'archives, qui suppose archivage, c'est-à-dire rencontre avec une institution qui sélectionne, classe, inventorie, et prévoit les conditions de la consultation. La non-distinction qui est faite, aujourd'hui, entre le document qui n'a été conservé que par un individu, simple trace documentaire donc, et l'archive institutionnelle est un indice supplémentaire de cette passion des archives, qui se substitue à l'empire du document » (*Ibid.*, p. 73).

Par-delà ces distinctions, Nathalie Piégay-Gros affirme que les récits – notamment ceux dont l'enjeu est informatif ou documentaire – qui exposent des images d'archives (de manière explicite ou camouflée) partagent des caractéristiques telles la polyphonie, l'hétérogénéité des voix et des matériaux narratifs, l'intersémioticité du document qui prouve que « cela a été » (la photo joue un rôle de plus en plus important), la fragmentation, ou encore la modification du statut du texte ou de l'image insérée dans un tout cohérent et contextualisé, ce qui résulte le sens d'une œuvre, par exemple.

Il existe en effet un paradoxe dans le document constitué en tant que forme instantanée, ou trace éphémère, car, une fois archivé, il s'ancre dans une temporalité et une série qui n'étaient pas les siennes au départ, du fait de lui avoir ajouté de nouvelles valeurs lors de sa réutilisation. À partir de notre corpus, nous pouvons prendre plusieurs exemples où l'usage d'images d'archives – qu'elles soient identifiées en tant que telles ou non – ajoute, outre de nouveaux contextes, des valeurs qui imprègnent un éventail de sens transitant, entre autres, entre l'informatif, l'historique, le nostalgique, le sentimental et le dramatique. Le fait est que, selon leurs besoins narratifs, contextuels et/ou informationnels, la plupart des récits ont aussi bien recours à des documents qu'à des archives.

Tel est, par exemple, le cas de la série « *Bebês modernos* » (Bébés modernes), diffusée au *Jornal Hoje* entre les 5 et 8 juillet 2016. De façon générale, nous pouvons dire que la promotion de cette série est fondée sur un sentiment de nostalgie en opposition à la modernité actuelle. Cela apparaît dans la conception du générique-carton de plateau que nous avons analysé plus haut. Ici, le JT utilise les photos de bébés envoyées par les parents afin de partager leurs souvenirs avec le public. Les photos s'insèrent alors dans cette catégorie de documents qui, malgré le fait de ne pas appartenir à une institution d'archivage ou à un fonds d'archives ou même au centre de documentation de la chaîne[144], se configurent tout de même comme des archives personnelles et intimes, de valeur sentimentale.

Cette valeur sentimentale s'entremêle à la valeur dramatique du récit de la série qui remet en cause, en même temps qu'elle exalte, les nouvelles habitudes advenues avec la « modernité ». Le montage des photos de bébés garde, par le collage réalisé dans le générique-carton ou par son insertion constante dans les différents épisodes, une polysémie qui s'ajuste

[144] Depuis 45 ans, *Globo* possède son propre centre de documentation qui s'appelle CEDOC (Centro de documentação da TV Globo). Avec des millions de textes, photos et images produits pour les programmes de journalisme, de sport et de divertissement, ce centre constitue un outil de travail important pour les professionnels de la chaîne pour la consultation et les nouvelles productions.

parfaitement aux divers propos du journal télévisé, en envisageant de conquérir le public grâce à l'appel nostalgique et sentimental que de telles représentations de bébés suscitent[145].

Dans le deuxième épisode, nous trouvons une séquence où les images d'archives jouent un rôle très important dans le traitement du sujet : comment les façons de prendre soin d'un bébé ont-elles évolué ? Le récit nous présente alors Fernanda Rodrigues Alves de Sousa, professeure et mère de Júlia et de Marco Antônio. La première est un bébé de quelques mois seulement et le second, son premier fils, a déjà 19 ans. Nous sommes confrontés à un écart entre générations. Pour faire ressortir les principaux changements entre la façon dont Júlia a pris soin de son premier enfant et du deuxième, mais aussi pour attester/contextualiser l'évolution du comportement suggérée par la thématique de l'épisode, la parole du personnage qui, d'abord, explique comment la façon de soigner le nombril des deux enfants a changé au fil des dernières décennies. Lorsque la journaliste parle de la décoration du berceau des bébés, les photos de Marco Antônio, encore nouveau-né, sont insérées afin d'illustrer le changement de génération :

> « Imaginez-vous ce que pensent les grands-mères ? Tout a changé. Dans les années 1990, quand Marco Antônio est né, la mode était un berceau plein de choses. Pour Júlia, Fernanda a fait de même. Mais, sous l'orientation du pédiatre, elle a dû tout enlever. Pas de protections de lit duveteuses, de drap de dessus, de coussins ou d'animaux en peluche. Tout cela peut étouffer le bébé. Le lit doit être presque dégagé. Plus il est dégagé, plus le bébé est en sécurité. Voyez comment ce bébé s'amuse à tirer la moustiquaire et la met sur son visage. Pour éviter l'étouffement, ils ne sont plus recommandés. De même que cette attache-tétine qui accrochait la sucette au vêtement. Elle peut s'enrouler autour du cou du bébé[146] ».

---

[145] À la fin de la diffusion de la série « *Bebês modernos* » (Bébés modernes), le JT informe que plus de deux mille photos de bébés ont été envoyées à l'équipe de production. La plupart de ces photos ont été postées sur la page web du *Jornal Hoje*, dans l'espace réservé à ses séries.

[146] « *Imaginem o que as avós estão pensando? Mudou tudo. Na década de 1990, quando Marco Antônio nasceu, a moda era berço cheio de coisas. Pra Júlia, a Fernanda fez igual. Mas, por orientação do pediatra, ela vai ter que tirar tudo. Nada de protetores de berço fofinhos, lençol de cima, almofadas e bichinhos. Tudo isso pode sufocar o bebê. O berço tem que ser quase pelado. Quanto mais pelado, mais seguro. Veja como este bebê se diverte puxando o cortinado e o aproximando do rosto. Pra evitar sufocamento, eles não são mais recomendados. Nem aquela cordinha que prendia o bico à roupa. Ela pode se enrolar no pescoço* ».



Figure 22 : En haut, les deux photos qui appartiennent à l'album de souvenirs de Marco Antônio. Elles sont datées (années 1990) et ont été utilisées, dans un premier temps, pour illustrer l'idée que naguère les berceaux étaient remplis d'objets divers. Dans la même séquence, on voit l'image d'un autre bébé – tirée d'un filmage anonyme – qui révèle une situation de danger courante auparavant. La dernière photo en bas à droite est la même que celle que l'on a vue précédemment, mais cette fois-ci elle est recontextualisée afin de renforcer l'idée de danger liée à l'usage d'un attache-tétine ».

Dans cette séquence, le passé et le présent sont mis en contraste et l'usage des images d'archives est au service de la mise en intrigue du récit. Les photos insérées dans le montage de la séquence sont diffusées sans que le cadre de l'album de famille ne soit effacé, ce qui confirme la volonté du récit de rester fidèle à l'identité narrative de la série, favorisée par l'appel sentimental de photos de bébés mignons. Outre cette valeur sentimentale invoquée par les photos d'album du bébé, il y a également un fort besoin narratif dans cette séquence qu'une autre image représente sans pour autant être citée comme image d'archives ou créditée à une autre famille que celle de Júlia – qui est au centre de la trame. Cette image d'un autre bébé qui joue « dangereusement » avec la moustiquaire, manifestement prise dans le cadre d'un enregistrement de souvenirs personnels et intimes (au vu de sa texture et de sa qualité technique), est insérée dans la séquence avec notamment pour propos d'illustrer le texte à forte valeur narrative, informative et même didactique. L'effet Koulechov[147] intertextuel, mentionné par Matteo Treleani (2013), prend forme, parce que ce nouveau fragment (image) s'enchaîne aux autres images afin de faire évoluer le propos narratif. Sur cette image, l'élément du passé

[147] Pour reprendre la définition de l'effet Koulechov, voir la note de bas de page numéro 140 de cette thèse, sur la page 222.

est quasiment effacé. Elle devient un document orienté vers le présent du récit qui s'intéresse à contester une pratique dont on ne sait pas clairement si elle représente une action actuelle ou non, en raison d'un manque de référence ou de date. Pourtant, elle atteste l'idée/information mise en lumière par le récit.

Dans cette même séquence, la même image de Marco Antônio bébé revient pour illustrer un changement de mœurs à partir de l'usage d'un cordon pour attacher la sucette au vêtement de l'enfant. Il est intéressant de noter que, lors de son premier usage, cette photo illustrait l'énorme quantité d'objets dans le berceau. Dans sa seconde insertion, elle se focalise sur un objet spécifique. Cela constitue une recontextualisation de la même image. Matteo Treleani (2013) explique que le contexte éclaire en effet certains éléments des images et en atténue d'autres. L'auteur ajoute que, normalement, c'est le téléspectateur, par « économie interprétative », qui est enclin à balayer certains détails pour mettre uniquement en relief ceux qui sont cohérents avec sa vision d'ensemble. « Cette vision est souvent dictée par le contexte » (*Ibid.*, p. 236).

Cependant, le remontage de cette photo oriente volontairement l'attention du téléspectateur sur un détail négligé dans son premier usage, justement pour permettre au récit une « continuité narrative ». Cela représente bien évidemment l'un des enjeux du journalisme télévisé : utiliser des images d'archives ou d'autres documents, parce que « chaque recontextualisation est une réinvention des images » (*Ibid.*, p. 237), en valorisant en même temps la façon dont ces images représentent les faits/éléments que le récit veut mettre en avant. Cette recontextualisation, que l'on voit explicitement dans cette séquence du deuxième épisode de « *Bebês modernos* » (Bébés modernes), est possible grâce au remontage, malgré le court intervalle entre la répétition de l'image : la première datée et la deuxième sans aucune incrustation qui la remet en contraste avec le passé. Dans ce cas, ce qui va changer le sens ou le contexte de cette image est l'association intertextuelle que le récit suggère et qui invite le téléspectateur à le suivre. Dans un premier temps, la photo est associée aux objets du berceau et, dans un second temps, au danger lié à l'utilisation d'un type d'attache-tétine.

On constate que, dans cet exemple, la valeur narrative se superpose aux autres valeurs grâce à la pratique courante du remontage dans les récits journalistiques qui ont besoin d'autres images hors du cadre de leur production, sans pour autant adopter une approche historiographique de ces anciennes images au premier plan. Pourtant, cette approche est la plus courante dans les feuilletons et séries produites par le *JT de 13h* de *France 2* et par le *Jornal Hoje*, respectivement.

2.8.3 La valeur historique des images d'archives retravaillées par le récit

Grâce à leur temporalité plus étendue, les feuilletons du *JT de 13h* de *France 2* peuvent utiliser plus fréquemment des images d'archives, car celles-ci provoquent des pauses/ruptures qui exigent généralement plus de temps pour mieux contextualiser le présent. Ce retour au passé se fait nécessaire dans certains moments sollicités par le récit, mais, pour que cela donne du sens à l'information qui remonte à un autre temps ou même pour ne pas perturber la continuité narrative, d'autres ressources sont nécessaires pour authentifier et valider sa valeur historique. Dans la plupart des épisodes des feuilletons produits par ce journal télévisé, il y a souvent une pause pour façonner une valeur historique ou évoquant une « tradition » à travers l'investissement d'une relation entre le présent et le passé. Dans ce genre de configuration, il y a également un processus de recontextualisation des images qui sont réutilisées afin de créer ou de « reproposer » quelque chose du passé dans le présent. Ce travail est pourtant assez délicat, comme l'explique Matteo Treleani : « il faut reconstruire le passé, et le contexte du document, pour pouvoir l'appréhender sans interprétations erronées » (*Ibid.*, p. 249). L'auteur met l'accent sur le fait que certains changements temporels peuvent modifier nos critères interprétatifs. « Nous pouvons donc percevoir le passé en fonction de ses différences avec le présent, et c'est seulement quand il diffère que le passé se révèle. Le présent ne doit pas nous aveugler mais constituer la condition de compréhension du passé » (*Ibid.*, p. 250).

Aussi, chaque fois qu'un feuilleton produit par le *JT de 13h* de *France 2* évoque le passé, les images insérées dans ce type de séquence sont traitées à l'aide de trucages visuels afin d'être interprétées comme provenant d'un autre temps. Cela devient une norme ou une caractéristique intrinsèque du traitement de l'information comme feuilleton par cette chaîne. Ce type de recontextualisation, ou de recadrage, est perceptible grâce à l'insertion d'un effet sonore qui imite le son d'un rembobinage d'une pellicule de film (comme celui des vieilles vidéocassettes) sur les images qui composent les séquences analeptiques de type « précédemment » ou à la décoloration en noir en blanc des images afin de les vieillir.

Ce type de transition entre présent et passé n'est jamais réalisé de façon brusque. Il obéit à une continuité narrative sans laquelle l'insertion de ces images d'archives ne pourrait être remise dans le contexte global géré par le sujet central de chaque feuilleton. Ainsi, dans le troisième épisode du feuilleton « La fine fleur des jardiniers », diffusé le mercredi 25 mai 2016, le passé de l'un des personnages qui participe au concours du meilleur pépiniériste français de l'année est mis en lumière dans le présent afin de représenter l'origine de sa passion pour les

orchidées. Cette compétition se configure comme l'intrigue principale de ce feuilleton qui nous fait suivre trois pépiniéristes d'exception durant leur installation au château de Chantilly, où se sont réunis tous les compétiteurs.

Au fil du troisième épisode, les secrets de famille et la « tradition » de jardinage de chaque personnage sont travaillés de façon plus approfondie par le récit. Si, dans un premier temps, dans une séquence où les images gardent leur trace avec le présent, le téléspectateur suit l'histoire autour d'anciennes techniques préservées par la famille d'Arnaud, l'un des personnages principaux du feuilleton, dans la séquence suivante, on retrouve Philippe qui évoque lui aussi une « tradition » :

> « Près de Paris, Philippe, l'amoureux des orchidées, perpétue lui aussi une tradition. Son grand-père, au début du XXème siècle, est un précurseur dans la reproduction in vitro de plantes tropicales. Philipe, avec son père, va créer une entreprise, la première en France, pour les orchidées ».

Les images d'archives sont sollicitées pour illustrer les paroles du journaliste-narrateur. Toutefois, cela se réalise en lien avec la séquence précédente, et ce par le biais du texte (« Philippe perpétue, lui aussi, une tradition ») et des images, car c'est à partir de l'image de la plaque d'entrée du domaine de la famille de Philippe que les incrustations du passé (trucages visuels) commencent à prendre forme et à nous diriger vers un autre temps. Il y a, dans un premier temps, une transition entre les images en couleur de cette plaque et celles en noir en blanc qui, de manière graphique, montrent les tâches et rayures typiques des anciens films. L'image du présent devient alors une image du passé, invitant les images qui appartiennent véritablement au passé à prendre le relais. Ensuite, lorsque les photos de famille apparaissent à l'écran, elles sont encadrées avec les bordures des anciens films argentiques. Ici, l'idée est d'insérer ces images d'archives dans un contexte historique, sans pour autant perturber la perception ou l'interprétation temporelle de ces images dans la continuité narrative du récit.

Ce type de procédé narratif, très courant dans la configuration des feuilletons produits par le *JT de 13h* de *France 2*, permet de mettre le temps présent du récit entre parenthèses, de sorte que celui-ci ne « pollue » pas le regard du téléspectateur sur une nouvelle information issue du passé. Ainsi, les images d'archives peuvent être facilement identifiées, grâce à ce type de traitement graphique qui les place dans un autre contexte sans perdre leur valeur historique.

Dans cette brève séquence qui raconte un peu plus le passé de l'un des personnages, les images d'archives se mêlent à celles du présent dans l'introduction (la plaque du domaine) et dans la conclusion, où un plan avec l'image de la serre d'orchidées s'affiche avec le même traitement du passé avant d'être remplacée par une autre, similaire, qui reprend peu à peu les couleurs du présent. À ce moment-là, le but est de réaliser une transition narrative cohérente entre le passé et le présent, en introduisant un lien entre ces images qui, au-delà de leur effet de recontextualisation et de recadrage, renforcent l'idée d'une « tradition » qui résiste au temps.

Cette intention de créer une transition narrative entre les images du passé et celles du présent est également présente dans le feuilleton « Les plumes de Montmartre », diffusé du 28 novembre au 2 décembre 2016. L'objectif du récit de ce feuilleton est d'amener le téléspectateur du JT dans les coulisses du Moulin Rouge, le mythique cabaret parisien. À cet effet, outre le fait de nous montrer la préparation des danseuses vedettes et des diverses installations secrètes, ainsi que l'attente d'un groupe de salariés qui ont gagné de leur entreprise-une soirée surprise dans cette salle de spectacles, le deuxième épisode propose un voyage dans le passé glorieux du cabaret afin de prouver la perpétuité de sa réputation sur plusieurs générations de danseuses.

Ainsi, après la phrase « le Moulin Rouge, c'est plus de 125 ans d'histoire », le même son typique du rembobinage d'un film annonce un retour au temps passé. Une première image d'archives en noir et blanc apparaît à l'écran, montrant, au premier plan, une ancienne affiche du Moulin Rouge dans la salle où se déroule un spectacle de danse. La *voix-off* du narrateur de l'époque prend le relais : « Aujourd'hui, sous les mêmes ailes du même Moulin Rouge, au même lieu où Toulouse Lautrec traîna son désespoir avec son génie, le *french-cancan*… ». Ensuite, la *voix-off* de la journaliste-narratrice du JT revient pour encadrer ces images du passé en tant qu'illustrations de la narration du présent :

> « Un Tout-Paris, immortalisé par les artistes, où les aristos côtoient les prolos, les bourgeois les mauvais garçons. La reine du *french-cancan*, la célèbre Goulue, va enchanter les nuits parisiennes. La société s'y encanaille. Des revues que la famille Clérico, qui dirige le Moulin, cherche à renouveler depuis plus de 50 ans ».



Figure 23 : Les images en haut représentent la séquence de 27 secondes (de 2'50'' à 3'17'') du troisième épisode (4'53'') du feuilleton « La fine fleur des jardiniers ». Les images en bas représentent la séquence de 33 secondes (de 2'27'' à 3'') du deuxième épisode (5'54'') du feuilleton « Les plumes de Montmartre ». Dans les deux séquences, on peut observer des procédés narratifs qui démarquent et, en même temps, permettent la transition entre les images du présent et celles du passé à partir de leur introduction et leur conclusion.

Nous pouvons dire que, hormis les photos historiques probablement tirées des documents du cabaret, les images d'archives utilisées dans cette séquence ont été diffusées avec le logo de l'Institut national de l'audiovisuel français (INA), certifiant leur valeur historique et leur véritable statut d'archive. Elles restent pourtant au service du récit qui joue avec le vocabulaire de l'époque, intensifiant ainsi la valeur narrative des images en question. Ces images historiques ne sont pas des représentations génériques qui peuvent être réutilisées aléatoirement, car le JT a bien mis en lumière leur lieu, leur date et leur origine. Elles illustrent les paroles du journaliste, mais servent également de preuve d'un passé luxueux :

> « L'image, en plus de convoquer le réel, suggère la mise en place de mécanismes pour identifier le lieu et le temps pour placer l'événement […] C'est pourquoi une image n'est pas une archive, mais peut être utilisée comme telle. Ainsi, l'archive désigne un usage communicationnel particulier de l'image. L'archive n'est donc pas une qualité, mais une stratégie communicationnelle établissant la preuve de l'existence de ce que montrent les images[148] » (Chambat-Houillon, 2009, p. 40).

[148] « *A imagem, além de convocar para o real, sugere a instalação de mecanismos de identificação do lugar e do tempo para se situar o acontecimento [...] É por causa disso que uma imagem não é um arquivo, mas pode ser utilizado como tal. Assim o arquivo designa um uso comunicacional particular da imagem. Logo, o arquivo não é uma qualidade, mas uma estratégia comunicacional estabelecendo a prova da existência do que mostram as imagens* ».

Finalement, ici, le but est de faire le lien entre les diverses générations qui sont passées par le Moulin Rouge. Dans cette séquence, les images d'archives évoquent une réalité lointaine qui garde toujours une forte relation avec le présent. Une fois de plus, la « tradition » devient l'idée centrale défendue par le récit, mais c'est dans le remontage que cela prend forme. D'abord, cette séquence – qui vise à plonger le téléspectateur dans plus de 125 ans d'histoire du Moulin Rouge – démarre avec l'image d'une ancienne affiche du cabaret en noir et blanc et termine avec une autre image d'affiche du Moulin Rouge, mais cette fois-ci en couleur. L'affiche joue un rôle iconique qui fait le lien entre le passé et le présent. De plus, ce double-jeu référentiel permet, non seulement de nous ancrer dans deux temps différents, mais il délimite aussi la pause narrative du récit sans provoquer de fort anachronisme. Le téléspectateur est capable d'apercevoir ce saut dans le temps dans une fluidité narrative qui, ensuite, est façonnée par la réinsertion des images d'archives en parallèle à celles du présent. Cette fois, le but est de mettre en relief les enjeux, pour la famille Clérico, de perpétuer un style de spectacle qui a vu le jour il y a plus d'un siècle. L'héritier de cette famille déclare alors :

> « Ça ne s'apprend pas, surtout ici. Le Moulin, l'âme de cette maison qui est bohème, vous la prenez sur le tas. S'il y a trois générations qui ont vécu comme ça, à mon avis, la quatrième va être pareille. Enfin, je les oriente dans ce sens-là ».



Figure 24 : Images de la séquence du deuxième épisode (5'54'') du feuilleton « Les plumes de Montmartre ». Cette séquence de 15 secondes (de 3' à 3'15'') donne suite à la première séquence qui raconte un peu l'histoire et la « tradition » du Moulin Rouge. Cette fois, les images d'archives s'intercalent avec celles du présent, faisant ainsi la passerelle entre les générations et illustrant l'enjeu, pour le propriétaire du cabaret, de perpétuer cette « tradition » valorisée grâce au montage qui joue avec la valeur historique des images. Celles-ci donnent forme à une sorte de fresque narrative représentant le glamour *d'un type de spectacle qui résiste au temps.*

Pour renforcer cette idée, l'écran se divise en deux. D'abord, l'image du responsable du Moulin Rouge est mise à côté d'une image d'archives montrant les anciennes danseuses du cabaret. Ensuite, cette même image d'archives prend tout l'écran et, au travers d'un trucage au moyen de lumières, elle cède la place à l'image des actuelles danseuses du cabaret. Enfin,

l'image actuelle et en couleur des danseuses partage l'écran avec celle du responsable du Moulin Rouge.

Ce montage, ou remontage, à partir d'images du passé et du présent appuie les paroles du personnage et recontextualise les premières images à partir de cette fresque narrative qui fragmente, en même temps qu'elle souligne, les relations intertextuelles entre toutes les images présentes dans cette séquence. Il y a une sorte de « bricolage » visuel qui, finalement, obéit au besoin narratif typique du format feuilleton : une réorganisation du temps afin de donner plus de cohérence à la mise en intrigue du récit.

Nous pourrions examiner plusieurs autres exemples de notre corpus, très emblématiques de l'utilisation d'images d'archives, comme la série « *Indústria* » (Industrie), diffusée par le *Jornal Hoje* entre les 29 et 31 juillet 2015. Dans sa configuration, les digressions entre le présent et le passé donnent le ton au récit et créent une identité narrative assez intéressante en termes d'usage d'images d'archives en lien avec les effets graphiques. Pourtant, comme dans les exemples analysés jusqu'ici, les trucages visuels utilisés dans cette série visent à renforcer la transition temporelle et la continuité narrative.

Toutefois, les constants retours au passé et même les fréquents changements de lieux dans la configuration des feuilletons et séries étudiés nous amènent à une autre problématique qui peut avoir un impact important sur la contextualisation et sur la fragmentation de l'information : la construction d'un fil narratif conducteur à travers différentes voix narratives.

2.9 La mosaïque d'actes de paroles construite par le récit à épisodes

L'un des points les plus complexes des processus de feuilletonisation et de sérialisation de l'information est peut-être la relation entre le rôle des journalistes et celui des personnages, entre le point de vue et la voix narrative, du moins en ce qui concerne la contextualisation des événements ou des sujets couverts par le récit à épisodes. La temporalité plus étendue et multiple, l'action dans des espaces et des contextes différents, la juxtaposition de séquences et surtout la fragmentation ou les ruptures dans et entre les épisodes suscitent également la production d'une sorte de mosaïque d'actes de paroles. Cela peut rendre le récit multiforme, aux multiples facettes,–avec une composition narrative et un discours puisés dans un temps

présent, interpellant un ensemble entremêlé d'indicateurs qui peuvent donner lieu à une contextualisation plus ou moins bien réalisée.

En reprenant les idées de Paul Ricœur (1983 ; 1984 ; 1985) à partir de ses définitions des trois mimésis, Luiz Gonzaga Motta remet en cause la fonction de l'acte locutoire dans les récits lorsque ceux-ci s'intéressent à la relation entre des événements ancrés dans le présent :

> « Le caractère de l'événement est ainsi lié à la personne qui parle. De plus, l'événement consiste dans le fait que quelqu'un parle, prend la parole pour s'exprimer sur quelque chose : il renvoie à un monde qu'il entend décrire ou représenter. En ce sens, l'acte de parole est l'arrivée au langage d'un monde par la parole, et pas seulement un monde, mais aussi l'autre, une autre personne, un interlocuteur à qui s'adresse le locuteur. C'est de la tension entre ces deux pôles qu'émerge la production du discours comme œuvre (le sens). Ce que l'herméneutique doit comprendre, dit Ricœur, 'ce n'est pas l'événement, en tant qu'il est insaisissable, mais son sens qui demeure'. L'œuvre (le récit) apporte une proposition du monde 'qui ne se trouve pas derrière le texte comme une sorte d'intention cachée, mais devant lui comme ce que l'œuvre dévoile, découvre, révèle'[149] »[150] (Motta, 2005b, p. 48-49).

De ce fait, comme Ricœur, Luiz Gonzaga Motta affirme qu'il faut reconnaître la nécessité de déplacer l'attention de l'énoncé vers l'acte d'énonciation, en mettant au premier plan les jeux entre l'inclusion et l'exclusion de contenu. L'auteur explique que les notions de point de vue et de voix narrative doivent être intégrées à l'analyse de la composition narrative des récits produits par les médias. Cela se fait, dit-il, en les reliant aux catégories de narrateur et de personnage. En s'appuyant sur les théories ricœuriennes, il admet que la question du point de

---

[149] Dans RICŒUR Paul, 1983, *Temps et récit. Tome I*, Paris, Éd. du Seuil, p. 58.

[150] « *O caráter do evento vincula-se, assim, à pessoa que fala. Mais ainda, o evento consiste no fato de alguém falar, tomar a palavra para expressar-se a respeito de algo: refere-se a um mundo que pretende descrever ou representar. Neste sentido, o ato de fala é a vinda à linguagem de um mundo mediante o discurso, e não somente um mundo, mas também o outro, outra pessoa, um interlocutor ao qual o locutor se dirige. É da tensão entre estes dois pólos que surge a produção do discurso como obra (o sentido). O que a hermenêutica deve compreender, diz Ricœur, "não é o evento, na medida em que é fugidio, mas sua significação que permanece".2 A obra (a narrativa) traz uma proposição de mundo "que não se encontra atrás do texto como uma espécie de intenção oculta, mas diante dele como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela* ».

vue relève de la composition, mais le problème de la voix narrative est une question de communication dans la mesure où elle s'adresse à un interlocuteur[151].

Si l'on ajoute à cela la problématique du cimentage narratif inhérente aux récits à épisodes – comme les reportages au format feuilleton et série –, qui vise la construction d'un fil narratif où tous les épisodes doivent être agencés par une causalité narrative en se projetant vers un tout cohérent, les rôles des narrateurs et des personnages deviennent l'une des principales préoccupations de l'instance narrative (le journal télévisé, dans notre cas). Au-delà des diverses temporalités, l'énorme difficulté d'agencer et d'ordonner la présence des voix narratives dans le récit à épisodes nous renvoie à la question posée par Annick Dubied (2004, p. 219) sur la présence d'un narrateur dans ce genre de configuration narrative qui prend l'allure d'une mosaïque d'actes de paroles.

Le *Jornal Hoje* et le *13h* de *France 2* adoptent tous deux des stratégies communicationnelles et configurationnelles pour leurs séries et feuilletons, afin de faire ressortir la voix narrative et les personnages. Cela favorise l'identification, la compréhension et l'interprétation de la part du public. Très fréquemment, cela engendre des jeux de langage et des effets de sens qui peuvent mettre en relief le rôle du journaliste, non seulement en tant que narrateur, mais également en tant que personnage et auteur, car c'est à travers son texte, sa voix et même son image – sa présence devant la caméra – qu'une signature lui est attribuée lors de l'annonce d'un feuilleton ou d'une série.

Dans le journalisme quotidien, le journaliste, lorsqu'il rapporte un fait ou raconte un événement, le fait comme s'il était un médiateur discret, produisant ses déclarations de manière impartiale et neutre, voulant que le référent parle de lui-même. En revanche, dans les séries et feuilletons, il semble être en mesure de mettre en évidence son point de vue. Au-delà de cette intentionnalité voulue comme unique (effet de réel ou de vérité), son acte de parole est forcément marqué par sa position d'observateur de la réalité. Cela implique, dans la foulée des événements qui se produisent dans l'actualité, des sélections et des choix, une attitude de descripteur/narrateur de cette réalité qui suggère des priorités et des rejets, mais aussi la présence cachée du téléspectateur dans son esprit au moment d'écrire, de s'exprimer et de composer les images, ce qui influence son attitude de narrateur et détermine sa façon de dire les choses. Son acte de parole est un acte intentionnel, qui produit du sens, même lorsque le

[151] Malgré le fait que, selon Paul Ricœur (1984, p. 131), ces deux catégories semblent être *a priori* identiques.

journaliste, imprégné des valeurs professionnelles d'objectivité ou d'un engagement naïf envers la vérité, ignore ces intentions.

Dans ce cadre, le journaliste s'efforce d'être un narrateur neutre, en camouflant son propre acte de narration. Pourtant, nous allons voir que le rapprochement du journalisme des matrices feuilletonesques et sérielles induit une certaine liberté où la voix narrative et le rôle des personnages engagent ce même journaliste à se mettre dans une place privilégiée en comparaison à d'autres voix et personnages qui, eux aussi, composent cette mosaïque narrative typique des récits au format feuilleton ou série.

2.9.1 Le journaliste : entre le médiateur et le conducteur, entre le narrateur et l'auteur

Dans le processus de production d'information télévisée, il y a forcément une multitude d'acteurs qui interviennent directement dans l'acte d'énonciation. Il serait donc erroné de déterminer une seule personne responsable de la configuration narrative et, principalement, de celle du sens.

> « Le processus communicatif télévisuel implique différents niveaux de sujets énonciatifs : il existe une instance énonciative institutionnelle, dont l'énonciateur est institutionnellement responsable de l'information transmise ; il y a une instance de réalisation, représentée par les sujets qui font partie de l'équipe de production/réalisation du programme, dont l'énonciateur est collectif ; il y a une instance discursive, qui peut contenir des énonciateurs énoncés : ce sont les acteurs discursifs, figures de discours qui opèrent, dans le texte télévisé, comme chroniqueurs, animateurs/jokers, présentateurs, reporters et/ou intervieweurs et qui, au sein du programme, jouent le rôle d'énonciateurs ; il y a aussi une instance de représentation symbolique de l'univers inscrit, appartenant aux sujets du monde évoqué, les téléspectateurs, qui valident et cautionnent les contenus proposés et les valeurs assumées par un programme, répondant ou non à la combinaison tonale proposée[152] » (Duarte et Curvello, 2009, p. 62).

[152] « *O processo comunicativo televisual comporta diferentes níveis de sujeitos enunciadores: há uma instância enunciativa institucional, cujo enunciador é responsável institucionalmente pelas informações veiculadas; há uma instância de realização, representada pelos sujeitos que fazem parte da equipe de produção/ realização de programa, cujo enunciador é coletivo; há uma instância discursiva, que pode conter enunciadores enunciados: são os atores discursivos, figuras de discurso que operam, no texto televisual, como apresentadores, animadores, âncoras, repórteres e/ou entrevistadores e que, no interior do programa, representam o papel de enunciadores;*

Selon Elizabeth Bastos Duarte et Vanessa Curvello, dans cette configuration assez complexe, l'acteur discursif peut cumuler les fonctions de conducteur et de médiateur. De ce fait, le journaliste donne le ton/tonalité destiné à être évalué ou approfondi par le produit télévisuel. Cet enjeu est orienté par un éventail de relations et motivé par une tentative d'harmoniser l'émission – le journal télévisé en tant que sous-genre du média – avec l'événement, le thème ou le sujet diffusé, le public ciblé et le type d'interaction entretenu avec celui-ci. « Un tel dispositif concerne l'adaptation d'un ton ou d'une combinatoire tonale à la parole énoncée, c'est-à-dire d'un point de vue à partir duquel son récit veut être reconnu[153] » (*Ibid.*, p. 63).

D'un point de vue discursif, ce processus, suscitant plusieurs combinaisons, interfère dans la configuration des acteurs – soit toutes les voix narratives présentes dans le récit, en tant qu'actants ou non –, du temps et de l'espace, mais aussi dans l'organisation narrative. Sur le plan textuel, il s'impose comme une revendication de contenu à la recherche de différents traits expressifs pour l'extérioriser, en lien avec des éléments tels que l'harmonisation des couleurs, des formes et des sons, le jeu des caméras et du montage, les registres de langage, la tenue vestimentaire, le cadre, ou encore la mise en scène. Tout cela implique directement dans les prétentions de contextualisation et d'un possible approfondissement de l'information lorsque celle-ci est traitée comme un feuilleton ou série. Dans ce type de processus, le propre rôle du journaliste semble atteindre un autre niveau capable de modifier inévitablement le rapport entre l'instance de l'énonciation (information institutionnelle) et l'instance de l'énoncé (information thématique), comme le soulignent Elizabeth Bastos Duarte e Vanessa Curvello (2009).

Dans ce cas de figure, le journaliste, en tant que conducteur du récit, assume des rôles discursifs qui, dans une configuration journalistique standardisée, sont attribués à d'autres acteurs discursifs. Il se définit ainsi comme narrateur, personnage, animateur-contrôle, présentateur-évaluateur, guide-participant, mais surtout comme celui qui intervient sur scène, qui gère le temps, qui fait les transitions entre les différents segments du programme, celui qui prend soin des embrayages internes et externes entre les épisodes, entre une édition et l'autre.

---

há ainda uma instância de representação simbólica do universo inscrito, pertencente aos sujeitos do mundo evocado, os telespectadores, que validam e caucionam os conteúdos propostos e os valores assumidos por um programa, respondendo ou não à combinatória tonal proposta ».

[153] « *Tal dispositivo diz respeito à conferência de um tom ou combinatória tonal ao discurso enunciado, ou seja, de um ponto de vista a partir do qual sua narrativa quer ser reconhecida* ».

Pourtant, Elizabeth Bastos Duarte et Vanessa Curvello affirment que, dans cette sorte de « *sincretismo* » (syncrétisme), le journaliste reste une « *entidade* » (entité) au service de l'émission et, plus largement, de la chaîne. Peu importe la façon dont l'acteur discursif opère dans la configuration du récit, il continue de voir son identité associée à celle du journal télévisé ou de la chaîne.

Au-delà du plan discursif, au niveau narratif, le rôle du journaliste, mais aussi des personnages, semble se distinguer des autres voix présentes dans le journalisme télévisé. Pour l'instant, nous allons nous concentrer sur les caractéristiques du rôle de journaliste dans la configuration des récits médiatiques. Selon la perspective de la narratologie, nous partageons l'idée élaborée par Jaqueline Lemos (2017) qui distingue, chez le journaliste, le rôle d'auteur de celui de narrateur. Selon la chercheuse, l'auteur est le reporter, assumant un rôle plus auctorial que les autres acteurs qui appartiennent à l'instance de réalisation (rédacteur en chef, caméraman, producteur, monteur, etc.), tandis que le narrateur est celui que « le journaliste choisit pour raconter l'histoire[154] » (Lemos, 2017, p. 98).

Contrairement à ce qui se passe dans la configuration du journalisme standard ou « pyramidal[155] » (« *piramidal* »), où c'est précisément dans la recherche de l'objectivité que sont définis les voix ou personnages qui vont jouer le rôle d'interprètes de la réalité, déléguant au reporter le rôle de médiateur et de « sélectionneur » des déclarations de ces sources, dans le journalisme plutôt narratif, ce même reporter, doté de plus d'indépendance auctoriale, se laisse toucher par les faits et se met « dans la perspective de l'élaboration d'autres rôles qui sont responsables de l'art du tissage du présent, du récit du présent »[156] (*Ibid.*, p. 101).

Tout comme Clemilda Medina (2006), Jaqueline Lemos identifie « le sens de l'affection » (« *sentido de afeição* ») comme le principal outil à disposition du journaliste pour aborder la réalité observée. Ce qui implique d'être sensible à ce qui est autour de lui, d'avoir une perception plus complaisante de celui auquel il donne la parole, malgré l'existence de conflits et de différences inhérentes à la coexistence humaine. C'est alors cette sensibilité ou

---

[154] « *o jornalista escolhe para contar a história* ».

[155] Nous employons ce terme pour mieux représenter l'idée d'un journalisme qui suit seulement les formules dites classiques du métier, comme celle de la pyramide inversée. Ce terme « pyramidal » est défendu par Mateus Yuri Passos (2017) qui reprend les arguments d'Elisabeth Noelle-Neumann (1993), selon lesquels la lecture du réel par les sources, ainsi que la diffusion majoritaire de leurs propos, qui les classe dans une strate supérieure de qualité et de crédibilité par rapport à d'autres types de sources, finit par renforcer l'adhésion à l'idéologie officielle et par faire taire ou marginaliser les autres voix et possibilités d'interprétation, dans ce type de journalisme pyramidal. Noelle-Neumann désigne ce phénomène comme la « spirale du silence ».

[156] « *na perspectiva de elaborar sujeitos outros aos quais cabe a arte da tessitura do presente, da narrativa do presente* ».

cet attachement à l'événement qui donne au journaliste-auteur les conditions pour s'entraîner à comprendre la dynamique du chaos dans ses multiples codes – dynamique à laquelle le journalisme télévisé est confronté. Dans ce cas, les journalistes sont invités à irriguer le texte verbal de leurs reportages avec des notations non-verbales.

> « Si nous comprenons la recherche auctoriale du reporter comme une condition sans équivoque pour avoir la possibilité de donner une plus grande complexité à l'acte narratif, l'auteur assume des perspectives différentes dans le texte. C'est-à-dire qu'il mobilise différents narrateurs. Il s'ouvre à la possibilité d'articuler des voix, des visions du monde et des expériences dans le désir de comprendre l'actualité. Il adopte des stratégies uniques pour dire ce qu'il voit et ce qu'il découvre[157] » (Lemos, 2017, p. 102).

Lorsque le journaliste surmonte les contraintes des techniques journalistiques les plus courantes, il remplit donc son rôle de véritable auteur dans la mesure où il ne prête pas seulement sa voix, son écriture et son image au récit. Il parvient également à donner une autre signification au temps, à l'espace et aux personnages recadrés par lui-même. Cependant, si le narrateur est une invention de l'auteur, le rôle du journaliste, en particulier dans la configuration des récits à épisodes à caractère éminemment narratif, devient plus complexe.

En principe, le concept de narrateur doit partir de la distinction du concept d'auteur, souvent susceptible de se confondre avec le premier, mais doté d'un statut ontologique et fonctionnel différent. « Si l'auteur correspond à une entité réelle et empirique, le narrateur sera fondamentalement saisi comme l'auteur textuel »[158] (Reis et Lopes, 2008, p. 257). Selon Carlos Reis et Ana Cristina Macário Lopes, le narrateur assume un rôle bien plus proche de celui d'une entité fictive qui, dans la scénarisation du récit, a pour tâche d'énoncer le discours, en tant que protagoniste de la communication narrative. De ce fait, nous franchissons la sphère de la composition, liée plutôt au point de vue, pour entrer sur le terrain de la communication, plus proche de la notion de voix narrative. Ainsi, nous nous rapprochons du concept de journaliste-

---

[157] « *Se compreendermos a busca autoral do repórter como uma condição inequívoca para a possibilidade de dar maior complexidade ao ato narrativo, o autor assume perspectivas distintas no texto. Isto é, mobiliza distintos narradores. Abre-se para a possibilidade de articular vozes, visões de mundo e experiências no desejo de compreender a atualidade. Adota estratégias singulares para contar o que vê e o que e apura* ».

[158] « *Se o autor corresponder a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como o autor textual* ».

narrateur qui se configure comme l'un des éléments les plus pertinents dans la façon dont le *13h* de *France 2* et le *Jornal Hoje* produisent les récits de feuilletons ou de séries.

2.9.2 L'importance du journaliste-narrateur

Tout d'abord, lorsque nous évoquons l'idée de l'existence d'un journaliste-narrateur, nous partons du principe que la majorité des textes journalistiques de nature narrative est racontée à la troisième personne, ce qui atteste de la condition d'observateur du journaliste. La présence de la première personne, qu'elle soit au singulier ou au pluriel, se manifeste de façon assez contrastée dans les feuilletons et séries étudiés ici. Elle peut être le fruit d'un autre type d'expérience, plus engagée dans le monde raconté – ce que nous allons analyser par la suite. Ce faisant, dans la configuration des récits à épisodes, nous pouvons placer le journaliste, non seulement comme auteur, mais également comme acteur/agent capable d'expérimenter tout le potentiel de la construction des narrateurs dans l'élaboration des reportages, ainsi que d'assumer la condition d'un narrateur racontant les discours des personnages et transmettant au téléspectateur son attachement à tout ce qu'il observe de façon plus sensible. Pour le moment, nous allons donc nous concentrer sur le rôle de journaliste-narrateur.

Pour une définition plus large du journaliste-narrateur, nous prenons appui sur l'idée de Fernando Resende (2005). Selon l'auteur, lorsque le journaliste se permet d'observer et de raconter l'histoire et qu'il se présente comme un autre qui observe, son texte est habité par le « narrateur-journaliste »[159]. Quand le reporter assume ce rôle de narrateur – et pas seulement celui de descripteur ou de rapporteur –, en exprimant de manière plus explicite son propre point de vue, il devient alors une entité, dans l'acte communicationnel, bien plus prégnante et capable d'imposer sa propre voix narrative sur les autres voix présentes dans le récit. Outre le fait de simplement raconter, conduire ou guider, il va aussi s'investir dans l'alignement des mots avec les événements racontés. Malgré le fait que, dans les récits journalistiques, plusieurs narrateurs existent, il n'en sera pas moins le journaliste-narrateur, le responsable de l'articulation des autres narrateurs à travers son texte, sa voix, son image, mais surtout le type de langage employé. « Le narrateur est celui qui initie l'activité de raconter selon sa volonté, et manipule

[159] Bien que Fernando Resende se réfère au narrateur-journaliste (« *narrador-jornalista* ») en tant que stratégie textuelle, nous adoptons l'expression journaliste-narrateur comme le font Cida Golin et Maria Rita Horn (2017). L'inversion des termes est motivée par un besoin d'ajuster l'ordre des mots qui doit suivre une hiérarchie basée sur les actions qui se présentent comme plus cohérentes : on a d'abord le journalisme comme champ institutionnel, ensuite la voie choisie par ses agents pour mener à bien cette action, qui peut être narrative ou non.

le langage afin d'obtenir la réalisation de ses intentions communicatives[160] » (Motta, 2017, p. 53). Autrement dit, son acte de parole est déterminant en tant que narrateur des récits journalistiques.

Luiz Gonzaga Motta (2013, p. 82) affirme que les récits journalistiques à caractère narratif, comme ceux au format feuilleton ou série, sont construits au travers de stratégies de communication (discours organisant des attitudes) et ont recours à des opérations et à des options (modes) tactiques d'ordre linguistique et extralinguistique pour satisfaire certains objectifs. Les actes de paroles, et donc le langage, effectuent des actions intentionnelles. Mais c'est pourtant le contexte qui va dicter la force ou les effets de ces mêmes paroles, ainsi que le rôle du journaliste en tant que narrateur, ou encore l'importance de la voix narrative dans la configuration globale du récit. Ainsi, nous pouvons trouver des contrastes entre la façon dont le *Jornal Hoje* et le *13h* de *France 2* traitent leurs informations à partir de l'optique du journaliste qui signe le récit.

L'analyse de notre corpus a révélé que, dans le contexte diégétique, le journaliste-narrateur a une présence plus prépondérante dans les feuilletons du *13h* de *France 2* que dans les séries du *Jornal Hoje*. Dans le premier JT, le journaliste assume un rôle plus auctorial, ce qui permet à sa voix narrative d'avoir une présence plus marquante dans la conduite et la configuration du récit, en faisant plus de commentaires et en prenant davantage le contrôle sur le texte. De ce fait, la stratégie narrative et celle de promotion du récit semblent dépendre d'une seule et même personne. Par exemple, dans quasiment tous les feuilletons analysés, c'est le journaliste qui signe le récit – en prêtant parfois sa voix exclusivement à la narration. Il est le seul responsable de la préparation des suites entre les épisodes. C'est à travers sa voix que le téléspectateur découvre les éléments narratifs qui vont avoir une continuité le lendemain. En ce sens, le journaliste-narrateur prolonge le temps du récit et rend plus explicite le déroulement des actions/faits racontés pas seulement par lui. Sa voix, dans ce cas, se rapproche davantage du procédé narratif présent dans les feuilletons fictifs, dans la mesure où, dans la connexion entre les épisodes, la présence d'une *voix-off* n'informe pas vraiment le téléspectateur de quelque chose de nouveau. Celui-ci assiste plutôt à un redoublement verbal – grâce à cette source anonyme (dans le sens où elle n'est pas incarnée par un personnage) et interne à l'histoire

[160] « *O narrador é quem inicia a atividade de contar conforme sua vontade, e manipula a linguagem a fim de obter a realização de suas intenções comunicativas* ».

– de ce que le récit lui a livré précédemment ou simultanément de façon visuelle, sans intermédiaire diégétique.

> « Si la simple manifestation verbale du narrateur alerte le téléspectateur de la fin de l'histoire racontée dans le format imposé de l'épisode, le contenu de ses paroles programme ses conditions du retour au récit lors de l'épisode suivant. Indéniablement, la récurrence de cette voix *over*[161] sert de balise formelle et sémantique au téléspectateur pour se repérer dans le récit. La présence de ce rituel final permet de le rassurer sur la permanence de l'histoire racontée, alors même que l'épisode se termine et qu'il doit attendre le prochain » (Chambat-Houillon, 2015, p. 128).

Dans les feuilletons du *13h de France 2*, la voix du journaliste-narrateur a la responsabilité d'annoncer et de préparer les suites, en respectant toujours les codes du genre feuilletonesque qui exigent une mise en attente en étroite relation avec le fil narratif du récit morcelé. Dans le journalisme télévisé, cette responsabilité est fréquemment assumée par le présentateur du JT qui annonce simplement : « Demain, la suite de notre feuilleton ». Cette phrase récurrente n'appartient pas au contexte diégétique du feuilleton, mais au contexte extradiégétique à caractère plutôt institutionnel, dans la mesure où la voix du présentateur incarne l'âme du journal. Son image et sa voix ne composent qu'indirectement l'évolution des récits à épisodes.

Nous pouvons trouver un exemple emblématique de cette pratique récursive dans le feuilleton « Belle île à l'heure d'été », diffusé du 13 au 17 juin 2016. Le récit traite de la préparation des habitants de Belle Île-en-Mer pour la saison estivale. À la fin du quatrième épisode, dans la séquence où l'on suit le capitaine du ferry qui débarque tous les jours sur l'île et qui parle de son émotion à l'arrivée au port, le journaliste-narrateur assume précisément le rôle d'annoncer ce qu'on va voir le lendemain. Avec les belles images du coucher du soleil sur

---

[161] Au départ, la *voix-over* est une technique de traduction audiovisuelle qui, contrairement au doublage, permet d'enregistrer les voix des acteurs sur la piste audio d'origine, laquelle peut être écoutée en arrière-plan. Marie-France Chambat-Houillon utilise ce terme en se référant à la *voix-over* qui existe dans la série *Gossip Girl* (2007-2012 – The CW), l'un des objets d'étude de son article. Dans le cinéma, ce terme est plutôt utilisé pour désigner le commentaire sur l'image. Dans le cas de certaines séries télévisées, cette voix a uniquement pour fonction d'accompagner et de préciser le fil narratif des épisodes. Du fait que, dans les reportages au format feuilleton ou série, la voix du journaliste révèle aussi des éléments narratifs, le terme « *voix-off* » nous semble plus approprié.

le port, il dit : « Demain, un site unique fermé au public rouvrira ses portes ». Sans la voix du journaliste-narrateur, les dernières images du port resteraient liées à une séquence qui s'achève, mais qui ne montre rien de visuellement révélateur. C'est grâce aux paroles du journaliste-narrateur que la continuité narrative est programmée et officialisée.

En tant qu'élément narratif important dans la configuration du récit, le journaliste-narrateur devient une sorte de gardien d'informations privilégiées qu'il ne partage avec le téléspectateur qu'à la fin de l'épisode. La présence de sa voix remplit exactement la fonction de communication qui s'impose stratégiquement au moment où une rupture s'impose. Elle semble franchir les frontières de la composition narrative. Sur le plateau, le présentateur du JT, Nathanaël de Rincquesen[162], annonce uniquement la fin de cette édition, car le lien avec le téléspectateur a déjà été créé, au moins par rapport au récit du feuilleton « Belle île à l'heure d'été ».

Dans le *Jornal Hoje*, cette fonction communicationnelle propre à la voix narrative repose davantage sur l'image des présentateurs, même si elle est parfois partagée avec le journaliste qui signe et narre le récit. Dans la plupart des séries étudiées, les suites sont annoncées sur le plateau, ce qui atténue un peu plus encore la présence auctoriale du journaliste et, par conséquent, le sentiment d'une configuration narrative plus proche de la matrice sérielle. La continuité narrative change alors de contexte. Elle n'appartient plus exclusivement au contexte diégétique – celui pris en charge par les journalistes qui signent le récit –, mais aussi au contexte extradiégétique, où la voix narrative est assurée par les présentateurs. Cette continuité sort de la sphère de la mise en intrigue du récit – dont la temporalité est différente de celle du plateau – et est transférée dans la sphère originalement communicationnelle. Cela est possible parce que, outre le fait d'annoncer la suite au téléspectateur, les présentateurs du *Jornal Hoje* commentent le contenu des reportages, semblant parfois se mettre dans la peau des personnages du récit.

Cette stratégie est régulièrement mobilisée dans la série « *Idosos* » (Personnes âgées), diffusée du 21 au 25 juin 2016. Dans aucun des cinq épisodes, les suites ne sont configurées dans le récit par les journalistes qui narrent les événements. Ceux-ci n'ont même pas la parole de fin dans les séquences finales. Ils la partagent souvent avec les personnages présents dans le récit qui, par leur point de vue, bouclent l'épisode. Peut-être à cause du format sériel, où chaque

[162] Journaliste de *France Télévisions*, il est l'un des jokers récurrents du *13h* de *France 2* depuis 2009. En 2016, il partageait le plateau avec la présentatrice Marie-Sophie Lacarrau et les autres jokers : Laurent Delahousse et Leïla Kaddour.

épisode doit présenter un récit clos, la dimension narrative est moins ressentie par la voix du journaliste qui, dans ce cas de figure, s'investit davantage sur le plan auctorial, pouvant déléguer la parole finale à d'autres narrateurs. Étant donné que ceux-ci ne sont pas les auteurs du récit, les suites prennent difficilement forme. Aussi, ce sont les présentateurs du *Jornal Hoje* qui assument ce rôle important dans la configuration sérielle. Afin d'atténuer les frontières entre la rupture du temps raconté par le récit des épisodes et le nouveau contexte où les suites se produisent, les présentateurs partagent leurs réactions avec le téléspectateur.

À la fin du premier épisode de la série « *Idosos* » (Personnes âgées), après une mise en scène où Fabíola de Paula, la reporter qui signe la séquence finale de l'épisode, simule, à travers l'usage d'une combinaison adaptée, les situations difficiles que peuvent vivre les personnes âgées. Pourtant, c'est le formateur d'aides-soignants, Evandro Bernadino, qui boucle le récit avec une phrase à caractère moral : « En fait, tout le monde devrait passer par ce type de situation » (« *Na verdade, todas as pessoas poderiam passar por isso* »). Ensuite, les présentateurs sur le plateau réagissent :

> Sandra Annenberg : « Tout le monde devrait vivre ce que Fabíola a vécu, car c'est la seule façon d'avoir une idée de ce à quoi ressemblera notre vieillesse. De cette façon, nous respecterions beaucoup plus les personnes âgées ».
> Evaristo Costa : « C'est important de le garder à l'esprit : nous allons vieillir – j'espère également arriver à cet âge… »
> Sandra Annenberg : « Moi aussi ! »
> Evaristo Costa : « … Et j'espère arriver bien à cet âge-là, j'espère être respecté, et c'est ce qu'attendent aussi les personnes âgées. Donc respect ».
> Sandra Annenberg : « Bien dit ! Il me reste seulement 12 ans pour devenir vieille. Très peu de temps. Ça va passer vite ».
> Evaristo Costa : « Demain, on continue avec cette série. Nous allons parler des personnes âgées qui travaillent encore, soit parce qu'elles aiment ça, soit parce qu'elles en ont besoin, par nécessité[163] ».

---

[163] Sandra Annenberg: « *Todo mundo deveria experimentar o que a Fabíola experimentou, porque só assim a gente tem uma ideia de como vai ser a nossa velhice. Assim a gente respeitaria muito mais os idosos* ».
Evaristo Costa: « *Isso é importante ter em mente também: nós chagaremos – eu espero também chegar nesta idade...* ».
Sandra Annenberg: « *Eu também!* ».

La participation des présentateurs en dehors du contexte diégétique du récit de la série signale justement le cumul de rôles en cours dans le *Jornal Hoje*. L'exemple ci-dessus représente une mise en scène courante dans ce JT, notamment à la suite de la diffusion de séries. Les présentateurs jouent le rôle principal en tant qu'acteurs discursifs. À ce titre, ils deviennent une sorte de décalcomanie d'eux-mêmes, les obligeant à figurer dans une caricature d'eux-mêmes en tant qu'acteurs sociaux mis en scène. Pour la réalisation de cette mise en scène, ils ont recours à certains rituels – comme le changement de ton – quand ils expriment leur sympathie pour ce qu'ils ont vu dans le reportage. Les présentateurs imprègnent ainsi les modes de réception et d'interaction adoptés, les formes d'action et surtout de contrôle de l'émission, en déléguant un rôle mineur au journaliste qui a signé le récit. Pourtant, c'est ce dernier qui a tout observé et a donc le plus de légitimité à exprimer sa sympathie à travers ses paroles.

De plus, sur le plan narratif, faute d'une suite diégétiquement construite, la configuration du récit s'appauvrit également d'un langage plus captivant, dont le style imposé par un journaliste narrateur et auteur n'arrive pas à séduire, à surprendre le téléspectateur. Dans ce cas, il n'obtient pas les effets que normalement la matrice sérielle peut procurer.

2.9.3 Le récit sous l'orientation du regard du journaliste-narrateur

La narration, qu'elle soit à la première ou à la troisième personne, dispose des techniques – majoritairement originaires de la fiction – permettant à la personne qui prend la parole d'exprimer une « transparence intérieure », dictée par les pensées et les sentiments qui sont attribués à autrui, mais surtout à lui-même. Cela revient à la définition du point de vue, défendue par Paul Ricœur quand il affirme que celle-ci est « l'orientation du regard du narrateur vers ses personnages et des personnages les uns vers les autres » (Ricœur, 1984, p. 140). Ce regard peut aussi s'étendre à l'environnement qu'ils observent – narrateur et personnages. Le résultat peut aboutir à un portrait dont la composition multiplie ou incorpore des combinaisons de points de vue capables de toucher plus directement son destinataire, avec la dose nécessaire de proximité et d'humanité. L'une des forces de la narration tient aussi à la manière plus soignée de raconter

---

Evaristo Costa: « *... Eu espero chegar bem, chegar respeitado e é isso que as pessoas da terceira idade esperam também: respeito* ».
Sandra Annenberg: « *Pois é! Só faltam 12 anos para eu me tornar idosa. Pouco tempo. Passa rápido* ».
Evaristo Costa: « *Amanhã, a gente continua com essa série. A gente vai falar das pessoas mais velhas que continuam trabalhando ou porque gostam ou porque precisam, por necessidade* ».

les actions humaines en conjonction avec un contexte décrit à plusieurs niveaux, mais surtout plus proche du quotidien des gens qu'on reconnaît facilement.

Comme nous l'avons observé dans notre corpus, la présence de ce regard est plus importante dans les feuilletons du *13h* de *France 2* dans la mesure où celui-ci donne davantage la parole aux journalistes qui signent le récit. Cela ne veut pas dire qu'elle est inexistante dans les séries du *Jornal Hoje*, mais ce dernier adopte une autre stratégie narrative qui donne une autre particularité à la dimension configurationnelle des récits en termes de composition narrative, comme l'exemple des suites que l'on vient d'analyser.

Dans le cas du *13h* de *France 2*, l'investissement du journaliste en tant que narrateur rend le récit plus inventif. Cela ne veut pas dire qu'il joue volontairement sur l'ambiguïté, l'implicite ou la pluralité de sens qui pourraient écarter le récit des valeurs prisées par le journalisme télévisé, à savoir la clarté, l'objectivité, l'explicitation (en particulier avec les images) et la cohérence. La présence d'un regard plus épuré permet de rendre la composition du récit plus transparente, ce qui peut effectivement rendre la voix narrative plus efficace en termes de séduction et de perception auprès du téléspectateur. De ce fait, dans plusieurs feuilletons, nous avons observé un travail linguistique du texte et un traitement esthétique de l'image qui peuvent amener le téléspectateur à interpréter les événements racontés à partir du savoir qu'il possède sur le contexte historique, culturel, esthétique ou générique dans lequel s'inscrit le récit, et ce selon une perspective plus sensible que lorsque le regard n'apparaît que dans la composition narrative.

C'est ce que nous observons dans le feuilleton « Les fous de la Diagonale », diffusé du 31 octobre au 4 novembre 2016. Bien qu'il respecte le format typique du feuilleton, ce récit n'utilise pas les recours narratifs de mise en attente ou de suspense. Pourtant, ceux-ci pourraient facilement être les ingrédients narratifs les plus forts du récit. Après tout, il s'agit d'un récit de compétition, où le suspense est engendré par la curiosité de connaître le vainqueur. Le journaliste-narrateur a néanmoins choisi une autre perspective afin de raconter ce qui s'est déroulé dans cette édition du Grand Raid, où les 2 435 coureurs vont parcourir 167 kilomètres et plus de 9 000 mètres de dénivelé positif, dans les plus beaux parcs naturels de l'Île de la Réunion. Une compétition qui peut durer trois jours, sans que les coureurs ne dorment. Le regard du journaliste, Grégory Naboulet, qui narre le récit, exprime de l'intérêt et même une visible admiration pour les participants à ce défi. Ce choix est perceptible dès le titre du feuilleton qui inverse les mots du nom original de ce Grand Raid, la Diagonale des fous, pour « Les fous de la Diagonale ».

Si, souvent, pour les journalistes, faire un bon reportage, c'est bien raconter, cette vitalité narrative est ressentie dès la première séquence qui introduit et contextualise la Diagonale des fous. Le premier épisode du feuilleton « Les fous de la Diagonale » démarre avec un plan ouvert sur un grand soleil sous un relief verdoyant plein des collines et d'autres images de gens contents en train de baigner dans une mer scintillante sous les rayons de soleil venant d'un ciel bleu. Une musique relaxante sous les cordes d'une guitare accompagne cette séquence d'images, tandis que la caméra survole d'autres paysages de vallées verdoyantes et de mer bleu. Toutefois, c'est le texte et la voix du journaliste-narrateur qui donne du sens à ces images et indique sa présence par une créativité dans la composition du scénario : « Un volcan posé sur l'océan. L'Île de la Réunion est le théâtre majestueux d'un défi aussi immense que ce paysage… à couper le souffle ». Ces derniers mots servent d'embrayeurs pour l'image qui suit : deux coureurs qui parcourent un bout de ce paysage et qui respirent fort. Le son de leur souffle retentit tout au long de cette séquence afin de maintenir la sensation d'un effort hors du commun. Cet effet sonore s'ajoute à la musique relaxante et aux images grandioses du décor où va se dérouler la compétition : « Une course qui traverse l'île du sud au nord. 167 kilomètres. 9 920 mètres de dénivelés. Un Grand Raid au surnom évocateur : la Diagonale de fous ». À ce moment précis, le son de la musique s'amplifie et le titre du feuilleton s'affiche sur l'écran.

La façon dont le journaliste-narrateur mène cette séquence, sur un ton contemplatif, est un exemple de la manière dont le récit d'un feuilleton peut être travaillé, en s'éloignant de l'écriture habituelle que l'on voit dans le journalisme standardisé. Dans l'introduction du récit « Les fous de la Diagonale », le journaliste prend le temps de bien préciser le contexte dans lequel va se passer l'action du récit. Pour ce faire, il utilise son texte, sa voix, la musique et les images afin de donner une sensation au plus près de son expérience lorsqu'il a vécu l'ambiance de l'événement. Sa composition relève d'une valeur d'observation qui se démarque par la focale[164] choisie et par une certaine prédominance du narratif sur le descriptif. C'est comme si

[164] Gérard Genette a beaucoup contribué aux études textuelles à partir de sa définition de la voix narrative, dans son livre *Figures III* (1972, p. 207-209). Afin de mieux cadrer ses idées autour de la présence de différentes voix dans le récit, le théoricien littéraire s'est principalement intéressé aux concepts de « focalisation » et de « paratexte ». Selon Guillaume Soulez (2011), ces deux concepts sont actuellement mobilisés dans les études des récits médiatiques. « 'Focalisation' a permis d'aborder les questions de point de vue dans les discours médiatiques, 'paratexte' celles de l'articulation entre plusieurs discours en fonction d'un contexte donné (comme la mise en page d'un article ou le générique d'un film qui renvoient à une instance qui encadre la réception de l'article ou du film) » (*Ibid*., p. 115). Concernant la notion de focalisation, Genette distingue celle à caractère interne (quand l'énoncé se contente de décrire ce que voient les personnages) de celle à caractère externe (sans qu'on connaisse les sentiments ou pensées des personnages). Toutefois, Soulez signale qu'il y a des variations permanentes entre ces types de focalisation, qui entraînent un paradoxe dans le rôle de l'observateur lors de la narration. C'est

l'ambiance et l'observation ne trouvaient pas leurs frontières dans ce genre de configuration, ce qui valorise le point de vue du journaliste.

> « Le papier d'ambiance fait souvent la part belle à la description. Comme dans la littérature classique, elle est cette sorte de parenthèse, de dépit dans la turbulence de l'action. Mais, qu'on ne s'y trompe pas, elle ne se réduit pas ici à un simple discours d'apparat, destiné à susciter l'admiration pour l'éclat de son style. Son but : faire naître dans l'esprit du lecteur toute la vibration d'un contexte, décelée par l'acuité d'une observation. Son imagination et sa sensibilité doivent en être tout émoustillées. Et dans la représentation mosaïque qui se crée en lui, préserver tout l'éclat du désir » (Antoine, 1987, p. 97).

Comme le précise Frédéric Antoine (1987), cette valeur d'observation et d'ambiance est liée à une « tradition » littéraire, dont le feuilleton fait également partie et qui se transfère naturellement à ses dérivés, tel le feuilleton médiatique. La composition de la séquence initiale du feuilleton « Les fous de la Diagonale » reflète cette orientation par le biais d'un style créatif qui permet une lisibilité plus sensorielle du contexte de cette compétition très particulière. Les images aériennes donnent du relief au défi et le son du souffle des coureurs transmet la sensation de difficulté qu'ils doivent affronter : « Si on parle de folie, c'est parce que venir à bout de cette course, c'est souvent aller au bout de soi-même ». Après cette phrase, une rapide transition sur fond noir vient introduire une nouvelle séquence qui, cette fois-ci, cherche à mettre en avant le résultat de cette folie. Pour la représenter, une digression dans le temps est opérée afin de retrouver l'arrivée de deux des personnages principaux du récit, deux sœurs à bout de souffle. C'est là un exemple de l'intention du journaliste-narrateur de saisir son interlocuteur par l'émotion et, en quelque sorte, de l'assurer que ce qu'il va suivre durant les épisodes suivra le même sens que le destin de ces deux sœurs :

> « 167 kilomètres face à ses propres limites. 167 kilomètres où le seul triomphe est de franchir la ligne d'arrivée. Un bonheur simple qui se lit dans les yeux épuisés de ces deux

---

précisément ce que nous avons observé avec la présence de journalistes-narrateurs dans les feuilletons du *13h* de *France 2* : leur focalisation semble varier d'une séquence à l'autre.

sœurs. Deux sœurs qui, comme d'autres concurrents, ont couru à perdre la raison. Deux sœurs au bord de l'épuisement, mais qui terminent ensemble. Plus de 64 heures de course et une simple médaille à embrasser ».

Cette séquence est composée des clameurs des supporters qui encouragent les deux sœurs à aller jusqu'à la ligne d'arrivée et du son d'une musique calme venue d'un piano et d'un violon, intensifiant ainsi la dramatisation de cette scène. La caméra est focalisée sur les sœurs se tenant la main dans la dernière ligne droite. Puis, afin d'attester le vécu narré par le journaliste, on entend l'une des sœurs :

Personnage : « Trois nuits sans dormir. On avait le petit bracelet porte-bonheur que notre maman nous a donné avant de partir. Et on avait une obligation de résultat. Donc c'est fait. On est vraiment très heureuses ».

Cette parenthèse qui décrit/narre une tranche d'expérience d'un « futur du passé » est indéniablement un choix ou une orientation narrative prise par le journaliste-narrateur. Celui-ci transgresse la linéarité du temps afin de captiver le téléspectateur par l'émotion, par l'intensité dramatique présente dans la trame vécue par les deux sœurs. Cela démontre son intérêt pour le côté humain de cette course. Mettre en avant ce regard sur les personnages par une inversion temporelle, à quoi s'ajoute le ton adopté durant tout le récit, confirme l'importance d'une « syntaxe du temps » dans la composition narrative de l'intrigue du récit.

« Les transitions d'un temps à l'autre servent de guidage pour les transformations d'une situation initiale en une situation terminale, en quoi consiste toute intrigue. L'idée que les transitions homogènes assurent la consistance du texte, tandis que les transitions hétérogènes en assurent la richesse informationnelle, trouve un écho immédiat dans la théorie de la mise en intrigue. L'intrigue, elle aussi, présente des traits homogènes et des traits hétérogènes, une stabilité et une progression, des récurrences et des différences. En ce sens, on peut dire que, si la syntaxe offre sa gamme de paradigmes et de transitions au narrateur, c'est dans le travail de composition que ces ressources sont actualisées » (Ricœur, 1984, p. 109).

Paul Ricœur fait référence à des marqueurs verbaux et à des adverbes (locutions) pour réaliser ces changements de temps dans le récit. Dans les récits audiovisuels, cela se produit de manière plus ingénieuse. Par exemple, les accords d'une chanson plus joyeuse sur l'image du coucher de soleil sur la mer signalent la transition du temps dans le premier épisode des « Les fous de la Diagonale », mais cela se fait toujours sous la régie de la voix du narrateur-journaliste : « Pour comprendre pourquoi la Diagonale des fous met ses participants dans un tel état, il faut remonter le temps ». Le récit abandonne donc la fin anticipée de la trame des deux sœurs pour prendre finalement un fil narratif et temporel plus linéaire qui simule le présent de la compétition.

Les images de la fête du « grand soir » avant le coup de départ de la course gagnent l'écran comme une façon de montrer l'excitation du public en contraste avec la tension des compétiteurs. Le journaliste-narrateur continue de porter son regard sur les coureurs, et, à ce moment précis du récit, cela se manifeste de façon plus explicite et contemplative. Après une brève séquence où l'on entend les réactions du public face aux coureurs, le journaliste-narrateur prend la parole à travers les images emblématiques de visages de ces compétiteurs « fous » qu'il décrit : « Comme des artistes qui attendraient en coulisses. Les 2 435 coureurs attendent l'heure du départ. Ils sont dans leurs boules. Perdus dans leurs pensées. Déjà sur les sentiers ». Les métaphores et les sentences de « transparence intérieure » gagnent du terrain dans le texte du journaliste-narrateur afin de mieux comprendre l'autre qu'il observe.

Dans cette séquence, la musique joue une fois de plus sur le dramatique, en donnant une cadence aux paroles du journaliste-narrateur afin de créer un suspense provoqué par sa voix et les images qui visent à capter les visages concentrés des coureurs. Néanmoins, c'est le sentiment d'appréhension qui ressort de cette composition narrative en orientant le téléspectateur vers une inquiétude quant au sort de ces visages anonymes, comme s'ils n'avaient aucune idée de ce qui les attendait, alors que le téléspectateur a déjà la réponse par l'anticipation de la fin dramatique des deux sœurs.

En empruntant une expression attribuée à l'écrivain Thomas Mann, Paul Ricœur souligne que raconter « c'est mettre de côté, c'est-à-dire à la fois élire et exclure » (*Ibid.*, p. 115), même si cela implique également de réaménager la temporalité du récit, l'ordre chronologique des actions liées à l'intrigue, comme nous l'avons vu au début de ce feuilleton. En tant qu'auteur, le journaliste a ce pouvoir sur la gestion du temps raconté – celui lié à l'énoncé –, mais c'est en tant que narrateur qu'il pourra transgresser davantage le temps à disposition pour raconter –

celui lié à l'énonciation – pour ainsi permettre une « expérience fictive du temps projeté » – liée au monde du texte – par la conjonction/disjonction entre le temps mis à raconter et le temps raconté. Selon Ricœur, cette distinction entre temps de l'énonciation et temps de l'énoncé se trouve dans « l'enceinte du texte » (*Ibid.*, p. 114), ce qui, dans l'audiovisuel, prend forme par la voix narrative prise en charge par celui qui conduit la narration.

> « Il est clair qu'une structure discontinue convient à un temps de dangers et d'aventures, qu'une structure linéaire plus continue convient au roman d'apprentissage dominé par les thèmes du développement et de la métamorphose, tandis qu'une chronologie brisée, bref une configuration délibérément pluridimensionnelle, convient mieux à une vision du temps privée de toute capacité de survol et de toute cohésion interne. L'expérimentation contemporaine dans l'ordre des techniques narratives est ainsi ordonnée à l'éclatement qui affecte l'expérience même du temps. Il est vrai que, dans cette expérimentation, le jeu peut devenir l'enjeu lui-même. Mais la polarité du vécu temporel et de l'armature temporelle semble ineffaçable » (*Ibid.*, p. 120).

L'ensemble du récit du feuilleton « Les fous de la Diagonale » devient une sorte de mosaïque d'expériences incarnées par des personnages typés, dûment choisis par le journaliste-auteur et narrateur. En bref, une configuration qui valorise le vécu au détriment d'un temps linéaire, parce que le regard du journaliste qui signe ce récit semble s'orienter vers les « qualités de temps qui tiennent à la vie », défendues par Ricœur (*Ibid.*, p. 119) et qui l'autorisent à faire ce jeu de dérivations et d'enchaînements.

Cette organisation narrative peut devenir une tâche difficile si elle est assurée par un journaliste moins inspiré. Ce n'est pas le cas dans ce feuilleton étudié. Dans le cinquième et dernier épisode, Grégory Naboulet rassemble tous les personnages qu'on a suivis à différents moments de la semaine dans une séquence finale où toutes les trames se raccordent lorsqu'ils arrivent tous au bout de la course, dans un montage qui synchronise les différents temps pris par les caméras. Les paroles du journaliste-narrateur impriment donc son regard admiratif envers les efforts fournis par les coureurs, en essayant de discerner, de trouver une raison pour expliquer ce qui pourrait sembler une preuve de folie. Afin de mieux exprimer son point de vue, mais aussi d'interpeller le public du JT, il compose son texte à l'aide des paroles de la chanson du groupe Metallica, « *Nothing else matters* », jouée dans une version piano et chantée *a*

capella. Et il boucle ainsi le récit du feuilleton « Les fous de la Diagonale » : « Ce Grand Raid, ils en sont venus à bout. Les voici fêtés en conséquence. Les voici fous parmi les fous. Rien d'autre n'a plus d'importance ». Sa voix se rajoute aux paroles de la musique de fin, réaffirmant en quelque sorte une admiration qui se prolonge avec la dernière image du visage d'un coureur le regard vers l'horizon avec une expression d'émotion et de fierté.



Figure 25 : : En haut, des images tirées du premier épisode du feuilleton « Les fous de la Diagonale » (5'17''), diffusé le 31 octobre 2016. En bas, des images tirées du dernier épisode (5'36''), diffusé le 4 novembre 2016.

L'intention de séduire est présente à travers les divers points de vue des personnages – les coureurs que le journaliste a choisis pour que les téléspectateurs les suivent au fil des épisodes. En revanche, elle s'intensifie lorsque le journaliste-narrateur, par le biais de sa voix et de son texte, essaie de se rapprocher de sa source, en invitant le téléspectateur à vivre une expérience plus intime du monde qu'il raconte. Ce procédé narratif amplifie la richesse informative du récit par un regard très personnel. Toutefois, ce type de regard n'est pas toujours possible dans la configuration des récits à épisode, en raison des contraintes du journalisme quotidien.

2.9.4 La fragmentation du récit par l'absence d'un journaliste-narrateur unique

Dans le journalisme télévisé actuel, il est très difficile, pour un seul journaliste, d'aller vers toutes les personnes, d'aller dans tous les endroits, de révéler toutes les coulisses et de décrire tous les contextes qui peuvent faire partie d'un récit conçu pour être le plus complet possible en termes d'informations. Ce contexte de production est très présent sur *France 2*, comme l'affirme Vincent Bouffartigue :

> « De plus en plus, les autres sujets d'actualité classiques sont faits par plein d'équipes différentes. Un bout en province, un bout à l'étranger, un bout à Paris. Donc, nous, en tant que journalistes, rédacteurs ou JRI, on fait des bouts de reportages. On a beaucoup de mal, depuis plusieurs années, à faire des reportages complets. Ça, c'est une grande frustration »[165].

Bien que les reportages au format feuilleton ou série peuvent permettre au journaliste d'avoir plus de temps pour composer l'intégralité du récit, ce privilège n'est pas toujours garanti. Dans notre corpus, la majorité des feuilletons produits par le *JT de 13h* de *France 2* est signée par une équipe souvent composée d'un journaliste-rédacteur ou JRI, d'un caméraman, d'un preneur de sons et d'un monteur. Pourtant, c'est souvent le journaliste-rédacteur ou le JRI qui prête sa voix pour narrer le récit du feuilleton. Lorsque cela se produit, la présence d'un journaliste-narrateur prend de l'ampleur dans la composition/configuration du récit en le rendant plus créatif dans la plupart des cas étudiés. Néanmoins, nous avons pu trouver des feuilletons où plusieurs journalistes-narrateurs se relaient dans la conduite narrative, ce qui peut engendrer une perte de l'unicité auctoriale et, par conséquent, un affaiblissement de l'expérience sensorielle du monde raconté. Enfin, cela peut déclencher une fragmentation plus apparente du récit.

Prenons pour exemple le feuilleton « Le tour des monts », diffusé du 26 juin au 1er juillet 2016, et qui porte sur l'histoire des amateurs/passionnés du cyclisme présents dans les lieux où va se dérouler l'édition 2016 du *Tour de France*. Il s'agit d'un feuilleton dont les épisodes sont signés par quatre journalistes-narrateurs différents. Si l'on compare la séquence d'ouverture/introduction du premier épisode, signée par la journaliste Laetitia Legendre-Trousset, et le second épisode, signé par Grégory Naboulet, on peut trouver des différences dans la composition narrative, différences qui rendent ce feuilleton moins cohérent en ce qui concerne la présence d'un regard homogène sur l'ensemble de la configuration du récit à épisodes.

Le premier épisode démarre donc avec des images du château de Versailles et des amateurs qui se sont donné rendez-vous sur ce lieu pour se lancer dans un parcours jusqu'au Mont-Saint-Michel, lieu de départ du *Tour de France*. « Le temps d'une semaine, ce couple de

---

[165] Voir l'intégralité de son intretien dans les annexes de cette thèse.

Parisiens se lance à l'aventure. Relier à vélo le château de Versailles au Mont Saint-Michel, départ du *Tour de France* ». La journaliste-narratrice ne prend pas vraiment le temps de partager son regard sur cet endroit ni même sur les personnages. Elle alterne alors sa voix avec celles des personnages, comme on le voit habituellement dans les reportages classiques :

> Personnage : « Un voyage en amoureux, sportif, culturel ».
> Journaliste-narrateur : « Une balade baptisée Vélosenie de 400 kilomètres, en compagnie d'un guide pour la première journée. Et, pour les aider dans les côtes, un vélo électrique ».
> Personnage : « Ça permet de découvrir un petit peu des régions et des territoires d'une façon originale et en prenant du temps surtout, parce que, quand on fait en bagnole, c'est un peu différent quand même. On passe à côté des paysages souvent. On n'a pas le temps ».
> Journaliste-narrateur : « Il va leur falloir braver les éléments avant de rejoindre la baie du Mont-Saint-Michel, d'où part le *Tour de France*. Un tour, où cette année, les monts sont à l'honneur [l'écran est partagé en quatre pour mettre en relief les endroits que les cyclistes vont parcourir] : le Mont-Saint-Michel, le Mont-Blanc, le Mont-Ventoux, les Pyrénées et même un mont qui se cache au bord de l'eau et que nous découvrirons cette semaine ».

Malgré la présence d'une mise en suspense à la fin du texte, cette séquence est construite sans afficher de préoccupation quant au lien entre les éléments narratifs qui composent la séquence suivante sur l'histoire d'une famille de passionnés de courses à vélo. Ceci engendre une perception confuse d'une continuité narrative, en exposant davantage la fragmentation structurale du récit : des actions, des informations et des trames qui ne se connectent pas. Le montage des images de cette séquence d'introduction suit un modèle plutôt bureaucratique dans le sens où il ne transmet pas un regard personnel qui donnerait lieu à une certaine créativité ou à un style pouvant être ressenti. La journaliste délègue les sensations – les points de vue – aux personnages, en limitant ses paroles à la seule dimension descriptive du récit.

Ce n'est pas ce que nous observons dans la séquence d'introduction du deuxième épisode. Celui-ci démarre avec de belles images de la montagne sous un effet miniature – flou sur les bords de l'écran et des couleurs plus saturées – pour donner une idée d'immensité, celle des montagnes des Pyrénées. Aux images filtrées et stylisées, s'ajoute une voix avec un ton lyrique

et énonçant un texte qui rime tout le temps avec les éléments narratifs exposés dans les images : « La montagne s'illumine, comme un tableau qui se dessine ». Un regard subjectif prend forme. Le texte démarre très différemment de celui de l'épisode précédent. Après cette vision idyllique des montagnes, l'image d'une main en train de dessiner ce paysage s'affiche à l'écran : « La plume d'un artiste est aussi celle d'un cycliste ».

Après avoir décrit le lieu à travers ce plan rapide, le journaliste-narrateur nous présente le personnage, celui qui tient la plume : « À trois kilomètres du sommet du Caudas, peint dans le haut des Pyrénées, Florin Bahi a mis le pied à terre pour mieux saisir l'atmosphère ». On voit le personnage assis en haut d'une colline en train de faire son dessin. À ce moment-là, il nous raconte ses passions, ses motivations : « Pour moi, ce qui m'intéresse dans ce paysage, c'est les histoires de perspectives, les lignes, les plans de fuites. Donc, la route, le sommet, la montagne qui arrive là [il montre un horizon montagneux], la masse de forêts et de sapins ». Ensuite, le journaliste-narrateur prend le temps de créer un fond informatif pour mieux contextualiser les motivations de son personnage : « Florin Bahi est un enfant des Pyrénées. Un ancien étudiant des beaux-arts qui ne dessine aucun col sans, avant, le grimper. D'une certaine façon, il trouve son inspiration dans la transpiration ». Son texte continue de mettre l'accent sur la rime pour donner à la narration un effet linguistique plus marqué, en alternant sa parole avec celle du personnage afin de mieux saisir l'ambiance et le contexte de la passion du personnage pour le cyclisme. Lorsque nous voyons les images de ce personnage en train de grimper les montagnes des Pyrénées à vélo, la séquence prépare la liaison avec la suivante, en assurant une continuité narrative plus saisissante en comparaison avec la séquence du premier épisode :

> Personnage : « Le fait de le faire à vélo, ça va me servir à faire des œuvres avec, soit des desseins soit des peintures. Justement, la technique dépend aussi des impressions que j'ai eues sur le moment ».
> Journaliste-narrateur : « Et lorsque Florian Bahi quitte son vélo, c'est pour mieux manier son pinceau » [Image de Florian passant une porte en tant que cycliste et en sortant en tant que peintre]. Son dessin sera bientôt un tableau exposé tout près du Pic du Midi dans les nuages aujourd'hui comme étaient les Pyrénées il y a 90 ans lors de l'étape Bayonne-Luchons [les images du Pic du Midi parmi les nuages passent au noir et blanc, marquant la transition entre le présent et le passé, avant de passer à d'autres images de photographies de courses historiques issues du classeur d'un autre personnage]. 326 kilomètres. La plus longue de tous les temps. Sous la pluie, dans le froid, certains prennent

22 heures avant de franchir la ligne d'arrivée. Un autre temps qui resurgit dans le classeur d'un passionné : Marc Le Breton ».



Figure 26 : : En haut, des images de la séquence d'introduction (de 28'' à 1'45'') du premier épisode (5'29'') du feuilleton « Le tour des monts), diffusé le 26 juin 2016. En bas, des images de la séquence d'introduction (de 42'' à 2'16'') du second épisode (5'48''), diffusé le lendemain.

Les images qui misent sur l'esthétique, les paroles qui riment en donnant plus de relief et de lisibilité aux éléments narratifs présents dans ces mêmes images, les mots qui donnent un effet plus saisissant de l'atmosphère et qui peignent le portrait du personnage de manière plus sensible : toutes ces caractéristiques présentes dans cette séquence contrastent avec celles visualisées dans le premier épisode. Et cela se poursuit dans les épisodes suivants du feuilleton « Le tour des monts ». Le récit de ce feuilleton narré par des journalistes différents compte beaucoup de variations par rapport à la présence d'un regard plus uniforme sur son sujet. On a pu observer un écart de créativité dans le texte et dans la composition narrative entre les deux journalistes-narrateurs des deux premiers épisodes, ainsi qu'entre ceux des épisodes suivants.

Le montage de ce feuilleton, bien qu'il flirte avec le format sériel épisodiquement plus indépendant, ne réussit pas à cacher les différences entre les différents textes présents dans sa configuration globale, à masquer le découpage imprimé par la présence de segments narratifs différents. Ceci freine la présence d'un style qui caractérise un type de reconnaissance pouvant guider le public dans son interprétation du produit journalistique (l'information en premier plan) et qui lui donne certaines garanties, comme le signale Jacques Siracusa (2001). Pour l'auteur, le rôle d'un montage de reportages télévisés est précisément d'effacer le « contingent de nombreuses décisions » ou négociations entre les différents agents de la production journalistique, en respectant un style qui exprime son « caractère professionnel ».

> « La plupart des analystes du journalisme télévisé n'ont pas insisté sur l'aspect contingent, fragile et conflictuel du travail. De multiples éléments présentés (images ou sons) sont la conséquence d'une intervention personnelle d'un technicien, de l'originalité d'un JRI, d'une remarque d'un responsable resté au bureau, d'une stratégie d'un rédacteur pour sauver son sujet, d'un matériel ponctuellement disponible, d'une configuration particulière de la situation de repérage, de tournage ou de montage. On l'a dit, la part visible de ce travail ne témoigne que très rarement de l'à-peu-près ou des aléas inavouables de l'activité ; la capacité à cacher cet aspect au public fait d'ailleurs partie des compétences du bon journaliste » (*Ibid.*, p. 266-267).

En ce qui concerne plus particulièrement le plan narratif, l'écart de style entre les textes du « Le tour des monts » semble avoir mis en échec le projet d'assemblage narratif entre les épisodes, projet pourtant très présent dans la rubrique feuilleton du *JT de 13h* de *France 2*. De plus, le récit de ce feuilleton nous a présenté plusieurs personnages. Chacun d'entre eux fait partie d'un seul épisode et a un rôle spécifique dans l'ensemble du récit : humaniser la représentation de chaque étape du Tour de France. Cela nous semble être l'objectif. Certains épisodes avaient leur récit déjà bouclé, n'ayant pas besoin d'une continuation, ce qui convient parfaitement à la présence de différents journalistes-narrateurs. Ce type de configuration semble être plus adapté au format sériel qu'au format feuilletonesque, où la continuité narrative doit être plus cohérente. Or, cela implique la présence d'une voix narrative prédominante, qui orchestre tous les éléments narratifs du récit de façon homogène.

Le format du feuilleton « Le tour des monts » est donc plus proche d'une série. La présence de plusieurs journalistes-narrateurs en atteste, en dépit de la présence d'un fil narratif conducteur commun aux cinq épisodes : la représentation du parcours que vont réaliser les compétiteurs du *Tour de France*. De ce fait, il s'agit plutôt d'un feuilleton-sérialisant. Les seuls feuilletons de notre corpus qui ont des épisodes indépendants, chacun avec un journaliste-narrateur différent, sont ceux dont le format respecte la formule sérielle : « De l'or en barre », diffusé du 24 au 28 octobre 2016, et « Hôtels de légende », diffusé du 3 au 7 octobre 2016. Pour faire découvrir les meilleurs chocolatiers et les hôtels les plus légendaires du monde, ces épisodes ont été tournés dans différents pays, ce qui implique une production réalisée par les différents bureaux de *France 2* installés dans ces pays ou à proximité. Comme l'a affirmé Vincent Bouffartigue : « Tous ces bureaux-là fournissent régulièrement soit un épisode soit un

feuilleton entier ». Dans un cas comme dans l'autre, c'est le sujet ou la thématique et ses conditions de production qui détermineront le format.

Cette condition de production typique du journalisme télévisé impose effectivement des limites au rôle du journaliste-narrateur dans la configuration d'un récit à épisodes. Si, dans sa configuration, un ensemble de reportages se présente comme un feuilleton, un point de vue unique sur cet ensemble doit être fourni à la fin du dernier épisode. Ce rôle est généralement délégué à un journaliste qui pourrait organiser le récit à travers une vision rétrospective de tous les épisodes qu'il n'a pas forcément signés. Dans un format typiquement sériel, cela n'est pas nécessaire, car la mise en intrigue de chaque épisode est censée avoir une fin.

Cependant, dans un format sériel comme dans un format feuilleton, la présence de plusieurs voix narratives sous la forme des différents journalistes-narrateurs ne suscite pas forcément une nette exposition de la fragmentation du récit, en raison de l'absence d'une instance énonciative centralisée et en mesure de faire ressortir une composition narrative plus auctoriale et prégnante. Raphaël Baroni (2016b) signale que, à l'échelle du déroulement de la narration, il existe d'autres ressources pour ne pas réduire, par exemple, un feuilleton médiatique à une simple construction rétrospective par un interprète, observateur ou narrateur unique. Selon lui, ces mêmes ressources peuvent éviter le basculement de la mise en intrigue vers les registres typiques de sa matrice fictionnelle d'origine littéraire dont la présence d'un auteur – qui imprègne sa signature – est normalement exigée.

> « L'auteur lui-même n'a pas besoin d'être clairement identifié pour que le feuilleton manifeste sa cohérence textuelle : de nombreux feuilletons télévisés changent de réalisateurs et de scénaristes à chaque épisode sans que l'unité apparente de la série ne soit pas altérée. Ce qui souligne, avec le point précédent[166], que ce n'est pas le projet intentionnel d'un narrateur unique – projet qui serait en outre fondé sur la connaissance, dès l'origine, de la totalité de l'histoire – qui entraîne l'émergence de la cohérence du récit, mais plutôt l'établissement de certains traits distinctifs facilitant l'identification du récit en cours » (Baroni, 2016b, p. 09).

[166] Raphaël Baroni avance également que l'auteur d'un feuilleton fictionnel peut à tout moment changer le scénario (l'intrigue) selon la réaction de son interlocuteur (public), ce qui implique que le dénouement ne doive pas forcément être écrit en avance, ni même connu de l'auteur. « Ce point souligne le fait que l'attente du dénouement, quelle que soit la nature effective de celui-ci, suffit à assurer la cohésion entre les épisodes déjà actualisés et ceux à venir » (Baroni, 2016b, p. 09).

Ce sont précisément ces traits distinctifs pouvant se manifester de plusieurs façons – la présence récurrente des titres ou les génériques, par exemple – qui permettent de palier les limites générées par l'absence d'un seul journaliste-narrateur chargé de produire une composition narrative plus attractive par son expérience unique d'observateur. Les séries produites par le *Jornal Hoje* ont souvent recours à ces autres procédés narratifs et visuels pour donner plus de cohérence et de vigueur narrative aux récits signés par plusieurs journalistes.

2.9.5 L'assemblage narratif par l'habillage graphique, textuel et visuel

Les séries produites par le *Jornal Hoje* sont souvent signées par plusieurs journalistes-narrateurs. Ceux-ci peuvent être responsables d'un seul épisode ou partager la narration d'un même épisode ou de toute une série avec d'autres journalistes. Cela est plutôt le cas lorsque le sujet central du récit repose sur une approche nationale tenant compte des cinq régions du Brésil, préservant ainsi les contextes régionaux. Dans la mesure où *Globo* a des succursales dans la quasi-totalité du pays, ce type de configuration n'est pas une exception, contrairement à ce que nous avons observé dans les feuilletons du *13h* de *France 2*.

Bien évidemment, le format sériel des journaux télévisés de *Globo* est plus adapté à la présence d'une pluralité narrative mettant en place une mosaïque de prises de parole sans que la figure d'un seul journaliste-narrateur ne se démarque. Néanmoins, sous le prisme d'une production moins coûteuse et plus opérationnelle, visant à atteindre une représentation nationale, nombre de ces séries finissent par devenir des bouts de reportages signés par plusieurs journalistes. Ainsi, ces séries ne se démarquent pas du format « traditionnel » du journalisme télévisé tel qu'il est pratiqué aujourd'hui.

À partir de notre corpus, nous avons pu observer que, entre 2014 et 2016, les séries du *Jornal Hoje* ont évolué d'un format qui privilégiait la présence d'un journaliste-narrateur plutôt qu'un autre à un format où plusieurs journalistes se donnent pour mission de raconter, chacun à sa manière, divers faits autour d'un même thème. Ainsi, en 2014, les huit séries étudiées sont signées par un seul journaliste-narrateur. En 2015, sur les six séries produites, seules deux ont vu leur récit mené par plusieurs journalistes-narrateurs, soit un tiers de cette production. En

2016, sur les neuf séries produites, six ont vu leur récit mené par divers journalistes-narrateurs, soit les deux tiers de la production[167].

Dans ces séries signées par plusieurs journalistes, l'absence d'une voix narrative prépondérante, d'un regard plus approfondi et d'un point de vue unificateur est souvent compensée par un habillage graphique, textuel et visuel typique du journalisme télévisé de *Globo* qui, d'une certaine manière, façonne l'identité narrative de la série, en la rendant plus uniforme et plus attractive pour le téléspectateur. Si, dans une série, nous observons différents traitements de l'information à travers l'exercice de variations diégétiques et stylistiques autour d'un thème central, menés par plusieurs journalistes-narrateurs, un axe narratif plus ou moins stable peut se développer grâce à des effets visuels et à leur permanence dans tous les épisodes ou reportages.

Dans le domaine de l'instance de réalisation d'un produit journalistique télévisuel, l'habillage graphique, textuel et visuel fait partie de la postproduction. Comme l'annonce Jean-Jacques Jespers, dans la télévision, cette étape correspond à :

> « L'ajout de trucages (c'est-à-dire de manipulations de l'image et, parfois, du son), de sous-titres, de génériques, de dessins, d'animations, de cartes et de divers documents infographiques ou d'effets visuels de synthèse. On appelle infographie l'ensemble des techniques qui permettent de générer des images vidéo numériques à partir de calculs effectués par un ordinateur » (Jespers, 2009, p. 145).

En ce qui concerne les séries analysées dans notre corpus, le trucage n'a pas été identifié au niveau auctorial. Autrement dit, lorsque l'autorité déléguée au journaliste qui signe la série parvient à amener son récit à une inventivité à l'extrême. Cet aspect pourrait donc placer notre objet d'étude dans la discussion récurrente entre faux et vrai dans la télévision. Il est vrai que l'essor du numérique a permis une évolution de ce média et a provoqué de nombreuses discussions sur ce thème, comme celle menée par Réjane Hamus-Vallée (2016a) dans l'avant-

[167] En 2015, les séries concernées sont « *A língua que a gente fala* » (La langue qu'on parle – du 18 au 23 mars) et « *A hora do parto* » (L'heure de l'accouchement – du 20 au 22 octobre). En 2016, ce sont les séries « *Depois do vestibular* » (Après le bac – du 26 au 28 janvier), « *Hospitais universitários* » (Hôpitaux universitaires – du 29 mars au 2 avril), « *Elefante branco* » (L'éléphant blanc – du 19 au 25 mai), « *Idosos* » (Personnes âgées – du 21 au 24 juin), « *Profissão, qual é a sua?* » (Profession, quelle est la vôtre ? – du 30 août au 2 septembre) et « *Câncer* » (Cancer – du 11 au 14 octobre).

propos de son ouvrage *Trucage et télévision*, qui signale l'existence d'un oxymore, ou pléonasme, dans cette relation[168].

À un premier niveau, les incrustations graphiques plus récurrentes dans les séries analysées jouent un rôle essentiel dans la mise en contexte de l'information : identifier la personne que l'on voit parler et localiser l'action qui se déroule à l'écran. Selon Jean-Jacques Jespers, ces informations sont graphiquement conçues sous la forme de sous-titres. Ceux-ci s'avèrent comme « des éléments indispensables à la médiation. Ils font partie intégrante du message diffusé » (2009, p. 151). Pourtant, lorsqu'il s'agit de rendre le thème de la série plus prégnant à l'échelle narrative, ces simples informations s'insèrent souvent dans un projet visuel qui valorise les éléments narratifs du récit.

De plus, comme le soutient Laure Tabary-Balka (2007) dans sa thèse, l'insertion d'éléments graphiques, textuels et visuels à l'écran est essentielle dans l'énonciation télévisuelle. « Ils sont une marque de la présence de ceux qui font l'image. Cette présence possède un rôle structurant car l'énonciation est ce qui met les images en contexte » (Tabary-Bolka, 2007, p. 118). Cet habillage graphique, textuel et visuel répond donc parfaitement aux enjeux du modèle de qualité *Globo* qui, comme c'est également le cas dans les autres émissions de sa grille de programmation, investit dans l'habillage esthétique de ses produits journalistiques.

À un second niveau, cet habillage présent dans les séries du *Jornal Hoje* semble également constituer plus qu'un simple recours esthétique visant à les rendre visuellement plus plaisantes et communicatives. Outre la fonction de contextualiser les séquences au niveau spatial et temporel (lieu, date, heure), la présence des textes à l'écran, alignés aux images graphiques et aux effets visuels et sonores (couleur, vignettes, bruit d'avertissement, etc.), assure souvent la continuité narrative de ces séquences. Dans les séries analysées, l'insertion de ces effets apparaît fréquemment comme un moyen de réaliser la transition narrative entre les séquences, mais aussi entre les épisodes, en mettant généralement l'accent sur les informations les plus importantes du récit.

---

[168] Selon l'auteure, l'importante quantité de trucages à la télévision incite à se demander si ce média n'est pas un vaste trucage en soi. « L'expression 'trucage et télévision' serait alors une sorte de pléonasme, tant l'une (la télévision) ne va pas sans l'autre (le trucage) » (Hamus-Vallée, 2016a, p. 17).Elle affirme également que le terme même de « trucage » incite à plus de nuances. « Car le trucage est toujours trucage de quelque chose, sous-entendu d'une réalité truquée. Il faut un écart entre le truqué, et le non-truqué, pour qu'il puisse exister. Autrement dit, le trucage ne supprime pas le vrai, il le présuppose pour pouvoir, ensuite, le truquer et le modifier. Plus il y de faux, plus il y a de vrai… et trucage et télévision devient alors un oxymore, le trucage étant du côté du faux, la télévision du vrai » (*Ibid.)*.

À force de constituer un ensemble rhétorique qui se répète au fil des épisodes, cet habillage offre une identité narrative à travers la création visuelle qui facilite la perception du sujet abordé par la série grâce à la projection truquée d'éléments en consonance avec l'univers thématique du sujet. Le texte du récit est alors moins dépendant d'une narration, pas toujours homogène, où les regards proposés par les différents journalistes-narrateurs peuvent changer l'angle (profondeur/focus) et le rythme du texte narratif. En résumé, cet habillage évite une différence trop prononcée entre les différentes voix narratives et points de vue.

Lorsque quatorze journalistes distribués dans toutes les régions du Brésil, mais aussi à l'extérieur du pays, produisent ensemble en seul récit, cet habillage graphique, textuel et visuel a donc pour rôle d'assembler ces divers regards autour d'un sujet assez vaste : le troisième âge. Tel est le cas de la série « *Idosos* » (Personnes âgées), diffusée du 21 au 25 juin 2016. La construction d'une sorte de fil conducteur narratif – malgré sa nature essentiellement visuelle – se fait à partir du générique qui annonce d'emblée toute la composition visuelle autour du thème de la série. À la fin de la séquence d'introduction intradiégétique du premier épisode, le générique s'affiche avec des images proleptiques sous la forme de portraits sortant d'un fond de couleur ocre foncé où s'incruste ensuite le titre de l'épisode[169], « *Novos idosos* » (Nouvelles personnes âgées), ornementé d'arabesques. En analysant ces éléments visuels, nous pouvons supposer que l'adoption de l'ocre foncé comme couleur prédominante dans l'habillage graphique confère un sens orienté vers la perception du vieillissement, de quelque chose qui est rouillé ou usé par le temps, tandis que les arabesques peuvent guider le regard du téléspectateur vers la sinuosité des formes qui renvoient à la complexité du thème, mais qui peut également se configurer comme beau et gracieux.

Juste après la diffusion du générique, le récit présente un format d'infographie qui représente l'une des habitudes attribuées aux personnes âgées : le temps pour la lecture. Ainsi, un vieux livre posé à côté d'une tasse de thé sur une table basse est graphiquement reconstitué. Sur ces pages qui s'ouvrent à travers un trucage numérisé, les principales données officielles sur les personnes âgées s'affichent, renforçant la parole du journaliste-narrateur.

Aussi, ces mêmes éléments se répètent dans plusieurs des séquences des cinq épisodes de la série. Le visuel du générique, par exemple, gère des variations à l'introduction de chaque épisode, en affichant les différents angles ou problématiques issues du sujet de la série. À

[169] Le titre de la série, « *Idosos* », apparaît dans les séquences extradiégétiques sous la forme d'un générique-carton sur le plateau.

certains moments du récit, comme dans le dernier épisode, elles démarquent, non seulement la transition entre les séquences, mais aussi le changement du lieu de l'action. Dans la mesure où ce dernier épisode traite de la situation des personnes âgées dans le monde, le générique-carton annonce chaque lieu où se trouve le journaliste en charge d'un bout du reportage, devenant une sorte de repère incontournable pour le téléspectateur. Ainsi, sous le même effet graphique que le précédent, des noms comme l'Amérique, l'Europe, la Chine ou le Japon apparaissent. De ce fait, l'habillage semble guider une continuité narrative qui se trouve quelque peu confuse par la profusion de différentes voix narratives situées dans des contextes et lieux éloignés, mais qui animent ensemble tout le récit de la série.

De plus, l'infographie, qui imite le temps de lecture pendant le thé, et les incrustations textuelles reviennent à chaque instant du récit afin de mettre en évidence le texte plutôt que la voix narrative. Dans ce cas de figure, l'écrit – graphiquement incrusté à l'écran – devient un élément narratif à part entière, puisqu'il assure, par la répétition constante de mêmes composants, une conduite narrative en parallèle aux voix narratives. Ce type de procédé appartient à une stratégie narrative et de contextualisation de l'information très présente dans les séries produites par le *Jornal Hoje*, qui s'inscrit dans une tendance grandissante dans le journalisme télévisé à caractère de plus en plus commercial, comme celui de *Globo*. À l'aide d'effets numérisés, ce type de journalisme vise parfois une « réalité augmentée »[170], déjà largement présente sur les plateaux, comme l'a observé Réjane Hamus-Vallée (2016b). « Cette transformation du texte en image intègre totalement l'écrit, comme faisant partie d'un tout visuel, et non comme seulement un élément supplémentaire qui pourrait potentiellement gêner la vision du téléspectateur. Il y a donc une transformation de l'écrit en image » (Hamus-Vallée, 2016b, p. 36-37).

[170] Dans son article intitulé « Un trucage visible ? Les catégories metziennes à l'épreuve de la télévision », Réjane Hamus-Vallée analyse le plateau des JT de *M6*, chaîne privée française. Selon elle, la « réalité augmentée » dans les plateaux des journaux télévisés, à l'aide d'effets numérisés en 3D, « floute la traditionnelle distinction entre effets spéciaux (comprenant les trucages réalisés sur le plateau de tournage, devant la caméra) et effets visuels (réalisés en postproduction) » (Hamus-Vallée, 2016b, p. 37). De plus, cette même réalité augmentée « permet de flouter une autre distinction, la différence entre les éléments écrits et les effets d'optiques. L'objet qui est incrusté dans le corps du plateau est, bien souvent, un texte, qui adopte donc un statut hybride, à la fois effet d'optiques et écrit. Cette singularité apparente prolonge en fait la non-séparation professionnelle entre les écrits et les effets optiques » (*Ibid.*, p. 37-38).



Figure 27 : En haut, les images tirées du premier épisode de la série « Idosos » (Personnes âgées – 6'57''), diffusé le 21 juin 2016. Au milieu, celles du troisième épisode (5'53''), diffusé le 23 juin 2016. En bas, celles du cinquième et dernier épisode (4'07''), diffusé le 25 juin 2016. Sur toutes les images, nous pouvons voir la répétition des éléments narratifs créés par l'habillage graphique, textuel et visuel tout au long des épisodes, engendrant un assemblage narratif qui n'est pas assuré par la présence de plusieurs journalistes-narrateurs. En haut, sur la dernière image du premier épisode, s'affiche le nom de la journaliste qui signe la direction et le scénario de la série : Wanda Alviano.

L'habillage textuel semble donc s'imposer en dévoilant une écriture (scénario) qui, par sa constante apparition à l'écran, partage avec la voix narrative la responsabilité de la gestion du « temps du raconter » et du « temps du raconté ». Ceux-ci, grâce à l'animation graphique qui joue sur le point de vue spectatoriel, semble être sous la régie d'une entité énonciative et auctoriale majeure. Dans la mesure où cet habillage se réalise dans la postproduction, on pourrait penser à une présence plus prédominante d'un « monteur-truquiste[171] » qui semble intervenir de manière plus explicite dans la composition du récit. Toutefois, le monteur doit obéir à un scénario préétabli par le journaliste. Dans la mesure où ils sont souvent nombreux dans les séries produites par le *Jornal Hoje*, tous les bout des reportages sont d'abord montés dans les succursales. Ensuite, c'est le département d'art[172] de *Globo* qui prend en charge

[171] Nous reprenons une appellation courante dans le journalisme télévisé. Autrefois une profession spécialisée dans le domaine télévisuel, aujourd'hui, le monteur est parfois appelé « monteur-truquiste ». Selon Réjane Hamus-Vallée (2016a), avec l'évolution du numérique, ce professionnel brouille les frontières entre les outils cinématographiques et les outils télévisuels. « En parallèle, les frontières entre le trucage et le non-trucage se déplacent : jusqu'où l'étalonnage, permettant de retoucher la moindre ombre, la moindre couleur, devient aussi du trucage ? » (Hamus-Vallée, 2016a, p. 17). De ce fait, l'auteure affirme que cette appellation devient parfois une sorte de pléonasme.

[172] Depuis 1986, *Globo* possède un département artistique dans son Centre Globo du journalisme (CGJ). Sous la création du directeur d'art, Delfim Fujiwara, ce projet a reformulé tout le journalisme de la chaîne, démontrant l'importance du traitement visuel de l'information et la nécessité d'un meilleur équipement pour ce secteur. Information disponible sur le site https://memoriaglobo.globo.com/perfil/delfim-fujiwara/perfil-completo/, consulté le 30/07/2021.

l'habillage graphique, textuel et visuel des produits journalistiques de la chaîne diffusés à l'échelle nationale.

Pourtant, comme dans le cinéma ou dans la production de séries télévisées, pour organiser et ordonner les étapes de la réalisation et surtout donner forme au récit final (configuration), le nom d'un seul journaliste s'affiche à la fin de chaque épisode (reportage) en tant que directeur/scénariste. C'est donc ce professionnel qui assume le rôle d'entité énonciative prédominante qu'on visualise à travers l'habillage graphique, textuel et visuel, malgré le fait que sa voix ne soit pas présente dans la narration du récit. Grâce à la transformation du texte en image, nous pouvons percevoir sa présence. Finalement, c'est lui qui signe le récit final. Son point de vue se manifeste forcément dans la composition de la série grâce aux informations qu'il décide de transformer en images et à l'habillage visuel et graphique qui lui convient le mieux pour mettre le scénario en relief.

Évidemment, ce journaliste-directeur-scénariste n'est pas l'auteur des textes qui sont pris en charge par les journalistes-narrateurs. Pourtant, c'est lui qui orchestre les différentes informations produites par les journalistes se trouvant dans des lieux et contextes divers, en mettant au premier plan, à l'aide de l'habillage graphique, celles qui sont les plus pertinentes et qui vont donner le plus de fluidité et de cohérence narrative au récit déjà très fragmenté.

Ce même habillage peut également mettre en évidence le rôle des personnages dans le récit, à l'exemple de ce qui a été réalisé dans la série « *Câncer* » (Cancer), diffusée du 11 au 14 octobre 2016. Dans le premier épisode, la séquence d'introduction intradiégétique dévoile les cinq journalistes-narrateurs-personnages qui signent le récit. Nous suivons un montage où chaque reporter partage la narration des informations les plus récentes sur le cancer au Brésil. Afin de contextualiser ces paroles, des infographies s'affichent au moment de leur passage à l'écran. À travers cet habillage, le public peut savoir où se trouve chaque journaliste, ainsi que la source des informations (Institut national du cancer au Brésil – INCA).



Figure 28 : En haut, les images des journalistes-narrateurs sous l'habillage graphique, textuel et visuel. En bas, les images des personnages insérées elles aussi dans une infographie qui simule le dossier médical de chacun d'eux. Toutes ces images ont été tirées du premier épisode (7') de la série « Câncer » (Cancer), diffusé le 11 octobre 2016.

Cependant, ce ne sont pas les contextes régionaux qui forgent le fil narratif de cette série, mais les drames vécus par les personnages qui vivent dans les régions depuis lesquelles les journalistes-narrateurs-personnages parlent. À ce titre, à la suite du premier épisode, la présentation de ces personnages est faite à partir d'infographies animés qui simulent le dossier médical de chacun d'eux. Tout au long des épisodes de la série, ces mêmes infographies vont faire la transition narrative entre les différentes trames et les différents traitements selon le contexte régional, mais ils vont surtout rassembler les différentes voix narratives présentes dans le récit. Leur constante incrustation remplit également la fonction de repère mémoriel, en ce qu'elle permet au téléspectateur d'identifier une unité narrative lors de la diffusion de la série. Finalement, plus l'habillage et la composition narrative du récit sont concentrés sur les personnages, plus il y a de chances d'attirer l'attention et l'empathie du public pour le contenu de la série.

2.10 L'ancrage narratif à travers la figure du personnage

Concernant l'enjeu de mieux approfondir et contextualiser l'information à partir de la production de reportages au format feuilleton ou série, les deux journaux télévisés étudiés incorporent des stratégies particulières dans la composition narrative de leurs récits à épisodes lors de la conception et du choix des personnages. Or, dans l'expérience fictive du temps offerte par la mise en récit (Ricœur, 1983 ; 1984 ; 1985), cette configuration ne peut faire l'économie sur le travail de création des points de vue et des voix narratives, « dans la mesure où le point de vue est sur la sphère d'expérience à laquelle appartient le personnage, et où la voix narrative

est celle qui, s'adressant au lecteur, lui présente le monde raconté » (Ricœur, 1984, p. 131). De ce fait, le journaliste, en tant qu'auteur, doit non seulement participer à la composition des points de vue, lorsqu'il a l'autonomie de déléguer la construction du point de vue à d'autres personnes, mais également contextualiser l'insertion de ces personnages dans son discours.

En s'appuyant sur les déclarations de l'écrivaine Doris Lessing dans une interview publiée dans la *British Journalism Review* (hiver 1990)[173], Mário Mesquita souligne que « la création de personnages est une activité structurante des pratiques et du discours journalistiques »[174] (1999, p. 171). Ainsi, les processus de création de personnages traversent toutes les formes d'expression « traditionnelles » du journalisme. En revanche, grâce au temps plus étendu dans les formats sériels et feuilletonesques, ces personnages peuvent être plus développés afin de donner plus de contextualisation et d'humanisation au récit, ce qui facilite l'ancrage narratif du récit et l'engagement du public, en contournant ainsi les limites imposées par ces formats fragmentés.

Dans la mise en récit des événements médiatiques, le rôle des personnages constitue l'un des traits dominants tout autant que le schéma narratif.

> « Toute histoire se construit selon une logique d'enchaînements de séquences narratives (il n'est plus nécessaire de rappeler ce principe structuraliste), et autour de quelques figures actantielles qui organisent le récit. Nous parlerons plutôt ici de personnages, dans la mesure où nous ne voulons pas séparer leur rôle narratif de leur fonction d'investissement affectif. Le personnage est en effet celui qui assure la meilleure saisie cognitive des événements par le récepteur, mais il ne favorise cette entrée dans le récit, il ne joue ce rôle d'intermédiaire ou de facilitateur cognitif qu'à mesure de l'investissement émotionnel qu'il offre » (Lits, 2001, p. 10).

Marc Lits signale également que l'approche narratologique du traitement de l'information doit permettre de comprendre la mise en scène de personnages médiatiques. Pourtant, l'intérêt de notre étude ne coïncide pas avec la définition des personnages vedettisés qu'Edgar Morin[175]

---

[173] Mário Mesquita, dans son article, utilise pour référence la traduction française du texte original de cette interview : LESSING Doris, « Jamais toute la vérité ? », Esprit, nº 167, 1990, p. 60-66.
[174] « *a criação de personagens é uma atividade estruturante das práticas e discursos jornalísticos* ».
[175] Dans MORIN Edgar, 2008, *L'esprit du temps*, Paris, Colin (coll. « Médiacultures »), 218 p.

disait « olympiens », dans une logique connue de l' « industrie culturelle », où les médias participent activement à l'ascension de célébrités et de personnalités politiques, par exemple. Même si le contexte dépend de la représentation des personnages que s'en font les téléspectateurs à travers la totalité des informations contextuelles mises à disposition par le journaliste, nous essayerons de nous rapprocher davantage de la relation de cette construction – en tant que stratégie narrative et communicationnelle plutôt que simple représentation – avec les matrices feuilletonesques et sérielles en comparaison aux formats adoptés par le journalisme télévisé plus « traditionnel ». Ainsi, nous pouvons distinguer deux manières de traiter l'information à partir de l'optique du rôle des personnages dans la production du *Jornal Hoje* et du *13h* de *France 2*.

Selon la perspective des procédures et procédés narratifs, il est pertinent d'identifier les stratagèmes permettant de mieux organiser le récit et la temporalité à partir du rôle des personnages. Nous verrons alors comment leurs paroles, leurs descriptions créent une sorte d'ancrage narratif de certains éléments, suscitant l'engagement du téléspectateur à suivre tout un récit journalistique en évolution.

2.10.1 Les personnages comme principaux piliers narratifs des feuilletons

Dans les récits à épisodes, le journaliste opère avec des formes plus contextualisantes de mise au point de l'actualité événementielle, notamment sous la forme d'une réalisation plus descriptive et narrative. Par exemple, lorsqu'il réalise une composition astucieuse d'un personnage ou met en relief la couleur d'un paysage dans lequel ce même personnage est inséré. Ces aspects, en plus de manifester une opposition aux formats « traditionnels » du journalisme, attirent le téléspectateur dans une perspective d'identification. La présence récurrente de ces personnages dans le récit permet de rendre leurs plus saisissants dans la mesure où l'interlocuteur peut mieux connaître le parcours, l'histoire de vie et les motivations des personnages, notamment quand ceux-ci émergent d'un contexte proche de celui à qui le récit s'adresse. En outre, l'immersion de l'interlocuteur peut aussi être assurée par la curiosité d'en savoir davantage, de découvrir un autre contexte, une autre réalité dans laquelle s'insèrent ces personnages. Selon Clemilda Medina (2003), l'interlocuteur qui suit un récit est influencé par son degré d'identification avec les anonymes et leurs histoires de vie. « D'une certaine manière,

l'action collective du grand reportage gagne en séduction lorsque les protagonistes sont des gens ordinaires qui vivent le combat du quotidien »[176] (Medina, 2003, p. 217).

La quasi-totalité des feuilletons produits par le *JT de 13h* de *France 2* sont conçus sur la base des piliers narratifs que sont les tranches de vie qui animent les divers sujets exploités par le récit. Hormis la présence active d'un journaliste-narrateur, ce sont les personnages qui forment la base du fil conducteur de tous les récits mis en feuilleton. Nous pouvons dire que cette stratégie narrative représente l'essence de la formule des reportages diffusés sous l'étiquette « feuilleton ». L'évolution de ces épisodes suit le parcours de quelques personnages soi-disant protagonistes, alors que d'autres peuvent intégrer les actions présentes dans le récit. Ceux-ci sont essentiellement des anonymes, vu que, dans la plupart des cas, ils ne sont pas nommés. Au contraire, les protagonistes sont souvent bien typés, décrits et occupent plus de temps à l'écran. De même, leur quotidien et leurs motivations sont toujours mis au premier plan de séquences exclusivement consacrées à ce propos. Leur présence, à travers leurs prises de parole, échafaudent toute la configuration du récit à épisodes, en faisant des apparitions ponctuelles ou des allers-retours constants qui, d'une certaine manière, engendrent l'entrelacement nécessaire à rendre attractive la structure narrative du récit, en évitant un manque d'empathie chez le téléspectateur qui peut occasionnellement trouver des incohérences dans ce genre de procédé.

Cette stratégie narrative adoptée par le *JT de 13h* de *France 2* semble être motivée par une volonté de rendre ses feuilletons plus proches du public. En s'appuyant sur les aventures individuelles de gens ordinaires, les sujets traités dans cette formule intensifient l'expérience de suivre un récit à épisodes et même celle de l'action qui s'est déroulée dans le temps. Selon Paul Ricœur, le sens qui se dégage de la complexité de la vie morale et affective d'un personnage peut affecter « le cours temporel lui-même des sensations, des émotions, éventuellement au niveau le moins concerté, le moins conscient, que l'introspection peut atteindre » (Ricœur, 1984, p. 21).

En suivant les théories ricœurniennes, Annick Dubied ajoute que les propriétés des personnages mises en relief par le récit journalistique – en particulier celui de faits divers – s'insèrent forcément dans une stratégie narrative pour engager l'interlocuteur par une sorte d'identification, par une autoconnaissance :

---

[176] « *De certa forma, a ação coletiva da grande reportagem ganha em sedução quando quem a protagoniza são pessoas comuns que vivem a luta do cotidiano* ».

« Se comprendre, souligne Ricœur, implique donc paradoxalement de passer par l'altérité, de s'interpréter. Le récit est un de ces 'passages par l'altérité' qui permet de se connaître. Car qu'est-ce que raconter et lire des récits si ce n'est expérimenter des morceaux de vie par l'intermédiaire d'histoires qui ne sont pas les nôtres ? » (Dubied, 2004, p. 132).

Quel que soit le sujet – les coulisses d'un championnat de football ou d'un cabaret historique, un fleuve africain ou parisien, la passion pour un personnage de BD ou pour les pommes, un voyage à bord d'un train ou sur une route mythique, ou encore l'émotion d'une compétition –, les principaux actants des feuilletons produits par le *JT de 13h* de *France 2* sont essentiellement des personnes anonymes étroitement liées à l'objectif d'approfondir l'interprétation de l'information à travers le partage d'expériences humaines.

Le feuilleton « À vous de jouer ! », diffusé du 5 au 9 décembre 2016, est un exemple emblématique de ce type de configuration. La structure du récit autour de la passion des Français pour le jeu s'appuie essentiellement sur trois axes narratifs : l'organisation d'un loto par Philippe Auger, à Gonneville, un petit village de la Seine Maritime ; le quotidien et les habitués d'un casino, à Saint-Amand-les-Eaux, au nord de la France ; et l'excentricité d'un créateur de jeux de société, Antonin Boccara, qui vit à la campagne, dans le Lot.

Bien que d'autres personnages apparaissent dans les épisodes de ce feuilleton, c'est Antonin Boccara qui occupe le plus de temps à l'écran. Dans le premier épisode de cinq minutes et trente-six secondes, une minute et quarante-sept secondes (de 2'23'' à 4'10'') est dédiée à son histoire, à sa passion pour le jeu. Ainsi, à la suite d'une séquence dans laquelle on accompagne une femme « addicte » des machines à sous du casino de Saint-Amand-les-Eaux, le récit prend le temps de brosser le portrait du protagoniste :

Premier plan avec l'image d'une cabane au milieu d'un paysage verdoyant et ensoleillé, où l'on entend le chant des oiseaux et l'on voit un petit chat qui se promène tranquillement (la mise en contexte est accentuée par ces images).
Journaliste-narrateur : « Pour rafler la mise, certains préfèrent la quiétude, prendre le temps d'inventer [effet sonore avec le personnage qui chante une chanson populaire dont les paroles parlent d'un jeu]. Antonin manie aussi bien les mots que ses ciseaux [image

du personnage en train de couper des papiers avec un ciseau]. Le jeune homme a un métier bien particulier : créateur de jeux de société. Chez lui, dans le Lot, il conçoit, il fabrique des jeux. La méthode est artisanale ».

Personnage : « Je suis un auteur particulier, c'est-à-dire que j'ai la réputation de faire des prototypes très laids esthétiquement. C'est vrai. Je le confirme. Des jeux trop beaux en prototypes, il faut faire attention, parce que si les gens jouent et ils adorent, c'est peut-être parce que le jeu est beau. S'il est laid et les gens aiment, c'est parce qu'il est excellent. C'est comme la vie, si vous êtes laid et que les gens vous aiment, c'est vraiment pas mal à l'intérieur ».

Journaliste-narrateur : « À 24 ans, il a déjà créé neuf jeux de société. D'abord une passion, maintenant un métier. Ses thèmes, ses mécaniques de jeu, ils les imaginent dans son quotidien ».

Personnage : « J'ai créé des jeux dans le métro parisien. J'ai créé des jeux aux toilettes. On a créé n'importe où ».

Journaliste-narrateur : « Depuis tout jeune, il joue [image d'une photo d'Antonin quand il était petit]. Il a aujourd'hui 200 boîtes de jeux de société. Et, avec les années, le plaisir n'a jamais disparu ».

Personnage : « J'adore ouvrir un jeu. Là, j'en ai un qui n'est pas encore ouvert. Et j'ai hâte de bientôt l'ouvrir. Je me réserve un temps où je le mets à côté comme ça. Je résiste pendant un moment, mais je ne résiste pas longtemps, en général. Et, si je l'ouvre, c'est génial de découvrir le matériel. Le premier moment… l'odeur comme un bouquin. Ça fait partie du plus gros plaisir, c'est vrai ».



Figure 29 : Images tirées de la séquence (de 2'23'' à 4'10'') du premier épisode (5'36'') du feuilleton « À vous de jouer ! », diffusé le 5 décembre 2016. Cette séquence dresse le portrait du protagoniste du récit, Antonin Boccara.

Cette séquence, la plus longue du premier épisode, est entièrement conçue pour nous présenter Antonin Boccara et mieux contextualiser son expérience en tant que créateur de jeux au travers d'images de son quotidien : sa maison ; les plans récurrents qui décrivent l'intérieur de son foyer rempli de jeux et jouets ; et sa photo d'enfant qui donne l'idée d'un esprit inventif

depuis tout petit. Mais cette séquence n'est pas la seule. Contrairement aux autres personnages du feuilleton « À vous de jouer ! », le créateur de jeux de société apparaît régulièrement, hormis dans le troisième épisode dont il est absent. Son quotidien est raconté par fragments au fil du récit à épisodes, en suivant la motivation principale du personnage : avec ses jeux, il veut faire plaisir aux gens. Ainsi, dans le deuxième épisode, on le voit recevoir des amis, en soirée, pour tester ses nouvelles créations. Dans le quatrième épisode, il nous présente son cadre de vie, dans le Lot. Mais c'est dans le cinquième et dernier épisode que son parcours raconté par le journaliste-narrateur prend plus de sens. Antonin Boccara organise une autre soirée, dans une association locale où il rassemble les habitants du village. L'amusement est au rendez-vous. Le récit est bouclé dans une ambiance sympathique grâce à la performance et à l'éloquence du personnage le plus caricatural. « Concernant ses propres jeux, Antonin a bientôt rendez-vous avec son éditeur. Pour l'instant, place aux rires, à l'excitation, à l'envie de gagner. Une soirée sous le signe de la passion de jouer ».

Bien évidemment, comme dans les matrices fictionnelles, les personnages sont plus attrayants dès lors qu'ils sont mieux construits par le récit.

> « Les bons romans sont ceux où les personnages portent le récit parce qu'ils sont typés. Les lecteurs les identifient clairement et se demandent ce qui va leur arriver. Il en va de même pour l'écriture par l'image. C'est évident pour la fiction. C'est vrai également, même si c'est moins évident, pour le documentaire » (Mouriquand, 2004, p. 48).

Jacques Mouriquand prend pour exemple le documentaire dont le format, dit-il, n'est pas si éloigné de celui du grand reportage. Celui-ci, hormis le fait que sa narration ne soit pas fragmentée en épisodes, est également proche des formats feuilleton et série, puisqu'il utilise aussi un récit factuel (« *narrativa fática* »), récit que Luiz Gonzaga Motta (2005b) distingue de la construction sociale d'une réalité à partir de récits fictionnels (« *narrativa fictícia* »).

Cependant, en ce qui concerne le choix des personnages, la logique de production de séries et feuilletons adoptée par le *Jornal Hoje* et par le *13h* de *France 2* suit un procédé similaire à celui du milieu cinématographique auquel appartient le documentaire. De ce fait, nous comprenons mieux pourquoi certains personnages, comme Antonin Boccara, sont plus présents que d'autres et animent les actions racontées par le récit. Comme dans les productions

fictionnelles télévisuelles et cinématographiques, le *casting* est une étape vitale pour rendre les récits à épisodes plus saisissants.

> « Concrètement, le casting va consister à trouver les personnages les plus spontanés, les plus vrais, les moins intimidés par la caméra, ceux aussi dont l'activité normale peut être la plus emblématique de la situation que l'on se propose de dépeindre. Il est inutile de masquer que de belles 'gueules', des personnages à forte dégaine, avec de préférence un bel accent, traversent mieux l'écran. On est là en présence d'individus qui ont naturellement des caractéristiques d'acteurs. Ils rendent les propos ou les situations immédiatement compréhensibles et souvent attachants » (Mouriquand, 2004, p. 52).

Comme l'explique Vincent Bouffartigue, la survie d'un feuilleton produit par le *JT de 13h* de *France 2* dépend, non seulement du sujet proposé par l'équipe de journalistes, mais également des personnes qu'on va suivre au cours des épisodes :

> « Effectivement, la première préoccupation, quand on me confie un feuilleton, c'est d'identifier des personnages, vraiment des personnages. En me disant : 'il faut que je m'appuie sur trois, quatre personnes qui ont évidemment un lien très fort avec le lieu, l'événement'. Voir si je peux les suivre plusieurs jours pour que je puisse les mettre dans plusieurs épisodes différents. On a tout de suite la mise en forme qui vient en tête. Évidemment, très vite, ce qu'on appelle 'séquencer' l'un pour qu'on puisse proposer au rédacteur en chef adjoint, en charge des feuilletons : 'voilà à quoi ça risque de ressembler. Je vais pouvoir avoir ça'. On fait évidemment des rendez-vous d'étape pour voir où on en est »[177].

[177] Voir l'intégralité de l'entretien dans les annexes de cette thèse.

2.10.2 Le point de vue des personnages au premier plan narratif

C'est précisément le lien des personnages avec l'événement ou le lieu que le récit propose comme sujet principal qui caractérise la structure et l'ancrage narratifs faisant ressortir l'attractivité de l'information traitée dans les formats feuilleton et série. Pourtant, dans l'écriture de l'actualité suggérée par Jean-Pierre Esquenazi (2002), il y a plusieurs manières d'entretenir le langage médiatique par rapport à la scénarisation des événements. Selon l'auteur, cette « scénographie médiatique » est bâtie autour de trois figures :

> « Le responsable qui représente le journaliste et son institution, le ou les personnages concerné (s) par le sujet et l'informateur qui les met en rapport. Et la trame de chaque nouvelle est tissée par les relations entre index, espace de la relation entre informateur et responsable, et référentiel, espace du fait rapporté » (Esquenazi, 2002, p. 50).

Dans cet espace référentiel où la structuration du récit prend forme et où l'ancrage de l'information se concrétise, les personnages semblent jouer un rôle plus important que celui des journalistes-narrateurs dans la conduite narrative du récit des feuilletons produits par le *JT de 13h* de *France 2*. Par exemple, dans les feuilletons « Mercantour : hors des sentiers battus », diffusé du 10 au 14 octobre 2016, et « Sénégal : la magie du delta », diffusé les 7, 8, 10 et 11 novembre 2016[178], la présentation du Parc national de Mercantour, dans les alpes françaises, et du delta du Sine Saloum, dans une réserve naturelle du Sénégal, est essentiellement guidée par les points de vue de ceux qui incarnent les aspects les plus attractifs – narrativement parlant – pour structurer les récits à épisodes. La présentation de ces lieux dépend presque exclusivement des histoires de vie de gens qui se mêlent aux éléments informatifs intrinsèques à ces lieux. L'écriture de l'actualité se façonne plutôt à travers la valeur narrative que ces personnages apportent au récit, en laissant au second plan les autres figures qui participent à la scénarisation des événements.

La « magie d'un sanctuaire » proposée par le récit du feuilleton « Mercantour : hors des sentiers battus » n'est pas seulement fondée sur le paysage du parc, intensifié à tout moment

[178] Ce feuilleton a été raccourci en quatre épisodes, parce que l'édition du 9 novembre 2016 du *JT de 13h* de *France 2* a été entièrement dédiée à la couverture des présidentielles américaines remportées par le candidat républicain Donald Trump.

par la bande sonore originale de la série de films Harry Potter (2001-2011, Warner Bros), mais aussi et surtout sur la présence d'animaux « fantastiques » encore préservés de la menace d'extinction. Toutefois, afin de mettre en relief cet élément narratif, le journaliste-narrateur cherche à raconter la relation que les gens qui vivent dans ce parc entretiennent avec les ressources naturelles et les animaux. Chacun de ces épisodes est alors raconté sous l'angle de cette relation.

Dans le premier épisode, nous rencontrons une « amoureuse des marmottes », « un policier de l'environnement », « un passionné de la flore et de la faune » : « tous les trois sont de fins connaisseurs de la nature ». Dès le début du récit, nous faisons la connaissance de ceux qui vont mener l'action autour du sujet, avec une adjectivation qui les rend plus typés. Ensuite, le journaliste-narrateur présente quelques animaux rares existant dans le parc pour laisser Chantal Bonagliar, « amoureuse des marmottes », et Ludovic Clain, « policier de l'environnement », nous présenter les habitudes des marmottes dans le parc et les règles à respecter pour ne pas déranger cet animal. Dans la dernière séquence de l'épisode, c'est au tour de Jean-Marie Sébascaux, « le naturaliste », de présenter les sentiers les plus spectaculaires du parc que « les bêtes fréquentent ». C'est lui qui fait le lien avec l'épisode suivant où l'on continue de le suivre dès la première séquence. Le personnage nous montre les gravures rupestres se trouvant dans le parc, qui témoignent de la présence d'animaux « fantastiques » et de bergers des anciens temps. Dominique Denimal, « le berger », prend le relais et fait le lien avec les brebis et les patous. Ceux-ci sont décrits comme « indispensables contre les loups » et « dangereux pour les randonneurs ». C'est ainsi qu'une trame complexe s'esquisse.

D'un épisode à l'autre, de nouveaux personnages apparaissent, d'autres réapparaissent, parfois juste pour faire le lien entre les épisodes, d'autres fois pour donner suite à leur histoire, comme dans le cas de Dominique Denimal. Dans le troisième épisode, le conflit entre la cohabitation des loups, brebis, patous et randonneurs se prolonge grâce à son potentiel narratif et à la présence du protagoniste chargé de représentativité en tant que berger, notamment en référence à l'imaginaire populaire autour de l'univers des montagnes.

Le schéma narratif de « Mercantour : hors des sentiers battus » se répète dans le feuilleton « Sénégal : la magie du delta ». Chaque épisode de ce feuilleton suit pratiquement le parcours d'un seul personnage se trouvant dans l'un des endroits les plus touristiques de ce delta et que le JT promet de nous faire découvrir. Dans le premier épisode, on suit un groupe de touristes, dont huit adultes et deux enfants. Mais c'est à travers les points de vue de Philippe, « l'habitué qui vit à Dakar », et de Cyril Édouard, « le guide », qu'on va suivre cette « aventure » sur la

mangrove du delta. Dans le deuxième épisode, Jean Gavet nous montre les espèces d'arbres qu'il cultive dans une association, afin de les replanter, avec l'aide des natifs, dans ce qu'il reste de la forêt continentale du parc. Dans le troisième épisode, nous suivons Fode, « le pêcheur du Sine Saloum », qui nous explique les variétés de poissons qu'on trouve dans le delta et comment il les négocie au port du village.

En revanche, Fode n'est pas un pêcheur comme les autres. Fode est aussi un champion de lutte sénégalaise, une « *star* locale » qui fait des combats sous la protection des marabouts, connus en Afrique pour leurs pouvoirs magiques. Ce personnage est alors le seul à apparaître plusieurs fois dans le récit. Il revient dans le quatrième et dans le dernier épisode, diffusés les 10 et 11 novembre 2016, pour donner plus de sens au titre du feuilleton. Mais, avant, nous suivons, dans le dernier épisode, le Français Pierre qui préserve Les collines de Niassam, l'hôtel le plus insolite du parc, avec des bungalows construits sur les eaux du delta, sur une île paradisiaque. Après nous avoir raconté l'histoire de l'arrivée de sa famille au Sine Saloum et la création de l'hôtel, Pierre se rend à l'arène du village, le soir, où va se dérouler le premier combat de « colosses » de l'année. Sous le regard admiratif de Pierre et de celui du journaliste-narrateur, le récit peut partager avec le téléspectateur « l'état de transe » généré par cette compétition « traditionnelle » du Sine Saloum, dont Fode est l'un des compétiteurs phares. Voici comment la séquence finale du feuilleton est structurée :

> Journaliste-narrateur : « Le soir même, dans l'arène du village, les lutteurs sont dans un état de transe. Fode, le champion que nous avons rencontré la veille, est présent forcément pour le premier combat de l'année avec l'un de ses amis ».
> Personnage : Fode – « On fait une danse d'échauffement. Je suis confiant. On va gagner ».
> Journaliste-narrateur : « Les colosses montrent leurs muscles. Ils s'aspergent avec l'eau bénie par les marabouts. Quand la magie noire côtoie la force à l'état pur. Pierre est aux premières loges, fasciné ».
> Personnage : Pierre – « C'est marrant, parce que, en fin de compte, c'est un combat très traditionnel, mais il y a un côté très mystique dans tout ça ».
> Journaliste-narrateur : « Le Sine Saloum et son pouvoir mystique. Ses secrets jalousement préservés. Une authenticité qui n'est pas près de disparaître ».



Figure 30 : En haut, des images tirées du deuxième épisode (5'22'') du feuilleton « Mercantour : hors des sentiers battus », diffusé le 11 octobre 2016. Dans cet épisode, le personnage Dominique Denimal, « le berger », apparaît pour la première fois, insérant ainsi la trame autour du conflit entre les loups, les brebis, les patous et les randonneurs. En bas, des images tirées du troisième (5'27'') et du dernier (5'17'') épisodes du feuilleton « Sénégal : la magie du delta », diffusés les 10 et 11 novembre 2016, respectivement. Dans ces deux épisodes, le personnage, Fode, pêcheur et champion de lutte sénégalaise, occupe plus de temps à l'écran grâce à l'élément magique autour de son histoire de vie.

Les deux feuilletons que nous venons de prendre pour exemples représentent ce besoin, dans le *13h* de *France 2*, de structurer les récits à épisodes autour de personnages. Sur le plan narratif, les points de vue semblent s'imposer par rapport à ceux des journalistes-narrateurs qui sont présents dans la narration quasi exclusivement par leur voix, par le texte qui exprime leur regard, leurs impressions en tant qu'observateurs des faits et leur présence discrète à l'endroit où les actions se passent. Pourtant, le journaliste-narrateur n'est jamais présent devant les caméras, et on entend rarement sa voix dans les ambiances sonores qui interagissent avec les personnages. Il y a, en effet, une sorte de recul, de détachement de la part du journaliste-narrateur afin de rendre le texte plus séduisant et de toujours mettre au premier plan le point de vue des personnages, en particulier les plus charismatiques, pour rendre le récit narrativement plus attrayant et mieux structuré.

En citant les personnages et en partageant avec eux son point de vue, le journaliste-narrateur reste fidèle à un type de « mimétisme du point de vue local », propre aux formes du journalisme « traditionnel » qui, par le moyen de citations, réalise un « assemblage des fragments ». « On peut saisir là une des formes les plus sensibles du 'réalisme' de l'information qui ne peut éviter le mimétisme des acteurs sociaux, ancrés dans un territoire vécu, et dont les mots désignent le point de vue : les médias, en les citant, en font autant d'effets de réel » (Tétu, 1993, p. 718). Selon Jean-François Tétu, dans la presse comme à la télévision, cet effet de réel prend deux formes :

> « La première, manifestée par l'usage des citations, repose sur un des instruments essentiels dont Aristote montrait, dans la *Poétique*, comment il concourt à 'l'imitation' de la réalité : laisser à ses personnages la responsabilité (l'énonciation) de leurs énoncés. Le débrayage énonciatif par lequel l'auteur de l'article (on aimerait dire le 'récitant') s'efface en laissant sur le devant de la scène le propos d'un personnage constitue chaque fois un embrayage sur une réalité supposée. La citation (propos tenu ou image du terrain) produit ainsi le surgissement d'un réel brut ou fait mine d'ancrer l'information sur lui » (*Ibid.*, p. 718-719).

Cependant, si l'effacement de la présence du journaliste semble s'aligner sur les propos plus réalistes du journalisme « traditionnel », sa narration, où se manifestent en même temps la voix narrative et les points de vue, devient chargée des empreintes de son observation et se rapproche d'un « art d'appréciation des faits » (« *arte de apreciação dos fatos* ») (Lima, 1990). Dans les feuilletons étudiés, cette caractéristique parvient à attester un style, une façon de donner aux récits une apparence plus littéraire, plus feuilletonesque. Cette condition d'un « je » qui narre toujours à la troisième personne, en utilisant les personnages comme piliers narratifs et en les plaçant au premier plan, garantit à la production des feuilletons du *13h* de *France 2* une certaine autonomie à la performance d'une attitude individualisée, par le moyen de la voix narrative. Cet aspect confère également à ce type de configuration une place symbolique à « l'environnement le plus inventif de la textualité informative » (« *o ambiente mais inventivo da textualidade informativa* »), dans une sorte de convergence entre texte journalistique et texte littéraire, défendue par le théoricien brésilien en lettres et littérature, Marcelo Bulhões (2006, p. 45).

Il est évident que, parmi les stratagèmes de ce type de composition narrative, la présence plus accentuée des personnages est l'une des ressources largement utilisées pour donner l'impression que des gens réels parlent, que le journaliste n'intervient pas. Mais, lorsqu'il cite, « le journaliste pioche dans le discours de la source des aspects qu'il entend mettre en évidence, donnant une autre dimension au discours, orientant la lecture »[179] (Motta, 2005b, p. 217). Cela

[179] « *o jornalista pinça da fala da fonte aspectos que pretende ressaltar dando outra dimensão ao discurso, dirigindo a leitura* ».

devient plus marqué lorsque le journaliste prend également le rôle de personnage, ce qui constitue une autre stratégie narrative, éloignée du contexte télévisuel français, mais très présente dans le contexte brésilien.

2.10.3 La présence du journaliste-personnage dans les séries

Si, dans le *JT de 13h* de *France 2*, les personnages jouent un rôle très important dans la configuration et dans l'ancrage narratif et informatif du récit, dans le *Jornal Hoje*, ce rôle est partagé avec la figure du journaliste-personnage. Ce concept, que nous adoptons dans cette thèse, est fondé sur la dimension fictive qui repose sur l'invention de personnages. Dès lors que le journaliste se met dans la peau d'un agent narratif qui pense, ressent et agit, on peut dire qu'il se rapproche d'une « origine-je fictive des pensées, des sentiments et actions de l'histoire racontée », comme l'affirme Paul Ricœur (1984, p. 98). Dans ce cas, l'herméneute ajoute qu'on ne peut être plus près d'Aristote, pour qui la fiction est une mimèsis d'agissants qui désigne des processus internes, c'est-à-dire la verbalisation des valeurs psychiques ou mentales. Ceci représente l'une des bases de la structure du récit. « Or, la notion de personnage est solidement ancrée dans la théorie narrative, dans la mesure où le récit ne saurait être une mimèsis d'action sans être aussi une mimèsis d'êtres agissants » (*Ibid.*, p. 131).

Dans les séries produites par le *Jornal Hoje*, le journaliste n'est pas uniquement un narrateur. Il est également devant les caméras pour transmettre l'information directement à partir de l'endroit où les faits et les actions ont eu lieu. Ainsi, il interagit directement avec le téléspectateur par son regard et, souvent, par son expérience des événements racontés, restant alors fidèle au « mimétisme du point de vue local », observé par Jean-François Tétu (1993, p. 718). Toutefois, ici, la mise en scène prend d'autres contours qui rapprochent le rôle du journaliste de celui du personnage, en lien direct avec un phénomène décrit par Paul Ricœur comme « auteur impliqué ». La présence du journaliste durant le déroulement de l'action de l'événement raconté crée une nouvelle dialectique qui en fait un élément incontournable de la diégèse du récit, de sa mise en intrigue. Un autre type d'ancrage narratif s'esquisse désormais. « Il faut donc mettre en jeu la dialectique du personnage et du narrateur, ce dernier étant tenu pour une construction aussi fictive que le sont les personnages du récit » (Ricœur, 1984, p. 100).

Pour l'auteur, si l'énonciation peut devenir le discours du narrateur tandis que l'énoncé devient le discours du personnage, quand on analyse les voix narratives et les points de vue des séries du *Jornal Hoje*, nous pouvons dire que la voix des présentateurs dans ce JT se configure

dans le champ de l'énonciation[180], tandis que la voix du journaliste, quand celui-ci est aussi personnage, se configure comme la voix narrative du récit ou de son énoncé. De ce fait, il participe également de la construction du temps raconté du récit à épisodes pas seulement par la présence de sa voix. Il devient donc un journaliste-personnage.

2.10.4 La dynamique entre le journaliste-personnage et le personnage-expert

Nous avons observé que, dans les récits à épisodes étudiés, les personnages sont toujours au premier plan narratif, en faisant le lien avec le sujet ou la thématique grâce à la relation qu'ils entretiennent avec l'événement et le lieu mis en valeur par le récit. Ce type de relation ne repose pas exclusivement sur une action en cours. Le fait de raconter une histoire, dans le cas des feuilletons du *JT du 13h* de *France 2*, valorise le quotidien des gens ordinaires, qui structure un mode de narration attestant de l'existence d'une formule récurrente. Cette formule, dans le cas des séries du *Jornal Hoje*, ne vise pas exclusivement les points de vue des gens ordinaires, mais elle cherche toujours à placer, au premier plan narratif du récit, les points de vue d'autorités politiques, scientifiques, économiques, juridiques, intellectuelles ou associatives. Autrement dit, des experts en tout genre sont souvent convoqués par le récit afin de lui donner une hétérogénéité énonciative, une diversité de sources d'informations capables d'attester d'une impartialité qui n'est pas toujours garantie par la figure du journaliste en tant que personnage.

Certes, ce type de configuration est motivée par la nécessité de travailler la notion de contextualisation en termes de « relations intertextuelles », comme l'a remarqué Sophie Moirand (1999, p. 147) dans la presse écrite et qui s'étend également à la télévision. Selon l'auteure, les éléments répertoriés dans l'interprétation de ces insertions discursives sont également capables de produire un effet de contextualisation, par leur succession dans le fil conducteur du récit (« fonctionnement intratextuel »), qui suscite des « échos sémantiques »

[180] La figure du présentateur d'un JT peut aussi être étudiée comme un personnage, en tant qu'incarnation de l'âme du JT. En revanche, ce processus de mise en scène s'opère de façon différente en comparaison avec la figure du journaliste-personnage présent dans les récits à épisodes étudiés dans cette thèse. Certes, les présentateurs du JT incarnent un rôle émotionnel propre à ceux attribués aux personnages, mais ce rôle devient institutionnel, puisqu'il est lié au journal, comme l'explique Marc Lits : « Un récit véhicule toujours deux éléments essentiels, de l'ordre de la cognition et de l'ordre de l'émotion. La transmission d'informations ne fonctionne pas sans relations, sans affects : il n'existe pas de contenu sans relation, pas d'information sans communication. Par conséquent, un contenu ne peut être approprié qu'à travers une personne qui va le transmettre et le rendre accessible. Le contenu de l'information ne fonctionne jamais sans énonciation, et c'est à travers elle que les destinataires entrent dans l'information. En presse écrite comme en télévision, la question centrale est celle de l'incarnation du journal pour le lecteur dans le journal. En télévision, cela fonctionne essentiellement à travers le renforcement de la personnalisation du présentateur » (Lits, 2019, p. 138).

entre les épisodes. Ces experts reviennent souvent dans les épisodes des séries et servent également de piliers à la structure narrative du récit.

Bien évidemment, le journaliste-personnage, qui interagit souvent avec les autres personnages devant les caméras, est responsable d'organiser la conduite narrative produite par le discours des experts qui n'échappent pas non plus au processus d'adaptation (personnalisation) en jeu dans les récits à épisodes. Ainsi, l'insertion de ces experts est certes motivée par la volonté d'ancrer l'information dans un climat de crédibilité et de non-responsabilité discursive. En même temps, en entrant dans un jeu dialectique avec le journaliste-narrateur, ces experts finissent aussi par devenir des personnages en raison du potentiel médiatique de la télévision associé à l'essence narrative du récit. « Sur un plan narratif, on sait qu'il suffit d'un passage au médiatique pour qu'une personne réelle se transforme en personnage. Or, évoquer le personnage, c'est convoquer l'univers du récit » (Marion, 1997, p. 69).

Toutefois, cette articulation entre les personnes interrogées comme des sources d'information validées par les institutions de pouvoir qu'elles représentent et les savoirs qu'elles sont censées maîtriser devient plus scénarisée grâce à l'intervention du journaliste en tant qu'auteur, narrateur ou personnage. Dans ce dernier cas de figure, le point de vue du personnage-expert valide souvent la mise en scène du journaliste-personnage.

Le premier épisode de la série « *Idosos* » (Personnes âgées), diffusé le 21 juin 2016, compte une séquence où ce type de configuration prend forme de façon très marquée. L'épisode termine avec une séquence où l'une des journalistes qui signent le récit, Fabíola de Paula, s'investit dans une mise en scène s'appuyant sur l'insertion des points de vue des personnages-experts. La séquence finale démarre avec une bande sonore dans laquelle la journaliste-personnage explique sa transformation en personne âgée.

> Journaliste-personnage (Fabíola de Paula) : « Et vous qui êtes plus jeune, vous avez déjà pensé à ce que vous allez devenir dans l'avenir ? Et s'il était possible de changer sa place avec une personne âgée ? Vous voyez tout cet équipement ici ? C'est un simulateur de vieillesse. Et ça va beaucoup accélérer mon âge à partir de maintenant [captation sonore *in situ*[181] devant la caméra].

[181] Lorsqu'on voit le journaliste devant la caméra et qu'on entend sa voix *in*. Au Brésil, ce type de plan-séquence est appelé « passage » (*passagem*).

Journaliste-personnage [*voix-off*] : « L'idée de ce vêtement qui simule la vieillesse est de sensibiliser et de responsabiliser davantage les soignants des personnes âgées. Bouchons d'oreilles et lunettes qui compromettent la vision. Une combinaison plus rigide pour le dos, les bras et les jambes ».

Personnage-expert (Hebert Cabral – professeur à l'École supérieure de sciences de la Santa Casa de Vitória – l'État d'Espírito Santo) : « Quand les individus vieillissent, ils perdent pratiquement tous les sens et les fonctions du corps. Ils ont une diminution des cellules dans le corps et de la fonction de ces cellules, ce qui va rendre plus difficile les activités réalisées par ces individus ».

Journaliste-personnage :« Même si nous essayons, nous ne pouvons pas marcher plus vite. Je n'ai réussi à m'asseoir qu'à l'aide de ma canne et de l'infirmier qui m'accompagne. Et comment puis-je faire à l'extérieur, au rythme de la ville ? » [Mise en scène – captation sonore *in situ*].

Journaliste-personnage [dans la rue - captation sonore *in situ*] : « Je n'ai pas entendu le bruit de la voiture. Nous a-t-elle dépassés ? »

Personnage-expert (Evandro Bernadino – professeur de la formation des aides-soignants) : « La voiture est déjà passée » [dans la rue – captation sonore *in situ*].

Journaliste-personnage : « Je n'ai rien entendu » [dans la rue – captation sonore *in situ*].

Journaliste-personnage [*voix-off*] : « Les défis ne font qu'augmenter à chaque pas ».

Journaliste-personnage : « Je ne vois pas le panneau piéton, non plus » [captation sonore *in situ*].

Habillage textuel en forme de sous-titre : « Oh mon Dieu ! Il va passer au vert ».

Journaliste-personnage [*voix-off*] : « Et c'est quand qu'il va falloir monter dans le bus ? ».

Habillage textuel sous forme de sous-titre :« Waouh ! Je ne pense pas que je vais y arriver ».

Personnage-expert (Evandro Bernadino – professeur de la formation des aides-soignants) : « Ce sont vraiment des obstacles qui fatiguent les personnes âgées dans leur quotidien ».

Personnage-expert (Evandro Bernadino – professeur de la formation des aides-soignants) : « Merci » [captation sonore *in situ* lorsque la journaliste-personnage descend du bus].

Personnage-expert (Evandro Bernadino – professeur de la formation des aides-soignants) : « En fait, tout le monde devrait passer par ce type d'expérience » [captation sonore *in situ*][182].

Dans cette séquence, hormis le fait que la scénarisation soit axée autour de la figure de la journaliste-personnage, la présence du personnage-expert est sollicitée afin d'authentifier ce qui est représenté. À partir des paroles du personnage-expert, Hebert Cabral, toute la mise en scène qui vient après prend plus de sens. Sa participation à la séquence s'articule à la mise en intrigue du récit sous la régie de la journaliste qui assume le rôle de personnage.

En paraphrasant le sociologue Stuart Hall, Mateus Yuri Passos (2017, p. 88) soutient également qu'un ensemble spécifique d'individus occupe un niveau privilégié en tant que source – soit en s'impliquant directement dans les événements en question, soit en en proposant une analyse – au point que leurs propos soient utilisés pour définir le focus, le fil conducteur du récit de l'information. En d'autres termes, ils définissent une certaine coupe et une certaine lecture de la réalité qui sera suivie dans une certaine production journalistique. Hall (1979) et ses collaborateurs qualifient ces sources – officielles, commerciales, institutionnelles ou

---

[182] Jornalista-personagem (Fabíola de Paula): *« E você que é mais jovem já pensou como vai ser lá na frente. E se fosse possível trocar de lugar com um idoso? Está vendo todo esse equipamento aqui? É um simulador de velhice. E ele vai acelerar bastante a minha idade a partir de agora »* [*passagem*].
Jornalista-personagem: *« A ideia dessa roupa que simula a velhice é sensibilizar e capacitar ainda mais os cuidadores de idosos. Tampão no ouvido e uns óculos que compromete a visão. Uma armação mais rígida para as costas, os braços e as pernas »* [*voz-off*].
Personagem-expert (Hebert Cabral – professor da Escola superior de ciências da Santa Casa – Vitória, ES): *« O indivíduo quando envelhece, ele tem uma perda em basicamente em todos os sistemas. Ele tem uma redução de células no corpo e da função dessas células. O que vai fazer com que o indivíduo tenha mais dificuldade de realizar uma atividade ».*
Jornalista-personagem: *« Mesmo que a gente tente, a gente não consegue andar mais rápido. Sentar, eu só consegui com a ajuda da bengala e do enfermeiro que me acompanha. E como fica a vida lá fora, no ritmo da cidade? »* [*voz-off*].
Jornalista-personagem: *« Eu não escutei o barulho do carro. Ele passou por nós? »* [*sonora voz-in*].
Personagem-expert (Evandro Bernadino – professor do curso de cuidador de idosos): *« Passou ».*
Jornalista-personagem: *« Não ouvi »* [*sonora voz-in*].
Jornalista-personagem: *« Os desafios só aumentam a cada passo »* [*voz-off*].
Jornalista-personagem: *« Não estou conseguindo enxergar o sinal do pedestre não »* [*sonora*].
Texto-legenda*: « Ai, meu Deus! Vai abrir ».*
Jornalista-personagem: *« E na hora de subir num ônibus? »* [*voz-off*].
Texto-legenda: *« Nossa! Acho que não vou conseguir não ».*
Personagem-expert (Evandro Bernadino – professor do curso de cuidador de idosos): *« Realmente, estes são obstáculos que cansam o idoso no dia-a-dia mesmo ».*
Personagem-expert (Evandro Bernadino – professor do curso de cuidador de idosos): *« Obrigado »* [*sonora voz-in*].
Personagem-expert (Evandro Bernadino – professor do curso de cuidador de idosos): *« Na verdade, todas as pessoas deveriam passar por isso »* [*sonora in situ*].

spécialisées – de « définisseurs primaires », précisément en raison de leur rôle crucial dans la conduite de la production journalistique.



Figure 31 : : Images tirées de la séquence finale (de 4'22'' à 6'22'') du premier épisode (6'57'') de la série « Idosos » (Personnes âgées), diffusé le 21 juin 2016. En haut, l'image du personnage-expert. En bas, les images qui composent la mise en scène menée par la journaliste-personnage. On la voit, d'abord, habillée avec la combinaison qui simule la vieillesse. Sur la deuxième image, la caméra simule ce qu'on voit à travers le masque de réduction de vision qui fait partie de la combinaison. Ensuite, on voit le moment où la journaliste-personnage essaie de monter dans le bus avec sa combinaison. La dernière image montre la captation sonore in situ où la journaliste-personnage interviewe le personnage-expert.

Dans le cas des séries, insérées dans un type de journalisme plus narratif, ces personnages-experts soutiennent la conduite narrative du journaliste-personnage en faveur d'une amplification de la mise en contexte de l'information, mais aussi du scénario préétabli. En revanche, cette configuration demeure incomplète, car, bien qu'étant une pièce importante de l'organisation narrative d'une représentation (mimétique), l'insertion ou la citation de personnages-experts dans l'ensemble du récit est guidée par de petites coupures d'expériences, des fragments qui réduisent la vision du monde à des ajustements simples de phrases pour améliorer et cautionner la performance narrative et discursive d'un journaliste. Jean-François Tétu définit ainsi l'usage de citations de personnages :

> « Au départ, elle est un prélèvement sur une expérience, sur l'activité d'acteurs sociaux qui de toute façon reste hors-texte même si, par l'effet de citations sonores, visuelles ou textuelles, elles offrent comme la caution du réel d'où l'information est prélevée. Dans ce mouvement de prélèvement, une double opération se produit : celle de la fragmentation d'abord, ou de l'extraction d'une partie seulement de ce qui dans l'expérience, est vécu comme totalité ; celle d'un changement de nature ensuite puisque l'information, de nature essentiellement symbolique, vise l'élaboration des représentations et rompt par là avec l'activité pratique des 'acteurs' ou des 'agents' sociaux » (Tétu, 1993, p. 714).

Finalement, la citation de quelques phrases, de plusieurs points de vue, opère un processus de fragmentation que la mise en intrigue du récit essaie de contourner. Un effort est fourni pour tisser des liens avec des citations d'experts afin de créer une cohérence narrative globale et fluide, en réponse à l'absence d'une unité de vue produite par l'instance narrative principale. Dans le modèle « traditionnel » du journalisme, cette instance ne peut généralement pas exprimer un point de vue autonome au risque d'être prise dans un rôle d'intervention plus directe sur les événements racontés. La solution est un partage des rôles pour atténuer l'interprétation du récit comme narration à la première personne, à partir d'un point de vue produit par le journaliste en tant que personnage qui souhaite transmettre de façon plus explicite son expérience des faits narrés.

Cependant, la sollicitation de personnages-experts reste tout de même une sorte de camouflage de cette instance narrative principale qui, dans les séries du *Jornal Hoje*, se manifeste souvent sous la forme d'un journaliste-personnage. Même lorsqu'il s'agit d'experts, l'analyse ou l'observation des faits effectuée par ces personnages reposerait sur les franges d'une intrigue qui ne leur appartient pas, sur une enceinte narrative construite par une médiation discursive.

2.10.5 Le journaliste-personnage en tant que chroniqueur-flâneur

Contrairement à ce qui est produit par le *JT de 13h* de *France 2*, le journalisme du *Jornal Hoje* est marqué par une intervention plus prononcée du journaliste en tant que personnage, grâce à sa présence récurrente à l'écran. Lors de son passage devant la caméra, dans les séries analysées, le journaliste ne se conforme pas seulement à l'exercice de rapporter les faits en qualité de témoin oculaire des situations narrées, d'observateur privilégié ou de simplement

utiliser son image afin d'attester sa signature en tant qu'auteur-narrateur-conducteur du récit ; il réalise une performance individuelle qui invite le téléspectateur à découvrir le monde raconté en même temps que lui, à travers une immersion portée par la sincérité de sa narration. Il ébranle ainsi les concepts de vérité et d'objectivité défendus par le journalisme « traditionnel ».

> « Plus que la vérité énoncée, l'enjeu de la sincérité détermine dans un premier temps la parole journalistique télévisuelle en un discours pour lequel les images ne restituent plus de façon purement *immédiate* le réel, mais se rapportent à un responsable discursif qui les assume pleinement. C'est ainsi que, sous le renvoi au monde des signes audiovisuels, propice à mettre en place un effet de transparence, certains dispositifs, dont particulièrement l'immersion, laisse poindre un espace réflexif où les images de télévision peuvent être interprétées comme le fruit d'une énonciation (et pas seulement une simple fenêtre sur le monde) en désignant en creux une instance les prenant en charge. Et cette instance se pare, dans un second temps, d'un certain nombre de qualités, dont, entre autres, celle de *paraître* sincère » (Chambat-Houillon, 2016, p. 243).

Selon Marie-France Chambat-Houillon, cette sincérité est façonnée par une mise en scène de la croyance du locuteur (journaliste-narrateur) en son propre discours, indépendamment de la véracité de ce dernier. Ceci peut entraîner une plus forte adhésion du téléspectateur, parce que ce type de performance, où les rôles de narrateur et de personnage se confondent, semble offrir une situation communicationnelle plus saisissante. Or, dans ce type de configuration, le journaliste assume le rôle de personnage en prenant part aux faits narrés, surtout dans les séquences où sa présence devant la caméra efface la mise à distance recherchée par les normes d'un journalisme impartial. Ainsi, en assumant ce rôle de personnage unique et responsable de son énoncé ou énonciation, sans véritable intervention d'autres personnages ou experts, le journaliste ancre cette sincérité dans l'information lorsqu'il partage ses sensations avec son interlocuteur avec une performance (mise en scène) comblée par les expressions intimes du vécu, par la formulation verbale plus proche du littéraire – parfois à la première personne –, sans pour autant tomber dans la méfiance – effet opposant à la sincérité – qui pourrait mettre en échec sa transformation en personnage.

Dans le journalisme brésilien, ce type de formulation plus « sincère » se rapproche davantage de l'un des genres les plus populaires dans le pays : la chronique journalistique (« *a*

crônica jornalística »). Au Brésil, ce type d'écriture s'inscrit dans la catégorie du journalisme d'opinion, c'est-à-dire un journalisme plus subjectif (Melo, 1994), en effectuant une proximité de contours ambigus avec le domaine de la littérature (Bulhões, 2007), grâce à une structure qui se déplace entre les différents champs de narration. En effet, ce genre de configuration narrative se consolide progressivement comme une production qui tantôt présente des faits sociaux, tantôt les interprète, tantôt les propose au lecteur avec un point de vue, ce qui rend difficile sa catégorisation. « Son modèle classique est la narration de la vie quotidienne, fondée sur l'observation, la critique et l'analyse d'éléments de l'environnement autour du chroniqueur, oscillant entre langage émotif, description de coutumes, interprétation de données et exposition d'une thèse ou d'un argument[183] » (Mendes Lobato, 2018, p. 149).

Ce ton de chronique, qui évoque un autre rôle du journaliste-personnage – celui de chroniqueur –, est assez présent dans les séries étudiées, surtout celles diffusées en 2014. La moitié des huit séries produites par le *Jornal Hoje* cette année-là ont un récit proche de celui d'une chronique : « *Irã* » (Iran – du 26 au 29 mars), qui propose un voyage orienté vers les « traditions » de ce pays d'Orient ; « *Suiça* » (Suisse – du 29 au 31 juillet), qui propose également un voyage multiculturel en montrant les principales attractions des différentes régions de Suisse ; « *Sotaques do Brasil* » (Les accents du Brésil – les 12, 14, 15, 16 août et 2 septembre), où la journaliste-personnage parcourt tout le pays à la découverte de la diversité des accents dans le portugais brésilien ; « *Provença* » (Provence – du 9 au 11 décembre), où le journaliste-personnage flâne dans la région de la Provence, en France, pour nous faire découvrir ses beautés, son histoire et ses délices locaux[184].

Le dernier épisode de la série « *Irã* » (Iran), par exemple, a été diffusé le samedi 29 mars, dans une autre rubrique, intitulée « *Crônica do JH* » (Chronique du JH), qui est une case récurrente de ce JT, les week-ends. Dans ce sens, le texte et la présence du journaliste-personnage confèrent à la configuration du récit à épisodes une fin plus interprétative, par le biais d'une voix narrative plus réflexive et marquée par un regard contemplatif. L'épisode final – annoncé par la présentatrice du JT comme « la chronique du jour qui clôture la série de

---

[183] « *Seu modelo clássico é a narração do cotidiano, a partir da observação, crítica e análise de elementos do ambiente circundante do cronista, oscilando entre a linguagem emotiva, a descrição de costumes, a interpretação de dados e a exposição de uma tese ou argumentação* ».

[184] Deux séries diffusées en 2015 peuvent également être classées dans la catégorie de chronique : « *Ser Carioca* » (Être Carioca – du 28 février au 2 mars), où la journaliste-personnage – aussi Carioca – se mêle aux habitants de Rio de Janeiro afin de répondre à la question : « qu'est-ce qu'un Carioca ? » ; et « *A língua que a gente fala* » (La langue qu'on parle – du 18 au 23 mars), qui donne suite à la série « *Sotaques do Brasil* » (Les accents du Brésil). En 2016, aucune série ne répond à ce type de structure narrative où le rôle du journaliste-personnage s'alterne avec celui d'un chroniqueur ou flâneur.

reportages sur l'Iran – la terre des ayatollahs » (« *a crônica do dia encerra a série de reportagens sobre o Irã – a terra dos aiatolás* ») – démarre avec une séquence sur le vieux pont qui surplombe la ville la plus touristique du pays : Ispahan. Sous ce pont, il n'y a plus de fleuve, et son image traversant un lit sec et aride a inspiré le journaliste-chroniqueur pour réaliser une métaphore à partir d'un intertexte :

> « C'est le plus célèbre des onze ponts de la ville, aujourd'hui apparemment inutiles sur un lit de fleuve asséché. Ses eaux ont été retenues et détournées, comme évaporées de la vie quotidienne des habitants d'Ispahan. C'était l'un des endroits les plus agréables pour ressentir la version iranienne de 'c'était une rivière qui passait dans ma vie' (« *foi um rio que passou na minha vida* »[185]) ».

Ces paroles du journaliste mettent en lumière, de façon ludique, une critique du système politique austère qui s'est installé dans le pays en comparaison avec son passé prometteur. C'est là une liberté textuelle typique du genre chronique et que la série s'approprie pour donner plus de ténacité au regard du journaliste en tant que personnage qui a absorbé l'atmosphère de l'endroit dans son texte. Dans une autre séquence, le journaliste-chroniqueur poursuit sur ses impressions durant sa visite au pays. Il parle de l'arrivée du nouvel ordre au pays qui est passé d'un système sunnite à celui qu'on connaît aujourd'hui : chiite. « Ceux qui visitent l'Iran voient une vitalité que l'image politique du pays cache » (« *Quem visita o Irã vê uma vitalidade que a imagem política do país esconde* »). Il utilise un personnage pour donner du corps à son argument et une continuité narrative au récit. Il recoupe juste une courte citation de sa conversation : « La vie est difficile » (« *A vida é dura* »).

Ensuite, le journaliste pose un regard plus critique sur le système politique actuel du pays. Les images renforcent son idée (femmes voilées, portrait de martyres et prophètes à la mine sérieuse) :

---

[185] « *Foi um rio que passou em minha vida* » est le titre de la chanson qui donne le nom au deuxième album du chanteur de samba de Rio de Janeiro, Paulinho da Viola, sorti en 1970. Ces paroles sont devenues une expression courante dans pays pour exprimer un sentiment de nostalgie vis-à-vis de quelque-chose appartenant au passé, sans espoir de retour.

« La vie est vraiment dure en Iran. Les sanctions et la mauvaise image du pays à l'étranger font souffrir la ville. Moins d'argent, moins de commerce, moins de touristes. Les visages sévères des ayatollahs [images d'affiches vieillies par les intempéries sur les murs de la ville] et les visages des martyrs de la guerre contre l'Irak sont des images usées et fatiguées d'un régime qui n'enchante pas tant de gens […] Les Iraniens, surtout à Ispahan, on toujours la possibilité de voyager dans le temps et dans l'espace, en rêvant de jours meilleurs, surtout ici, sur cette place appelée Naghshe Jahan[186] ».

Dans la dernière partie du récit, la chronique prend forme. Le reporter flâne et nous décrit les choses et les personnes se trouvant sur la place, comme des garçons qui jouent au ballon « sans grand talent » (« *sem muito talento* ») et des filles qui se promènent « en causant séparées » (« *conversando separadamente* ») des garçons ou des couples qui prennent des photos pour « éterniser la magie de l'endroit ». À la fin, le journaliste-personnage et chroniqueur-flâneur, qui se promène lui aussi, souligne la présence de Dieu dans le lieu où les images font jaillir une lumière qui irradie sur l'architecture : « La lumière est toujours le symbole de quelque chose de divin. En fin d'après-midi, elle fait ressortir toute la beauté du lieu. En Iran, à Ispahan, on peut même parfois comprendre le sens de l'expression 'sur terre comme au ciel'[187] ».



Figure 32 : Images tirées du dernier épisode (4'35'') de la série « Irã » (Iran), diffusé le 29 mars 2014. La première image représente le générique de la rubrique « Crônica do JH ». Les images suivantes font partie de la dernière séquence (de 2'51'' à 4'35'') de cet épisode où le journaliste-personnage prend le rôle de chroniqueur en décrivant les personnes autour de lui et en exprimant ses impressions sur la place Naghshe Jahan, décrite pour son atmosphère magique et sacrée.

[186] « *A vida está realmente dura no Irã. As sanções, a má imagem do país no exterior, fazem com que a cidade sofra. Menos dinheiro, menos comércio, menos turistas. As caras severas dos aiatolás (imagens de cartazes velhos e desgastados pelo tempo nos muros da cidade), os rostos dos mártires da guerra contra o Iraque, são imagens já gastas e cansadas de um regime que não entusiasma tantas pessoas [...] resta ao Iraniano sempre, ainda mais em Ispahan, a possibilidade de viajar no tempo, no espaço, sonhar com dias melhores, ainda mais aqui nesta praça que se chama Naghshe Jahan* ».

[187] « *A luz é sempre símbolo de algo divino. No fim da tarde, ela realça toda a beleza do lugar. No Irã, em Ispahan, em alguns momentos a gente pode até compreender o significado da expressão 'assim na terra como no céu'* ».

La façon dont le journaliste, Marcos Uchôa, se comporte devant la caméra, décrit les gens présents sur la place et compare les mosquées et l'architecture du lieu à la création divine, le place dans une condition de flâneur. Le regard minutieux et le texte stylisé ont fait la réputation de la figure du flâneur, personnifiée au Brésil à travers les publications du chroniqueur et reporter João do Rio[188]. Ce journaliste a rendu populaire la pratique de la sortie de ce professionnel de l'espace fermé des rédactions de journaux pour aller à la rencontre des gens qui vivent dans les espaces urbains afin de capter le vrai sens de la vie dans les villes. Cette capacité à comprendre et à analyser « l'âme » urbaine serait réservée à ceux qui ont l'esprit vagabond et curieux, connus comme des flâneurs, pour reprendre le terme élargi par Charles Baudelaire au XIXe siècle.

D'après les concepts de Walter Benjamin (1991) et de Mike Featherstone (2000), Cida Golin et Maria Rita Horn (2017) affirment que le flâneur, dont la figure emblématique se trouve dans le XIXe siècle parisien, est considéré comme le premier paysagiste de la ville à produire des textes (physiologies) qui donnent un ton inoffensif aux récits de la vie urbaine. Selon les auteures, l'activité de ce sujet était liée à sa disposition à l'oisiveté et à la rêverie, mais c'était aussi un « détective attentif » qui regardait, observait et classait tout autour de lui. « Il y avait dans cet art du flâneur une herméneutique du regard, qui cherchait à rendre l'étranger familier et le familier étrange[189] » (*Ibid.*, p. 126).

Dans les séries du *Jornal Hoje* qui reprennent ce type de « journalisme de non-événement », défendu par Frédéric Antoine (1987), le journaliste se montre complice avec les personnages, préférant se promener dans le métro, flâner dans les rues, s'arrêter sur le pas des portes, au marché, à l'entrée des mosquées, etc. « Les talus plutôt que les tranchées » (Antoine, 1987, p. 133). C'est exactement ce que l'on observe dans le dernier épisode de la série « *Irã* » (Iran), lorsque le journaliste, qui assume le rôle de personnage devant la caméra, donne son point de vue personnel, interprète les choses à sa manière et partage ses sensations, de façon

---

[188] João do Rio, pseudonyme de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921) était un journaliste, chroniqueur, traducteur et dramaturge brésilien. Il est considéré comme un pionnier du reportage chronique. Il était membre de l'Académie brésilienne des lettres. Son livre *L'âme enchanteresse des rues (A Alma Encantadora das Ruas,* Paris, Garnier, 1908) a éternisé ses chroniques publiées dans divers journaux de l'époque. Ses textes décrivent avec précision et avec une touche de poésie et de philosophie les ghettos de Rio de Janeiro. Son regard attentif prend pour objet d'enquête les prisonniers, les ouvriers, les prostituées, les magnats, les dandys, les « cocottes » et autres êtres urbains. Les espaces sociaux – terrains d'Umbanda et de Candomblé, églises, cabarets, immeubles, bidonvilles, mines, palais, prisons – dans lesquels évoluent ces créatures ont été exposés avec réalisme et sensibilité.

[189] « *Nessa arte do flâneur, havia uma hermenêutica do olhar que buscava tornar o estranho familiar e o familiar estranho* ».

sincère, avec le téléspectateur, en se mêlant aux gens qu'il décrit. Un type de journalisme plus subjectif prend forme, donnant plus de liberté au texte que le format série, en lui prêtant les outils narratifs que d'autres formats n'ont pas. La chronique journalistique rend le récit à épisodes plus littéraire, avec une présence plus imposante du journaliste à l'écran qui, par conséquent, rend la voix narrative du récit plus transparente. « Cela veut dire que le travail littéraire, que l'imaginaire, en permettant un meilleur accès à l'atmosphère dans laquelle se déroulent les faits rend finalement l'information plus fidèle et plus vraie » (*Ibid.*, p. 139).

Cela se produit aussi dans la série « *Suíça* » (Suisse), où la journaliste, Renata Capucci, assume tous ces rôles de personnage, chroniqueuse et flâneuse, mais elle joue principalement le rôle de touriste. Dès le premier épisode, diffusé le 29 juillet 2014, elle semble s'amuser des découvertes faites sur le sol suisse et partage ses expériences directement avec le téléspectateur. Par exemple, on la voit : recevoir des fleurs de l'un des coureurs du marathon de Lucerne, avec un grand sourire ; boire de l'eau potable du lac de la ville comme pour convaincre ceux qui la regardent que ce dont elle parle est bien sincère ; ou entrer dans une grotte pour créer le décor idéal au récit d'une légende locale sur Ponce Pilate, dont le corps aurait été jeté dans le lac au pied de la montagne surveillée par deux dragons. Et, dans la dernière séquence de l'épisode, la journaliste-personnage-touriste se promène dans les rues de Zermatt, à la rencontre des Portugais qui y vivent, afin de connaître leur mode de vie, dans un endroit si loin et si différent de leur terre natale.

Cependant, c'est dans le deuxième épisode, diffusé le 30 juillet 2014, que la journaliste réalise une mise en scène digne des productions télévisées sérielles. « Parmi les choses agréables de la vie, la Suisse en possède beaucoup. Qui peut résister au fromage bouillonnant, fondu sur des pommes de terre ?[190] ». C'est ainsi qu'elle démarre l'épisode. Pour raconter ce qu'il y a de plus savoureux dans la gastronomie suisse, elle se déguise, dans une première séquence, en fromagère. Elle se met plus précisément dans la peau de l'apprentie d'un maître fromager suisse, pour une journée, afin d'apprendre aux téléspectateurs comment on fait un bon fromage.

Dans cette première séquence, il est intéressant de noter qu'elle utilise l'expression « *a gente* » (on, en français) pour raconter les étapes de la production de fromage, mais en s'adressant directement au public du JT avec le mot « *você* » (vous ou tu, en français) : « Ici,

[190] « *Das coisas gostosas da vida, a Suíça tem muitas. Quem resiste a um queijo borbulhando, derretido em cima de batatinhas?* ».

où le fromage est fabriqué pour la vente, nous avons appris le vrai tour de main. Plus les morceaux de fromage sont gros, plus il sera moelleux. Au contraire, si les morceaux sont très petits, vous ferez un fromage à pâte dure[191] ».

La journaliste-personnage-chroniqueur passe plus d'une minute à nous raconter comment se passe la fabrication de fromage en Suisse. Ensuite, elle nous parle d'une autre spécialité : la Bratwurt, une saucisse de veau et de porc. « Et quand vient l'heure du dessert... » (« *E quando chega a hora da sobremesa…* ») fait la liaison avec la dernière séquence du récit qui prend son temps pour nous parler du chocolat suisse. À ce moment-là, la journaliste prend le rôle principal de personnage du récit et s'habille, cette fois-ci, en apprentie de desserts au chocolat afin de mettre « l'eau à la bouche » au public du JT. Au début de la séquence, elle invite justement le public à se divertir avec elle : « Entrer dans une vraie chocolaterie, c'est comme jouer dans un parc d'attractions » (« *Entrar numa verdadeira fábrica de chocolate é como brincar num parque de diversões* »). L'intertextualité avec le film éponyme[192] s'installe pour renforcer le propos ludique de la mise en scène menée par la journaliste-personnage qui continue de flâner dans les endroits les plus folkloriques de la Suisse.

Dans la séquence, la journaliste alterne entre le rôle de personnage et celui de narratrice. En même temps, son discours mélange narration (journalistique) et point de vue (chroniqueur). Cela s'accentue lorsqu'elle assume un rôle principal dans la mise en scène, en utilisant la première personne pour narrer sa propre expérience.

> « Je devais porter une tenue de chef chocolatier pour apprendre cet art. Ma première mission : farcir des truffes […] J'ai aussi appris à décorer des bonbons au chocolat. Tout d'abord, vous devez tremper les bonbons dans le chocolat à 32 degrés. Et puis laissez aller votre imagination. J'ai fait un petit lapin et un hommage au *Jornal Hoje*[193] [image d'un bonbon décoré avec le logo JH] ».

---

[191] « *Aqui onde o queijo é fabricado para venda, a gente aprendeu o pulo do gato. Quanto maiores os pedaços do queijo, mais macio ele será. Ao contrário, se os pedaços forem bem pequenininhos, você vai estar produzindo um queijo duro* ».

[192] La phrase de la journaliste fait référence au film classique sorti en 1971, *Charlie et la chocolaterie* (« *A Fantástica fábrica de chocolate* »). Le film est une adaptation du roman *Charlie and the Chocolate Factory*, écrit par Roald Dahl, en 1964. Le film a eu un *remake* en 2005, sous la direction du réalisateur américain Tim Burton.

[193] « *Eu tive que vestir uma roupa de chefe para aprender essa arte. Minha primeira missão: rechear trufas [...] Eu também aprendi a decorar bombons. Primeiro, tem que mergulhar os bombons no chocolate à 32 graus. E, depois, soltar a imaginação. Eu fiz um coelhinho e uma homenagem ao Jornal Hoje (imagem de um bombom decorado com a logomarca do JH)* ».



Figure 33 : En haut, les images tirées du premier épisode (5'09'') de la série « Suíça *» (Suisse), diffusée du 29 au 31 juillet 2014. En bas, les images tirées du deuxième épisode (4'45'').*

La journaliste continue de se comporter de manière très détendue devant la caméra, en jouant, avec une sincérité presque naïve, son rôle de personnage-touriste : elle sourit en cassant le quatrième mur ; elle fait des petits gestes d'amusement ; elle se salit avec du chocolat comme une enfant ; et, à la fin, elle brandit une boîte de chocolats comme un trophée. C'est le moment où elle termine le récit de l'épisode en replongeant le téléspectateur dans l'univers fictif évoqué par le scénario : « Ce fut un délice de jouer le chef dans cette fantastique chocolaterie » (« *Foi uma délícia brincar de mestre-cuca nesta fantástica fábrica de chocolate* »). L'image d'une journaliste dans la peau d'une touriste qui s'amuse croise le fantasme d'autrui et celui du téléspectateur qui, par le regard constant de la journaliste-personnage devant la caméra et sa mise en scène, s'investit lui aussi dans cette représentation puisée des codes d'identification.

2.10.6 La valeur d'un chroniqueur dans un récit à épisodes

La configuration d'un récit à épisodes dans le cadre d'une chronique, comme l'on vient de l'analyser, renforce la légitimité d'un effort pour mieux contextualiser l'information par la sincérité des paroles prononcées par un journaliste qui joue le rôle d'un personnage. Ce genre de composition narrative s'avère plus transparente lorsqu'elle est prise en charge par une figure à la fois charismatique et crédible qui révèle ses impressions, ses sentiments. Ces caractéristiques semblent lui donner la responsabilité d'interpréter les événements racontés à sa guise, selon les éléments narratifs qu'il sélectionne. Ce type de configuration, de prise de parole, repose sur un dispositif (télévision) où divers rôles peuvent être assumés par les journalistes,

notamment dans un processus de sérialisation ou de feuilletonisation de l'information. Un contexte qui est très particulier à la télévision brésilienne.

En France, le rôle du journaliste-chroniqueur s'éloigne de celui représenté au Brésil. À la télévision française, les chroniqueurs sont souvent des personnalités issues des mondes culturel, artistique, associatif ou politique, invitées sur le plateau. Elles se font assister par des journalistes dits « chroniqueurs » comme faire-valoir pour les soutenir dans leur explication, souvent par le biais d'un questionnement provocateur, et entretenir des controverses et des polémiques sur n'importe quel sujet d'actualité. Patrick Charaudeau définit ainsi le journaliste-chroniqueur à la télévision française :

> « Ce devrait être un journaliste qui, se spécialisant dans un domaine de la vie sociale (politique, économique, scientifique, artistique, sportif), est en mesure d'apporter des explications plus approfondies, de faire des analyses plus poussées que celles d'un rapide commentaire sur les événements d'actualité. Cela suppose une relative connaissance du domaine et une réflexion qui implique une certaine distanciation par rapport aux propos engagés, passionnés ou polémiques d'autres commentateurs. Son rôle est précisément de mettre en regard différents points de vue, de les confronter et d'en tirer un certain nombre d'enseignements. Et s'il peut conclure avec un point de vue plus personnel (voir les chroniques d'un Bernard Guetta sur *France Inter* ou les chroniqueurs des *Matins de France Culture*), il ne peut prétendre à porter des jugements définitifs. C'est une question de déontologie journalistique et les chroniqueurs sérieux en ont conscience » (Charaudeau, 2011, p. 147-148).

Dans cette thèse, le plus important est de discerner la présence du journaliste-chroniqueur en tant que personnage dans les séries produites par le *Jornal Hoje*. Bien évidemment, cette prise de parole devant la caméra donne un autre sens aux récits à épisodes, en les rapprochant davantage des modèles narratifs originaires de leur matrice fictionnelle. Toutefois, concernant la contextualisation de l'information, celle-ci s'appuie en particulier sur l'image du journaliste qui cautionne le fil conducteur du récit, car sa mise en scène à l'écran semble faire non seulement le sel du pacte de communication entre l'énonciateur et son interlocuteur, entre le

narrateur et le narrataire[194], mais aussi celui de la communication humaine qui n'est pas toujours objective, laissant des espaces pour les diverses interprétations. Le journaliste-chroniqueur, en tant que personnage, devient l'un des piliers narratifs qui, par sa sincérité s'opposant à la valeur de vérité, engendre un contexte plus humain et captivant grâce à sa présence sur la scène des événements et à son statut de professionnel.

> « Aucune parole n'a de sens en soi. Le sens dépend du contexte dans lequel cette parole est prononcée. Le contexte est une notion quelque peu floue, sans définition particulière, parfois employée par commodité, lorsqu'il s'agit de relativiser un jugement (on dit alors : « C'est une affaire de contexte »). Mais s'agissant d'un acte de communication, on peut définir le contexte selon trois caractéristiques : l'espace, public ou privé, dans lequel se réalise cet acte, le dispositif qui organise les modes de production et de circulation de la parole, le statut des acteurs présents dans ce dispositif » (*Ibid.*, p. 139).

La règle de base de l'écriture d'un feuilleton ou d'une série télévisés est d'attribuer aux personnages un caractère simple et constant. Dans les séries analysées, l'image du journaliste obéit à cette règle lorsqu'il se projette en tant que chroniqueur ou flâneur, du moins lorsqu'il décide de prêter son image pour interpréter quelque chose qui dépasse son rôle institutionnel attribué par le journal. Le format sériel semble lui offrir cette échappatoire créative. Les téléspectateurs semblent aussi lui attribuer, consciemment ou non, un caractère plus humain et sympathique quand le journaliste joue un rôle de personnage. Ce qui rend son statut plus souple durant l'acte communicationnel, capable de contextualiser l'ensemble de l'information fragmentée en épisodes en fonction de la légitimité de celui qui occupe le rôle principal dans la structuration du récit et qui rend la voix narrative plus performante.

---

[194] On emprunte ici les mots « narrateur » et « narrataire » afin de rester au plus près du domaine de la narratologie, en termes de contrat, ou pacte communicationnel, comme l'explique Philippe Marion : « Lorsque l'on échange de l'information par la voie du récit, on se place dans un cadre, dans un système codé. Un système où se tresse un réseau d'instructions et d'attentes cristallisant le jeu relationnel complexe entre narrateur et narrataire. Les partenaires de la communication narrative acceptent donc d'honorer respectivement les termes d'un contrat implicite, d'un pacte ou d'un protocole de lecture » (Marion, 1997, p. 64).

Conclusion intermédiaire

Dans cette partie de la thèse, nous avons confronté l'enjeu d'un *approfondissement contextuel* présent dans le discours des deux journaux télévisés étudiés à la fragmentation opérée par la mise en série ou en feuilleton de l'information. À cet égard, nous avons passé en revue plusieurs éléments, stratégies et caractéristiques présents dans le traitement aux formats de feuilleton ou de série. Ainsi, nous avons observé que les séquences analeptiques sont travaillées dans le JT de *13h de France 2* sous la forme classique du « précédemment », qui fait partie de la matrice feuilletonesque. Ce procédé narratif offre effectivement une unité et une identité narrative susceptibles de mieux contextualiser l'information par un effet de reprise mémorielle. De son côté, le *Jornal Hoje* privilégie la production de génériques pour obtenir ce même effet. Quant à l'usage de séquences proleptiques, le *Jornal Hoje* façonne les attentes ou suites liées à la fragmentation de ses séries à travers des prolepses externes, tandis que le *13h de France* travaille davantage ces effets de progression narrative par le moyen de prolepses internes, dans ses feuilletons. De toute évidence, les évolutions et les explorations opérées par l'usage des analepses et des prolepses dans les récits à épisodes confèrent un rythme et une cohérence susceptibles de mieux contextualiser et approfondir l'information dans les deux journaux télévisés étudiés, si elles sont bien employées.

Nous avons vu également que l'usage de déictiques ou embrayeurs assure une contextualisation lorsque ces éléments narratifs se manifestent dans la transition de séquences, avec pour mission de connecter les divers lieux, personnages et temps qui appartiennent à la mise en intrigue du récit. C'est là l'une des caractéristiques les plus prégnantes de la mise en feuilleton ou en série de l'information réalisée par les deux journaux télévisés étudiés. Quant à l'usage d'intertextes, nous avons aperçu que le *Jornal Hoje* façonne une partie importante de sujets ou thèmes de ses séries en s'appuyant sur des documents officiels, des sondages, des études ou des enquêtes, parfois commandées à diverses institutions par le journal lui-même. Dans les feuilletons produits par le *13h* de *France 2*, les intertextes sont sollicités à partir de modèles narratifs qui apportent un regard ou un traitement plutôt adapté grâce à une valorisation apparente de références, textes et formules facilement repérables, souvent issus d'autres récits de fiction. Ceci favorise une meilleure contextualisation et compréhension des informations à travers un traitement biaisé.

En ce qui concerne les images d'archives, leur utilisation est identifiable dans la plupart des séries et feuilletons étudiés lorsque leurs scénarios évoquent le passé. Toutefois, leur insertion dans les récits ajoute, entre autres, des valeurs informative, historique, nostalgique,

sentimentale et dramatique. Pourtant, le plus remarquable est de voir comment ces images d'archives agissent directement sur la continuité narrative en permettant une séquentialité plus fluide à l'intérieur des récits à épisodes. Ce même phénomène a été observé dans l'habillage graphique, visuel et textuel produit par les deux journaux télévisés étudiés.

Notre analyse comparative atteste une présence plus proéminente d'un journaliste-narrateur dans les feuilletons du *13h de France 2*. Ce type de configuration semble favoriser une présence plus active des personnages dans la conduite des actions du récit, en assurant à la voix narrative un contrôle plus marquant sur le texte. Dans le *Jornal Hoje*, c'est le journaliste-personnage, parfois, chroniqueur et flâneur, qui assume le rôle principal dans cette mosaïque d'actes de paroles produite par les récits à épisodes, en engendrant un autre type d'engagement auprès des téléspectateurs de ce journal par le moyen d'une observation plus sensible des événements.

Dans un cas comme dans l'autre, les modes de composition menés par le journaliste, ainsi que les rôles qu'il attribue aux différents personnages, opèrent avec des formes plus contextualisantes de mise au point de l'actualité événementielle, notamment sous la forme d'une réalisation plus descriptive et narrative.

En tenant en compte de l'ensemble des éléments analysés dans cette deuxième partie, nous concluons que l'utilisation d'une partie représentative des procédés narratifs originaires des matrices du feuilletons et de la série télévisée assure, en quelque sorte, une succession plus harmonieuse et stimulante des faits, lieux, personnes et actions des événements représentés. Le sens du contexte semble ressortir de cet aspect – si l'on prend comme critère les connaissances encyclopédiques des sujets déjà acquises par le téléspectateur et de leurs préconstruits culturels. De ce fait, la fragmentation des récits mis en épisodes ne semble pas forcément gêner l'interprétation ou la perception d'un contexte informatif plus approfondi.

TROISIÈME PARTIE

3 Récit à épisodes et actualité : un conflit ou un bel arrangement ?

Bien qu'insérés dans une dynamique d'organisation configurationnelle narrative close, certains feuilletons et séries produits par le *Jornal Hoje* et par le *13h* de *France 2* s'intéressent à des événements appartenant au vif de l'actualité. À la suite de l'analyse menée dans la partie précédente, nous allons voir comment les procédés et éléments narratifs qui se manifestent dans la mise en intrigue des récits à épisodes parviennent à garantir la clôture nécessaire à ce genre de configuration. Cet ajustement entraîne-t-il plutôt des tensions ou plutôt des solutions à cette façon de traiter l'information dans ces journaux ?

Tout d'abord, il convient de mieux comprendre la manière dont les médias représentent l'actualité. Nous pourrons ensuite analyser les séries et feuilletons du corpus de cette thèse, qui mettent en ordre, modalisent et transforment des événements soumis à une temporalité difficile à maîtriser sur le plan configurationnel de récits narrativement cohérents.

3.1 L'actualité qui s'échappe

Dans cette partie, nous allons nous intéresser à l'un des aspects les plus pertinents dans l'adoption de la mise en série ou en feuilleton de l'information par les journaux télévisés de 13h de *France 2* et de *Globo* : leur rapport à l'actualité. Comme nous l'avons mentionné précédemment, les informations traitées par ces deux genres de dispositifs utilisés par les JT étudiés donnent lieu à des récits-clos, c'est-à-dire des récits comportant un début, un milieu et une fin bien définis, avec l'intention d'avoir une mise en intrigue bouclée. Pour cela, les informations traitées sont souvent en marge de l'actualité. Certains auteurs estiment que c'est justement à travers cette configuration narrative close que l'on peut avoir un récit.

Si nous considérons, par exemple, la définition qu'en donne Paul Ricœur (1983), le récit semble avoir le pouvoir d'agencer le temps, d'y réfléchir et de lui conférer un sens. Et cela est possible grâce à une mise en intrigue capable de rassembler des faits hétérogènes et épars et de

leur donner une cohérence temporelle, dans laquelle il y a forcément un début, un milieu et une fin.

Néanmoins, selon Jean-Pierre Esquenazi (2002), l'actualité semble liée à une forme médiatique singulière qui l'énonce aussi comme information. Cet auteur la décrit comme « la représentation du monde contemporain que nous offrent délibérément jour après jour, semaine après semaine, les médias » (2002, p.6). L'actualité n'est plus ressentie seulement comme « ce qui se passe maintenant », l'ensemble des événements venant de se produire, mais également comme l'attente de « nouveau », proposée à chaque instant par les médias et renforcée par les réseaux sociaux.

Pourtant, dans la pratique contemporaine du journalisme, cette notion d'actualité « chaude » se trouve souvent associée à une temporalité immédiate, à quelque chose de vif dans l'écoulement du temps de notre monde, à la consommation d'un présent plus proche de celui de son récepteur. Jean-François Tétu (2018) explique que « le discours d'actualité vise à donner le sentiment de la présence, c'est-à-dire d'unir l'information et le lecteur dans une temporalité commune, bref, à fournir quelque chose comme le sentiment du quotidien » (Tétu, 2018, p. 90). Cette prise d'un présent plus proche de notre quotidien nécessite néanmoins du recul vis-à-vis du temps passé, sans lequel ce sentiment d'actualité rend la compréhension de plus en plus difficile. Selon Tétu, ce phénomène condamne aujourd'hui l'actualité au « règne de l'éphémère », car ce genre d'information est toujours tiraillé entre un passé qui peut l'expliquer et un futur incertain qui abolit le savoir qu'elle apporte. Tétu ajoute que ce qui donne l'unité à l'événement :

> « Ne vient pas de son objet, externe, même si la poursuite de cet objet au fil des jours semble lui donner une existence autonome, comme un fait divers devient une 'affaire' par exemple. En effet, le propre de 1'information est de fixer chaque jour les bornes temporelles de son objet : c'est donc chaque fois en fait un 'autre' objet, un 'autre' événement » (*Ibid.*, p. 92).

Dans ce cas, l'auteur affirme que l'événement ne peut être qu'une rupture dans le continuum temporel auquel le journaliste cherche à donner une signification « historique », parce que c'est au travers de ce passé historique que le journaliste peut trouver les règles, normes et instructions lui permettant de proposer à son interlocuteur une interprétation des faits,

en leur dictant un sens. « Il n'est évidemment pas anodin que ces 'instructions' soient le plus souvent empruntées à l'Histoire, parce que le passé authentifie l'élaboration discursive de ces histoires quotidiennes du présent » (*Ibid.*, p. 109).

Cependant, dans la course actuelle des médias à une captation du rapide du présent, l'actualité nous échappe, car nous la vivons toujours comme une attente et nous ne savons pas dans quel sens celle-ci ira. L'information – en charge de borner l'actualité et de lui donner une signification – se réduit donc à quelque chose d'éminemment éphémère au vu d'un flux temporel de plus en plus urgent dans la pratique du journaliste contemporain. Dans cette nouvelle configuration de l'événement, l'émotion remplace souvent la prise de distance. Ainsi les annonces du genre « nous sommes en direct » viennent souvent accompagnées de « nous vivons un moment historique », sans pour autant fournir des éléments permettant d'authentifier les informations dans l'immédiat. L'actualité semble ainsi prendre le pas sur l'information.

3.1.1 La nécessité d'un point d'aboutissement

Le terme « actualité » est devenu plus usuel dans le langage commun en se substituant à celui d' « information ». « Actualité » assume un rôle plus étendu qu' « information » afin de créer et d'alimenter cette attente qui permet au sujet de se situer dans le monde. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que l'information reste toujours la matière première, sans laquelle l'actualité n'aurait pas de sens. Qui plus est, l'actualité n'est pas composée d'une seule information mais de plusieurs de natures différentes, souvent indépendantes les unes des autres, parfois interreliées. Nous savons bien que l'actualité est une construction du système de l'information, et non l'inverse. Alors que la réalité factuelle est inépuisable, quelques faits seulement donnent lieu à des informations et une infime minorité à des informations-événements qui nourrissent « l'actualité » médiatique. À partir des réflexions menées par Paul Ricœur sur le rapport entre temps et récit, Jocelyne Arquembourg (2003) propose cette définition de l'événement, qui, selon elle, se distingue de celle de « fait » :

> « Un événement est avant tout une rupture dans un ordre des choses. Rupture qui survient contre toute attente. Les événements sèment le désordre, ne peuvent être ni prévus ni anticipés. À la différence des faits qui peuvent toujours être éclairés par un contexte et expliqués par des causes, l'événement a, selon l'expression de Paul Ricœur, 'un tranchant' qui déchire la trame de nos habitudes, de nos routines quotidiennes, de nos projets comme

de nos souvenirs. Ce désordre suscite une demande de sens. L'occurrence génératrice de trouble exige d'abord d'être identifiée, catégorisée, nommée, puis décrite, enfin, racontée. Le récit est une manière d'émousser le tranchant de l'événement, de le réinsérer dans un *textus,* le tissu narratif qui relie des acteurs, des causes, des motifs et des buts, etc » (Arquembourg, 2003, p. 28).

Ainsi, Jocelyne Arquembourg explique que les médias sont toujours confrontés à une demande d'information, qui est aussi une demande de sens, et donc à l'impérieuse nécessité d'insérer les événements dans la trame logique d'une histoire qui les explique. Mais l'auteure insiste sur le fait que, pour constituer un événement, il faut avoir un « point d'aboutissement » afin de configurer le récit. C'est grâce à ce « point d'aboutissement » que les médias peuvent restaurer la linéarité temporelle du passé au présent, une linéarité que l'événement avait rompue.

En revanche, quand les médias s'intéressent à des faits en temps réel, ces derniers sont configurés par une sorte d'anticipation ou de projection, car il leur manque ce point d'aboutissement. Dans les événements d'actualité et souvent dans les directs, l'aboutissement reste incertain, et le récit est annoncé vers un avenir imprévisible, ce qui peut compromettre sa compréhension comme un tout. Mais cela n'empêche pas que ces effets soient scénarisés et placés dans l'actualité.

3.1.2 Le visible léger et fragmenté

Une information-événement ne s'impose jamais d'elle-même ; elle obéit à un certain nombre de critères qui la désignent comme telle. Quand elle n'est pas institutionnelle, il faut qu'elle exprime une infraction à ce qui est présumé normal. C'est sur cette base qu'elle sera scénarisée et mise dans l'actualité.

À partir de ce principe de scénarisation et d'actualisation, Gérard Leblanc (1997) affirme que toutes les images utilisées par les médias doivent se soumettre à l'hégémonie du visible, c'est-à-dire à l'illusion selon laquelle la réalité factuelle pourrait s'offrir tout entière au premier regard. Selon lui, la scénarisation du réel hypertrophie les pouvoirs du visible, même quand elle ne montre rien ou que très peu de choses. Il explique que :

> « L'événement n'existe qu'à partir du moment où il accède à un certain seuil de visibilité. Tout ce qui n'est pas visible, au regard des critères de l'information-infraction, n'existe pas, tout simplement. Et la machine de l'information intègre bien rarement le projet de rendre visibles les désordres qui se dissimulent derrière l'ordre apparent du monde » (Leblanc, 1997, p. 20).

Quant au journal télévisé, François Jost (2004) affirme que, bien que celui-ci prétende parler de la réalité, il réduit souvent cette dernière au visible, au point que l'existence d'événements dépende parfois de leur capacité à être visualisés. Ce qui nous est montré se réduit notamment à des apparences qui ne s'accordent pas à une actualité plus proche de celle qui nous entoure. Nous avons ainsi une vision du monde qui ne correspond jamais à sa totalité.

Les journaux télévisés ont également tendance à nous présenter une actualité bien plus légère, dans un format qui privilégie souvent un *happy-end* et où les événements d'appel plus immédiats sont résumés au début de l'émission. Une grande partie de la grille des JT est remplie de nouvelles et reportages dont les thèmes sont diversifiés et où les textes et images gagnent davantage en possibilités narratives. C'est après cela que l'on voit souvent apparaître des reportages au format feuilleton ou série. Cette stratégie a bien évidemment pour objectif de fidéliser le public du JT, en lui réservant un espace dédié à des sujets qui nous semblent ne pas venir d'un monde dont l'actualité nous ébranle fortement. Un recul dans le temps est absolument nécessaire pour les configurer un sens de proximité avec ses récepteurs.

Par exemple, les reportages diffusés au format série ou feuilleton le sont surtout dans des journaux télévisés proches des magazines, tels ceux de 13h – créneau traditionnellement dédié à la pause déjeuner où le public n'est pas encore supposé s'intéresser à des sujets « graves » (il le fera en soirée, il y a un temps pour tout). Dans ce genre de format journalistique, le récit est construit à partir d'un langage familier au public.

Raphaël Baroni et Françoise Revaz (2007, p. 195) soulignent ainsi que la passion, la frayeur, les rebondissements et la longue durée – caractéristiques propres aux romans-feuilletons et aux séries télévisées – sont transférés à un ensemble de narrations journalistiques portant sur un faisceau d'événements reliés thématiquement et formant un interdiscours plus ou moins homogène. Dans ce contexte, certains modèles narratifs viennent réguler ou modaliser cette « actualité » par des mises en récit propres, telle la mise en série (procédant à divers traitements d'un même thème) ou la mise en feuilleton (formant une suite narrative), dans une

logique d'agencement plus prolongée des événements « du moment », dans une fragmentation programmée.

Même si, d'un point de vue éditorial, les reportages insérés dans ce type de format sont considérés « en marge de l'actualité », ils n'échappent pas à la logique propre au dispositif télévision, celle de produire de l'actualité. Bien au contraire, la mise en feuilleton ou en série de l'information fait partie d'une ambition propre aux médias : créer également une variété d'actualités, en accordant peu d'importance à leur relation avec un présent plus immédiat. C'est là ce qu'affirme Jean-François Tétu :

> « L'actualité est toujours fragmentée, faite de prélèvements sur le continuum temporel en un assemblage permanent du divers. Toutefois elle vise, à chaque livraison, à produire une unité à partir du divers, unité organisée par la coexistence de ce divers dans les pages du journal, par leur succession à la radio ou à la TV. Si bien que l'actualité n'est pas autre chose que la coexistence des items dans un même numéro, elle est en somme un 'théâtre de variétés'. Son unité lui vient de son support, car c'est le dispositif propre à ce support qui l'organise » (Tétu, 2018, p. 92).

La mise en série ou en feuilleton peut être pensée comme un exemple de dispositifs pouvant permettre aux médias d'ordonner et de présenter l'actualité, car ils ont la capacité de produire des actes rituels de mise en scène propres aux médias. Avec une finalité fictive ou purement informationnelle, les structures narratives du feuilleton et de la série sont supposées faire progresser les actions d'une mise en intrigue, même si cela se fait selon des rythmes différents. La façon dont la mise en intrigue du récit est agencée par ces deux dispositifs crée des rituels nécessaires au « moulage » à l'avance de la place du public ou plus précisément de l'interlocuteur que les médias idéalisent.

Ce public est aujourd'hui habitué aux langages typiques des séries et feuilletons télévisés, soit à une histoire bien accomplie, avec un début, un milieu et une fin. Cependant, le dynamisme propre aux faits d'actualité ne répond pas forcément à cette finalité et notamment à la constitution d'un point d'aboutissement, d'une clôture cohérente de l'évolution des événements en cause. Comme évoqué précédemment, l'actualité, inlassablement poursuivie par les médias, est toujours quelque chose qui échappe à la définition classique du récit. En revanche, cela

n'empêche pas les médias de produire des récits « suspendus » (Revaz, 2013), toujours perçus comme feuilletons en France ou comme « *novelas* » au Brésil.

3.1.3 Les feuilletons et les séries qui courtisent l'actualité

Dans notre corpus, nous avons trouvé des cas de mise en feuilleton ou en série d'événements-clos qui ont courtisé cette actualité difficile à saisir ou qui ont, tout du moins, essayé de diminuer la distance temporelle séparant l'effet d'inédit de l'effet de banal ou de connu, exprimés dans la mise en intrigue.

C'est le cas des feuilletons suivants diffusés au *JT de 13h* de *France 2* :

- « Au cœur de l'*Eurovision »* (du 09 au 13 mai 2016) ;
- « L'Euro, côté coulisses » (du 30 mai au 03 juin 2016) ;
- « Le tour des monts » (du 27 juin au 1er juillet 2016) ;
- « Les gardiens du patrimoine » (du 12 au 16 septembre 2016) ;
- « Passion Tintin » (du 26 au 30 septembre 2016) ;
- « Route 66 : au cœur de l'Amérique » (du 17 au 21 octobre 2016) ;
- « De l'or en barre » (du 24 au 28 octobre 2016).

Et des séries suivantes diffusées au *Jornal Hoje* de la chaîne *Globo* :

- « A ciência de uma paixão » (La science d'une passion – du 10 au 12 avril 2014) ;
- « Lança-perfume » (Lance-parfum – du 1er au 03 septembre 2014) ;
- « Motoristas e motociclistas em SP » (Les conducteurs et les motocyclistes à SP – du 13 au 14 octobre 2014) ;
- « Câmeras de segurança » (Caméras de surveillance – du 3 au 5 novembre 2014) ;
- « Ser Carioca » (Être Carioca – du 28 février au 02 mars 2015) ;
- « Grileiros na Amazônia » (Les accapareurs de terres en Amazonie – du 06 au 08 juillet 2015) ;
- « Indústria » (Industrie – du 29 au 31 juillet 2015) ;
- « Hospitais universitários » (Hôpitaux universitaires – du 31 mars au 02 avril 2016) ;
- « Elefante branco » (L'éléphant blanc – du 19 au 20 mai et du 24 au 25 mai 2016) ;

- « Trem do JH – Eleições americanas » (Train du JH - Élections américaines – du 03 au 08 octobre 2016) ;
- « Câncer » (Cancer – du 11 au 14 octobre 2016).

Dans cette partie de la thèse, il est pertinent d'analyser les stratégies narratives mises en place par les deux JT étudiés afin de mieux comprendre comment chacun d'eux parvient ou non à borner, par le biais d'un processus de feuilletonisation ou de sérialisation de l'information, cette actualité qui s'échappe. Nous verrons ainsi comment le point d'aboutissement, ou plutôt la fin du récit, se configure pour rendre plus visibles des événements encore en cours. Au-delà d'une analyse des séquences – voir comment la séquentialité, la continuité et la structuration narrative s'articulent pour conduire à la fin du récit –, il sera intéressant de mener une réflexion – respectant toujours le contexte de production de chaque journal – sur la façon dont les liens tissés par le récit à épisodes permettent de créer une cohérence globale provisoire par l'absence présumée d'une clôture satisfaisante. En outre, nous verrons si le manque d'une fin bien configurée donne également lieu à une stratégie conforme à la nature de l'événement et/ou aux enjeux institutionnels des deux chaînes responsables des journaux télévisés étudiés. Enfin, en prenant les exemples cités ci-dessus, nous allons essayer de comparer deux formats différents de mise en récit de l'actualité dont la clôture narrative est fortement souhaitée.

Parmi les sujets d'actualité mis en feuilleton ou en série dans les deux JT, nous allons nous pencher plus particulièrement sur les élections américaines de 2016. Dans le cadre temporel de notre étude, c'est le seul événement commun aux deux JT. Qui plus est, il a fait l'objet de traitements assez similaires, avec un fil narratif conducteur semblable. En revanche, les stratégies de diffusion étaient fort différentes.

Tout d'abord, en général, les élections sont par excellence un type d'évènement programmable et maîtrisable par les médias du fait de leur inscription dans un calendrier socialement établi dans les démocraties, mais aussi du fait qu'elles débouchent sur une fin, où nous connaissons un élu. Le dénouement est donc assuré, mais il est néanmoins imprévu dans le flux naturel de l'actualité. Selon Raphaël Baroni et Françoise Revaz (2007, p. 196), cette imprévisibilité est ce qui le rapproche le plus de ce que l'on nomme souvent « feuilletons médiatiques ». En effet, bien qu'ils se présentent en amont comme une configuration totalisante, cette totalité – qui dresse des contours provisoirement déjà entamés – se projette en

aval vers un dénouement incertain lié aux acteurs ou aux mouvements sociaux qui ne dépendent pas des enjeux liés aux narrateurs et/ou aux narrataires[195] du récit.

3.2 L'actualité dans un récit de voyage

Dans la diffusion des deux JT pour expliquer un événement politique qui s'annonce dans un avenir imminent, la mise en récit a pris le recul nécessaire pour faciliter sa composition et garantir son accomplissement sans prendre de grands risques. De ce fait, les deux JT ont abordé les élections américaines sous la forme d'un récit de voyage. C'est le moyen qu'ils ont trouvé pour plonger le téléspectateur dans des domaines disséminés dans un espace étranger, pour lui offrir une sorte d'analogie entre un déplacement en terre inconnue et mythique, celle du « rêve américain », et les turbulences politiques autour d'une élection imminente et décrite comme « polémique » et « très polarisée ».

Dans un récit de voyage, la réalité de départ figure comme la métaphore de quelque chose d'inconnu. Dans les deux récits, le trajet est décrit dès le début : un voyage en train de plus de cinq mille kilomètres parcourant 59 villes de 16 États s'étendant entre New York et Los Angeles, dans la série « *Trem do JH - Eleições americanas* » (Train du JH – Élections américaines), et un voyage en voiture sur la mythique Route 66, « celle du rêve américain », parcourant une partie de ses plus de trois mille kilomètres entre l'État du Nouveau Mexique et celui de l'Arizona, dans le feuilleton « Route 66 : au cœur de l'Amérique ». Pour autant, ce monde raconté est balisé par les découvertes faites au fil du parcours.

Pour mieux mener notre analyse comparative de la mise en récit de ce sujet dans les deux JT, nous proposons, dans un premier temps, de réaliser une étude de cas au prisme du concept cognitif d'analogie. Selon Alain Guyot (2012) :

> « L'analogie est une manière de postuler une ressemblance entre un objet inconnu – du chercheur ou du public auquel il s'adresse – et un autre, bien connu celui-ci, qui permet de réduire tout ou partie de l'étrangeté de premier objet, dans le cadre d'une recherche ou de sa diffusion » (Guyot, 2012, p. 16).

[195] En narratologie, on nomme le destinateur « narrateur », soit, par définition, celui qui émet le message, et le destinataire « narrataire », soit celui à qui s'adresse le discours énoncé. Les deux n'existent que sous la forme textuelle.

Selon cette approche, nous pouvons distinguer la stratégie narrative déployée par les deux JT lors de la diffusion des élections américaines. Du côté de l'inconnu et de l'incertain, nous avons la dernière ligne droite de la campagne électorale, dans une configuration de challenge où l'un des deux candidats, Hillary Clinton et Donald Trump, peut remporter le scrutin avec un écart d'intentions de votes très serré. Plusieurs sujets d'actualité sont discutés avec les électeurs : des thèmes sensibles où la prise de position de chaque candidat peut être décisive, dans un contexte qui se présente très épars et flou.

Du côté du connu et du familier, nous avons un voyage de découverte où les figures de composition sont très proches du public, habitué à ce genre de récit depuis les classiques de la littérature[196], des films grand public et des séries télévisées, voire même en raison de « vraies » expériences de voyages. Ces éléments, déjà romancés exhaustivement en dépit de leur mission essentiellement informative et pédagogique, visent à nous faire nous aventurer en terres inconnus, parce qu'ils ont aussi pour but de nous émouvoir et de nous séduire.

De plus, depuis l'avènement de la presse moderne, les voyages ont souvent été présentés au format de feuilleton ou série. Cette diffusion particulière, séquencée (le voyage induit l'étape), est analogue à la manière dont le temps d'un voyage est présenté et organisé par les JT étudiés. Son ordre temporel tend à suivre chaque jour du voyage comme s'il s'agissait d'épisodes interdépendants. La composition narrative de deux récits des élections américaines suit donc un schéma moins risqué, un schéma propice à susciter la curiosité du public sans le troubler.

En termes d'organisation du contenu, les choses peuvent en revanche se compliquer. Incontestablement, ce que le journaliste-narrateur a pu voir dans un voyage n'est pas totalement réductible aux images et au langage, ce qui, au premier abord, rend sa mise en récit limitée. En outre, le format sérialisant et/ou feuilletonnant possède une palette de recours narratifs, à l'instar du dénouement réconfortant et totalisant, dans laquelle la présence de digressions ou d'incohérences peut mettre à mal toute analogie.

Nous allons prendre en considération les séquences les plus remarquables du feuilleton « Route 66 : au cœur de l'Amérique » et de la série « *Trem do JH - Eleições americanas* » (Train du JH - Élections américaines), en portant une attention particulière aux séquences

---

[196] Voir *L'itinéraire de Paris à Jérusalem*, de François-René de Chateaubriand (1811), considéré comme le premier récit de voyage romantique, et aussi *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, un roman d'aventures de Jules Verne, publié en feuilletons dans le journal *Le Temps* en 1872, pour ne donner que deux exemples.

introductives et conclusives. De la sorte, nous définirons plus clairement le propos des deux JT quant à l'adoption de cette analogie entre les élections présidentielles américaines de 2016 et le récit de voyage. Ce qui nous permettra d'identifier, sous un angle plutôt cognitif, les ressemblances entre les deux formes.

Partant du principe que les figures d'analogie présentes dans un récit servent d'opérateurs de lisibilité pour assurer l'efficacité de la communication au détriment de la complexité de l'événement représenté, les deux récits médiatiques en question expriment d'emblée leur intentionnalité.

3.2.1 Les élections américaines sur les rails

Le vendredi 1er octobre 2016, lors de la diffusion du reportage promotionnel de la série « *Trem do JH - Eleições americanas* » (Train du JH - Élections américaines), au format *triller* ou bande-annonce, le *Jornal Hoje* met en scène l'analogie entre le voyage en train, qui va débuter officiellement la semaine suivante, et la campagne présidentielle américaine déjà en cours. Après l'introduction faite par les présentateurs du JT, le récit commence avec l'image d'un train à grande vitesse intercalée avec celles des deux candidats prononçant leur slogan de campagne. L'image du train annonce en quelque sorte l'urgence de débattre d'un événement de grande importance dans l'actualité, mais encore insaisissable, comme un train à grande vitesse.

Pour intensifier la sensation d'urgence symbolisée par le train à grande vitesse, une bande sonore frénétique est diffusée. Ensuite, le journaliste-narrateur introduit le texte depuis d'une station de train – pause nécessaire pour expliquer l'événement :

> « La plupart des Américains pense que le pays *déraille*. La plupart pense que Donald Trump et Hillary Clinton ne sont pas de bons candidats. Mais les Américains doivent choisir l'un des deux pour la présidence des États-Unis. Mais comment peut-on décrire ce pays complètement polarisé pendant ces élections ? Comment ces élections affectent le Brésil et le monde ? C'est exactement ce que vous allez voir à partir de lundi sur le voyage de train du *Jornal Hoje*[197] ».

[197] « *A maioria dos Americanos acredita que o país está fora dos trilhos. A maioria acha que Donald Trump e Hillary Clinton não são os melhores candidatos. Mas, no dia 8 de novembro, um deles será escolhido presidente dos Estados Unidos. Afinal, que país é esse, dividido pela campanha eleitoral mais polarizada dos últimos tempos?*

Dans sa première apparition à l'écran, le reporter fait une analogie avec le contexte socio-politique et économique du pays avec l'emploi d'un verbe à double-sens qui appartient originalement au vocabulaire ferroviaire : dérailler. En portugais, l'expression « *sair dos trilhos* » a le même sens que le verbe dérailler en français. Selon le dictionnaire *Larousse*, ce verbe signifie « sortir des rails »[198]. Mais, dans son emploi familier – au Brésil comme en France –, ce terme veut dire « s'écarter de son but, aller de travers, s'écarter du bon sens », voire « déconner », faire preuve de folie (« il déraille ! »). La voix narrative du récit, représentée par le journaliste-personnage et, en même temps, narrateur-voyageur, donne d'emblée le ton du récit de voyage, plus précisément de son fil conducteur, c'est-à-dire l'élément narratif qui sera à l'arrière-plan tout au long de la série.

Le premier épisode[199], diffusé le 3 octobre 2016, adopte ce même effet de rapprochement entre le voyage en train et les élections par le biais du montage des images/son et du langage employé dans le but de construire son identité narrative dès le départ. Avant que les téléspectateurs ne puissent poursuivre le récit du voyage, le journaliste-narrateur – et également personnage (c'est à travers son expérience en tant que voyageur que sera généralement présenté le point de vue du récit) – fait un direct depuis la gare de Chicago, décrite comme la première destination du voyage. On suppose d'emblée que la première étape du voyage a déjà été réalisée.

Dans la séquence *in-situ*[200] diffusée en direct, le texte du journaliste ne perd jamais de vue les références pour rappeler au public que, même si l'on parle de politique, c'est bien un voyage ferroviaire qui va suivre. Après les salutations traditionnelles, le reporter démarre avec l'affirmation : « c'est un voyage de longue haleine (« *uma viagem de fôlego essa* ») ». Là, il veut clairement exprimer qu'il s'agit d'un grand voyage, parcourant un long chemin en

---

Como a eleição americana afeta o Brasil e o mundo? É o que você vai ver a partir de segunda-feira na viagem do trem do Jornal Hoje ».

[198] « Dérailler », Dictionnaire *Larousse*. Consulté sur www.larousse.fr, le 02/10/2021.

[199] Cet épisode dure sept minutes au total. Il peut être divisé en trois parties : l'introduction, ou tête du reportage, faite par les présentateurs du JT et un direct d'une durée d'environ deux minutes ; l'épisode lui-même d'environ quatre minutes ; et le pied du reportage avec un autre direct portant, cette fois-ci, sur les faits plus actuels de la campagne électorale, et un retour sur le plateau du JT où les présentateurs invitent le public à suivre la série sur la page web du journal.

[200] Dans le langage du journalisme télévisé, une séquence *in-situ* est une partie du reportage diffusé en direct ou en différé, dans laquelle un journaliste relate, face à la caméra, un événement sur les lieux mêmes de son déroulement. C'est quand le journaliste brise le quatrième mur et parle directement avec le téléspectateur, c'est-à-dire qu'il se présente devant les caméras. Ce terme est aussi synonyme de *stand-up*.

quelques jours, mais aussi que les actuelles élections présidentielles américaines sont d'une grande importance.

Même quand, pour donner forme au conflit de la mise en série, le reporter commence à mettre l'accent sur la rivalité et l'antagonisme entre les candidats, il émaille son texte de figures de langage propres aux récits de voyage : « Donald Trump *vend le billet de retour* au passé avec le slogan 'Rendez à nouveau ce pays grand !'[201] ». Puis il dit que nous allons nous *promener* autour des principaux sujets de la campagne américaine (« *nós vamos passear pelos principais temas da campanha americana* »). Encore une fois, la présence d'un verbe permet l'analogie avec le fait de voyager : se promener (« *passear* »). En portugais, le verbe « *passear* » fait également passer l'idée de « faire des promenades dans plusieurs endroits, pour le plaisir, le délassement ».

À la fin du direct, on nous informe que nous allons suivre « le reportage sur le premier trajet de notre voyage (« *a reportagem sobre o primeiro trecho de nossa viagem* ») ». Finalement, le récit en épisodes commence.

Texte initial du premier épisode : « la journée s'annonce nuageuse, et nous sommes impatients de faire le premier embarquement. À la gare de New York, les hommes de l'armée garantissent la sécurité du lieu[202] ». Toute la séquence crée une sensation de terrorisme, sujet principal de l'épisode. Le premier plan avec l'image de nuages sur la pointe du gratte-ciel de l'Empire State nous renvoie aux souvenirs de l'attentat des tours jumelles du *World Trade Center* tandis que la présence de militaires dans la gare suscite un sentiment d'insécurité dans la ville.

La première minute de l'épisode est consacrée à nous faire connaître les compartiments et l'équipage du train, ainsi que son premier trajet, reliant les villes de New York et de Chicago, où sont nés, respectivement, les candidats Donald Trump et Hillary Clinton. Pendant ce temps, un seul arrêt : la capitale, Washington. En face de la Maison Blanche, le reporter explique qu'il s'agit du siège du pouvoir du gouvernement où « Hillary et Trump veulent arriver. Mais, pour nous, le voyage continue[203] ». Tout de suite, une musique frénétique anime un plan où deux trains se croisent pour aller dans des directions opposées : une autre analogie qui annonce un antagonisme en préfiguration.

---

[201] « *Donald Trump vende um bilhete de volta ao passado com o slogan 'faça o país grande de novo'* ».
[202] « *Dia encoberto e uma ansiedade grande no embarque. Na estação de Nova York, militares fazem a segurança* ».
[203] « *É aqui onde Hillary e Trump querem chegar, mas, para nós, a viagem continua* ».

Le reporter nous montre encore un peu les aménagements du train avant de nous faire plonger pour de bon dans le sujet principal de l'épisode, mais sans pour autant faire le lien à l'aide d'éléments figuratifs du récit du voyage. Ainsi, il utilise les passagers du train pour poser la question : quelle est la principale préoccupation des Américains ? La réponse d'une voyageuse : le terrorisme. À ce moment-là, le récit quitte le train pour aller à New York, « notre point de départ » (« *nosso ponto de partida* »), une ville « qui ne réussit pas à se détendre. Quinze ans après le plus grand attentat terroriste de l'histoire du pays[204] ». Le récit reprend donc les images du début de l'épisode, celles de la gare de New York avec les militaires, mais l'image des nuages sur l'*Empire State* a été remplacée par des images d'archives de l'avion qui s'écrase contre l'une des tours du *World Trade Center*, le 11 septembre 2001.

Dans les séquences suivantes, le récit ne parle que du terrorisme aux États-Unis, en ne revenant sur le train que pour nous livrer quelques impressions des passagers sur le sujet. « Dans le train, démocrates et républicains voyagent ensemble, mais ils ne sont quasiment d'accord sur rien[205] ». C'est lors de la dernière minute de l'épisode que le récit réussit à construire un effet narratif afin de renforcer le conflit d'idées, le dualisme fortement présent dans la société américaine autour de l'actualité, nourrissant l'incessante représentation de l'antagonisme entre les deux candidats par les médias.

Les propositions des deux candidats sont présentées avec un habillage graphique animé d'un train qui envahit l'écran en sifflant et en amenant avec lui l'incrustation de petits extraits de vidéos des deux candidats, l'un à côté de l'autre, où ils expriment leurs idées sur le principal sujet abordé dans l'épisode du jour. Ce recours narratif va se répéter dans tous les épisodes suivants. Ici, le train sert fondamentalement de support visuel au conflit existant entre les candidats, mais il a aussi une connotation symbolique du fait que c'est à travers le train du *Jornal Hoje* que son public peut comparer des idées assez différentes et prendre position.

En analysant les séquences suivantes de l'épisode, nous constatons que le journal télévisé semble prendre position quand le reporter affirme, à l'aide des images d'une attaque ayant eu lieu dans un passé récent, que : « la menace de Trump a fait monter la haine contre les musulmans. Cette année, deux d'entre eux ont été tués à la sortie d'une mosquée à New York »[206]. Ensuite, nous entendons un personnage-expert, Marcos Troyjo, professeur de

---

[204] *« Nova York, nosso ponto de partida, não consegue relaxar. Quinze anos depois do maior ataque terrorista da história do país* ».
[205] « *No trem, democratas e republicanos viajam juntos, mas não concordam em quase nada* ».
[206] « *A ameaça de Trump aumentou o ódio aos mulçumanos. Neste ano, dois foram mortos na saída de uma mesquita, em Nova York* ».

relations internationales à l'Université de Columbia, dire que le résultat de cette élection peut toucher toute la planète « pour le bien ou le mal » (« *para o bem ou para o mal* »). La figure symbolique du méchant semble prendre forme dans la série. Et cela va s'intensifier jusqu'à son terme, dans le sixième épisode diffusé le samedi 8 octobre 2016, un mois exactement avant que les Américains ne se rendent aux urnes.

Mais, avant de passer aux épisodes suivants, précisons que, pour bien boucler le premier épisode, centré sur le terrorisme, avec le récit du voyage en cours, le journaliste-narrateur crée un effet proleptique qui va légitimer la mise en série de l'information avec des propriétés feuilletonesques. À la fin du premier épisode, il prononce la phrase suivante : « c'est la dernière ligne droite de la campagne tandis que notre voyage arrive à sa première destination[207] ».

Ensuite, nous retrouvons le journaliste-personnage en direct depuis la gare centrale de Chicago pour nous informer de l'actualité des deux candidats. Cependant, même en étant sur la scène où va se dérouler l'action du deuxième jour du voyage en train, il ne nous dévoile pas l'autre sujet sensible qui va remplacer le terrorisme dans l'épisode du lendemain.



Figure 34 : Images tirées du premier épisode (7'03'') de la série « Trem do JH - eleições americanas (Train du JH – Élections américaines), diffusé le 3 octobre 2016. En haut, nous pouvons observer l'image du train sur le plateau,

[207] « *é a reta final da campanha. Ao contrário de nossa viagem que chegou ao seu primeiro destino* ».

ainsi que des passages du journaliste-personnage à l'écran. La figure du train est constamment présente à l'écran afin d'ancrer le récit de voyage comme l'une des principales trames narratives. Sur l'image du bas, nous pouvons voir les propositions d'Hillary Clinton (« intensifier les bombardements en Irak et en Syrie ») et de Donald Trump (« bannir les musulmans ») concernant le terrorisme, et ce au travers d'un habillage graphique animé qui, là encore, mobilise la figure du train comme élément narratif par analogie.

Toute la série va suivre pratiquement le même modèle de configuration narrative que celui du premier épisode. Le récit de voyage va conférer au récit des élections américaines un caractère éminemment sériel, chaque épisode nous parlant d'un sujet différent, et mettant en relief sa dimension spatio-temporelle, mais aussi son cimentage narratif en reliant ses épisodes-clos à une structure totalisante et surtout à une fin cohérente. Ainsi, bien que deux récits différents progressent en parallèle, l'un fait toujours appel à l'autre par analogie (comparaisons, métaphores, approximations, allégories, etc.).

Par exemple, dans le deuxième épisode, diffusé le mardi le 4 octobre 2016, pour introduire le sujet principal – le racisme –, le journaliste-voyageur fait référence à un événement historique lié à la figure du train : « Au siècle passé, le train a été le moyen de transport le plus important pour la grande vague d'immigration. Des millions de Noirs sont partis du sud vers le nord, fuyant le racisme et partant en quête de travail[208] ».

Dans le troisième épisode, diffusé le mercredi le 5 octobre 2016, c'est à la fin que ce lien entre l'actualité en cours et le récit de voyage est ressenti. Pour informer des intentions du candidat Trump concernant la réduction des émissions polluantes, le train revient et fait allusion au thème de l'écologie :

> « Trump a affirmé qu'il ne croyait pas aux effets du réchauffement climatique global. Il défend davantage les allégements fiscaux accordés aux industries polluantes, à l'exemple de celles qui produisent du charbon et du pétrole, celles qui font rouler la plupart des voitures, ainsi que notre train qui traverse le pays[209] ».

Et l'épisode s'achève avec l'image du train rentrant dans l'obscurité de la nuit.

---

[208] « *No século passado, o trem foi o grande meio de transporte da chamada grande imigração. Milhões de negros vieram do Sul para o Norte dos EUA fugindo do racismo e na busca de emprego* ».
[209] « *Trump diz que não acredita no aquecimento global e defende incentivos a indústrias poluentes, como o carvão e o petróleo que movem a maioria dos carros e o trem que cruza o país* ».

Nous avons pu remarquer que chaque épisode de la série « *Trem do JH - Eleições americanas* » (Train du JH - Élections américaines) est principalement orienté vers un sujet d'actualité différent, sujet discuté dans la campagne électorale. En revanche, le temps dédié aux informations sur le voyage en train est particulièrement réduit. Ainsi le premier épisode côtoie davantage le terrorisme, le deuxième le racisme et la violence, le troisième la crise économique et écologique, le quatrième la légalisation du cannabis, le cinquième le port d'armes à feu et le sixième l'immigration. Tous ont par ailleurs une mise en intrigue particulière, ce qui, au premier abord, leur donne une supposée indépendance.

Partant de ce principe, on pourrait supposer que les épisodes pourraient être visualisés séparément et dans le désordre, sans que l'on perde en compréhension du récit. Pourtant, tous les épisodes sont reliés entre eux grâce au voyage en train, et ce malgré sa présence réduite dans la narration de tous les épisodes. C'est lui qui produit une sorte de cheminement possible, une continuité narrative. Le récit de voyage relie les différents sujets pour une lecture plus facile et, en même temps, plus répandue et contextualisée pour une partie considérable des éléments en jeu dans la campagne électorale en question. De ce fait, la lecture isolée de chaque épisode ou d'un sujet particulier ne nous semble pas être le but de son insertion dans le JT.

En dépit de sa présence ponctuelle, le récit de voyage dans la série est fortement souligné et joue un rôle important dans son expansion. Dans d'autres récits médiatiques de nature sérielle, ce déroulement des faits est moins ressenti, car, bien souvent, ils ne peuvent pas avoir à leur disposition les mêmes recours narratifs plus expansifs et caractéristiques d'un récit de voyage.

Dans le récit de la série « *Trem do JH* », la configuration des espaces visités durant le voyage favorise le traitement isolé des sujets d'actualité sans les abandonner complément à chaque fin d'épisode. Cela est possible grâce à un élément intrinsèque aux longs voyages en train : les arrêts. À chaque arrêt, chaque ville où le train s'arrête, le journaliste-personnage utilise symboliquement cet espace physique comme argument pour développer le récit d'un sujet différent. Il y a toujours une approche analogiquement intentionnée. Ainsi, New York, « où est né Donald Trump » (« *onde nasceu Trump* ») et où « se sont passés les plus sanglants attentats du pays » (« *se passaram os mais sangrentos atentados do país* »), sert de scénario pour parler de terrorisme. L'arrêt suivant, Chicago, « où Hillary Clinton est née » (« *onde Hillary Clinton nasceu* »), fait figure de « portrait de la tension raciale qui a beaucoup augmenté

durant le gouvernement du premier président noir des États-Unis, Barack Obama[210] ». Ensuite, Topeka, au Kansas, « une puissance rurale » (« *uma potência rural* ») et « ses champs de blé à perte de vue » (« *seus campos de trigo a perder de vista* »), est l'exemple choisi pour discuter des politiques d'exportation et environnementales américaines. Prochain arrêt : le Colorado. C'est l'endroit choisi pour discuter de la légalisation du cannabis, « plante qui est devenue l'attraction principale de cet État après que sa consommation ait été dépénalisée[211] ». Le lendemain, nous arrivons en Arizona, après être passés par le Nouveau Mexique, « classé le quatrième État le plus violent du pays » (« *considerado o quarto estado mais violento do país* »). La discussion tourne alors autour du contrôle du port d'armes à feu, « thème qui déstabilise les Américains » (« *tema que desestabiliza dos Americanos* »).

Dans le dernier épisode, le train arrive à sa destination finale : Los Angeles, en Californie, « où 30 % de la population est latino » (« *onde 30% da população é latina* »). C'est l'argument de départ pour parler de la création de nouvelles lois afin de freiner l'entrée de immigrants illégaux dans le pays. L'État de l'Arizona sert de décor pour la mise en récit, car c'est là où le candidat Donald Trump a promis de construire un mur pour séparer les États-Unis du Mexique.

De façon générale, le récit principal s'articule à d'autres récits de sorte de créer un macro-récit permettant un abord plus large de l'actualité. Ainsi, tous les épisodes, à l'exception du dernier, sont reliés à des séquences en plateau enregistrées par avance ou en direct, formant un tout qui occupe environ sept minutes dans la grille du JT[212]. Ensuite, sur le plateau, les présentateurs invitent le public à visiter la page internet du JT pour suivre les épisodes, avoir plus d'informations sur les candidats, mieux comprendre comment se déroule le vote et le décompte des votes et connaître également les coulisses du tournage de la série.

Cette configuration de la série « *Trem do JH - Eleições americanas* » (Train du JH - Élections américaines) explore tout le potentiel narratif des autres médias appartenant au groupe *Globo*. De ce fait, cette série est vue comme un produit haut de gamme de cette programmation journalistique, et les élections américaines sont perçues comme une actualité fort importante qui mérite une couverture plus étendue et contextualisée. Le média insuffle ainsi le récit de la série avec une sorte de transtextualité[213] débordant la cotextualité présente en chaque épisode.

---

[210] « *retrato da tensão racial que aumentou muito durante o governo do primeiro presidente negro dos Estados Unidos* ».
[211] « *planta que se tornou a atração principal deste Estado depois que sua consumação foi legalizada* ».
[212] Rappelons que, selon l'édition du jour ou l'importance de l'actualité en cours, le *Jornal Hoje* peut avoir une durée allant de 30 à 60 minutes.
[213] La transtextualité ou la transcendance textuelle du texte est un concept proposé par Genette (1992) dans le cadre d'une réflexion sur l'ensemble des relations qu'un texte entretient avec la notion même de textualité dans ce qu'il

D'un point du vue configurationnel, en aval, les épisodes d'une série peuvent être visualisés indépendamment et/ou dans le désordre ; en amont, ils sont reliés à une mise en intrigue qui avance vers un dénouement. Pourtant, nous pouvons associer cette caractéristique des récits médiatiques à ce que Françoise Revaz (2013) suggère comme deux types de « cotextualités » : une « cotextualité étroite » et une « cotextualité étendue ».

> « La cotextualité étroite est interne à l'unité épisode. Elle désigne les relations d'interdépendance qu'entretiennent les énoncés co-présents au sein de l'espace plus ou moins large constitué par l'épisode pris isolément. La cotextualité étendue renvoie aux différentes formes de liage que l'on peut observer, par exemple, entre les épisodes successifs qui constituent la trame d'un récit suspendu. Tout comme dans la cotextualité interne à l'épisode, le tissage entre les épisodes est horizontal puisqu'il y a liage entre un cotexte à gauche (l'épisode précédent) et un cotexte à droite (l'épisode suivant). Cette cotextualité est certes extérieure à l'unité de l'épisode, mais interne à l'unité macrotextuelle « récit suspendu ». On peut donc la considérer comme une cotextualité *transtextuelle* pour rendre compte d'une cotextualité particulière qui déborde le strict espace de l'épisode du jour » (Revaz 2013, p. 120).

Même en faisant référence à des récits dits « suspendus », cette configuration nous semble assez proche de nos récits-clos au format série médiatique. De plus, cette transtextualité a aussi un effet d'intermédialité, une sorte de transposition, de permutation, de mutation et de contamination des formes narratives sous l'emprise des logiques propres à un média. Outre l'incessant travail de production de sutures narratives vers l'aval pour tenir le public en haleine, le *Jornal Hoje* investit également dans la production d'un récit plus étendu, en créant l'opportunité de futures suites sur internet.

---

nomme « transtextualité ». Celle-ci renvoie à tout ce qui met un texte en relation avec d'autres textes. Ce concept est apparu pour la première fois dans son livre *Palimpsestes : la littérature au second degré* (Genette, 1992). Dès le début de l'ouvrage, il inventorie d'abord cinq types de pratiques transtextuelles qu'il passe à la loupe : l'intertextualité, la paratextualite, la métatextualite, l'architextualite et l'hypertextualite.

3.2.2 Le récit à épisodes en convergence

Dans ce processus de migration narrative observé dans la promotion de la série « *Trem do JH - Eleições americanas* » (Train du JH - Élections américaines), le récit de voyage ne perd que peu de sa force en tant que scénario, car son écriture se limite plutôt au média télévision, même si nous pouvons en connaître les coulisses sur la page internet du journal télévisé[214]. Dans ce cas, le voyage se présente plutôt comme une reconstitution fluide, sans les ruptures programmées dans le temps limité de la télévision. Et, sur internet, les nouveautés se réduisent à quelques curiosités sur la production de la série, juste pour nous faire ressentir les difficultés liées au tournage et au montage d'une série diffusée presque en même temps que le trajet du train[215].

Néanmoins, c'est le récit suspendu des élections américaines qui permet la mise en réseau de la série lorsqu'il relaie et démultiplie la mise en intrigue de cet événement encore en construction dans l'actualité. De ce fait, le récit de voyage assume son rôle analogue-figuratif de second degré, et le récit des élections prend une dimension plus homogène, plus vraisemblable, plus maîtrisable, le plaçant à proximité d'une réalité de premier degré.

Sur la page internet du *Jornal Hoje*, la série prend un autre format, en chapitres thématiques, suivant la même division des sujets vue à la télévision, mais cette fois-ci avec des textes résumant leurs contenus avant la présentation de la vidéo de chaque reportage. Sur ce point, une simple transposition est faite selon le format propre au langage web. En revanche, le format *online* offre aussi des liens vers d'autres articles publiés sur le portail d'information sur les élections américaines dans la rubrique « *saiba mais* » (plus d'infos). L'internaute a ainsi la possibilité d'approfondir le sujet principal de la série. Nous voyons là un effet de transtextualité motivé par une curiosité liée à l'actualité en cours et exploitée par le média. Dans ce sens, on traverse le domaine de la transmédialité.

Comme précisé dans les chapitres précédents, le groupe *Globo* possède un conglomérat de médias, qui lui permet d'accentuer l'intérêt de n'importe quel événement. Son image auprès de la société brésilienne peut également, sous l'angle d'une discursivité sociale, influencer une culture de la convergence en vogue et en faire évoluer le pouvoir médiatique. En revanche, ce

---

[214] http://especiais.g1.globo.com/jornal-hoje/2016/eleicoes-americanas/, consulté le 02/10/2021.

[215] Selon les informations du site du *Jornal Hoje*, chaque épisode a été diffusé un jour après le passage du train dans une ville. À chaque arrêt du train, l'équipe devait donc préparer tout le matériel pour l'envoyer à travers le réseau internet à l'éditeur, situé à New York, qui s'occupait toute la nuit du montage pour que l'épisode soit diffusé dans l'édition du jour suivant.

qui nous intéresse ici, c'est l'intensité de l'interaction entre un média et un récit, c'est comprendre comment la mise en série peut, dans ce cas, servir de tremplin à l'émergence d'une actualité.

En tant que stratégie pour rendre un événement plus visible et plus présent dans l'actualité, le *Jornal Hoje* sait dialoguer avec les autres médias du groupe *Globo* en ne se limitant pas au format clos du dispositif série. Cette amplitude engendrée par cette stratégie peut être insérée dans ce que nous connaissons actuellement en narratologie comme des récits transmédias, tels qu'Henry Jenkins (2013) les décrit, des récits qui s'inscrivent dans une démarche capable de générer du trafic d'informations en stimulant la curiosité et l'intérêt des publics cibles. Selon Henry Jenkins, cela s'inscrit dans une culture de la convergence qui suscite une nouvelle posture des anciens médias, telle la télévision. Ainsi, dans cette nouvelle stratégie, entre non seulement en jeu la mise en série ou en feuilleton de l'information, mais aussi de nouvelles formes de narration qui peuvent engendrer d'autres récits autour de l'événement en question, selon la caractéristique du média choisi. Dans ce processus, le public est invité à poursuivre des bribes narratives à ajouter à celle déjà en cours et à enrichir ainsi sa propre expérience en tant que consommateur d'informations, en actualisant les données de la façon qui lui convient. Par « convergence », Henry Jenkins entend :

> « Le flux de contenu passant par de multiples plateformes médiatiques, la coopération entre une multitude d'industries médiatiques et le comportement migrateur des publics des médias qui, dans leur quête d'expériences de divertissement qui leur plaisent, vont et fouillent partout. La convergence est un mot qui permet de décrire des évolutions technologiques, industrielles, culturelles et sociales en fonction de qui parle et de ce dont les locuteurs croient parler […] La convergence ne passe pas par les appareils médiatiques, si perfectionnés soient-ils. Elle se produit dans le cerveau du consommateur et dans ses interactions sociales avec autrui. Chacun de nous construit sa propre mythologie personnelle à partir de bribes et de fragments d'information extraits du flux médiatique et transformés en ressources grâce auxquelles nous donnons sens à notre vie » (Jenkins, 2013, p. 22-23).

Dans ce contexte, la mise en série aide effectivement à accroître l'horizon d'attente créé autour d'un événement. Son effet proleptique contribue naturellement à faire que les médias

s'investissent dans ce genre de modèle, en fonction de leurs enjeux. En outre, la transmédialité n'a de sens que dans une logique d'actualisation et dans un contexte historique spécifique. Les élections américaines peuvent potentiellement être exploitées dans ce contexte. Le *Jornal Hoje* a su, bien que de façon timide et limitée, élargir l'intérêt pour sa série en la reliant à son site sur internet où, par exemple, les coulisses sont dévoilées.

Dans une temporalité encore hasardeuse, la production d'une série médiatique, précédant de loin l'achèvement d'un événement en cours, a donc contribué au tissage de ce grand récit dont elle fait partie, en le disséminant le plus possible dans la durée selon un processus transmédiatique non négligé. Cela s'est opéré d'une manière différente dans la mise en feuilleton présente dans le *JT de 13h* de *France 2*.

Premièrement, le *JT de 13h* de *France 2* a visiblement tout intérêt à combler, avec le feuilleton, un espace spécifique de la grille de reportages de cette émission d'environ 35 minutes du lundi au vendredi. Sa fonction est clairement de raconter une histoire anodine à la fin de l'émission. Ainsi, le récit de chaque épisode occupe normalement les cinq dernières minutes du JT[216] et dialogue rarement avec les autres reportages diffusés en dehors de sa rubrique dans l'édition du jour-même, de la veille ou du jour suivant. Cependant, cela n'empêche pas que ses feuilletons flirtent avec l'actualité.

Mais, contrairement à ce qui est fait chez *Globo*, la transmédialité du groupe *France Télévisions* est peu travaillée en termes de stratégie narrative et médiatique par rapport à la mise en valeur des feuilletons de son *JT de 13h*. Actuellement, par exemple, il n'existe pas de lien entre les feuilletons et la page internet du groupe. Les présentateurs du JT n'invitent plus le public à suivre les épisodes du feuilleton sur le web. Avant 2016, les feuilletons du *13h* occupaient un espace exclusif sur la page internet du JT, où le public pouvait suivre les épisodes dans leur totalité après la diffusion du dernier épisode. Ce n'est que lorsque le feuilleton présente un événement qui se configure dans un avenir proche qu'il se lance dans un propos plus étendu et que son récit à caractère remarquablement clos esquisse un dialogue hors de sa rubrique.

Durant la semaine de diffusion du feuilleton « Route 66 : au cœur de l'Amérique », les élections américaines ont échappé à la rubrique feuilleton et ont été présentées comme les autres

---

[216] C'est seulement à partir de mai 2016 que le feuilleton occupe les dernières minutes du *JT de 13h*. Avant, sous la régie de la journaliste Élise Lucet sur le plateau, la rubrique « l'invité des cinq dernières minutes » avait la fonction de clôturer l'émission. Par ailleurs, le nom de cette rubrique est inspiré sur une série télévisée française à grand succès diffusée pour la première fois en 1958 sur l'ancienne RTF Télévision. La dernière saison de cette série a été diffusée sur la chaîne France 2, entre 1993 et 1996.

nouvelles du jour, cette fois-ci liées à des faits récents. Cela s'est produit à partir de l'édition du jeudi, le 20 octobre, lors de la diffusion du quatrième épisode. Diffusé à deux semaines du jour de l'élection aux États-Unis, cet événement ne figure pas à la une, pas même parmi les principaux sujets du jour du *JT*, contrairement à ce qui a été fait par le *Jornal Hoje* pour mettre en exergue l'importance de sa série.

Il faut savoir que, cette semaine-là, les élections américaines avaient un concurrent de taille. Le journal avait des envoyés spéciaux pour couvrir le début de l'offensive internationale en Irak en vue de reprendre la ville de Mossoul à l'État Islamique[217]. Cet événement a occupé environ sept minutes de l'édition du lundi 17 octobre 2016, ainsi que la une de toutes les éditions de la semaine, avec un investissement qui a permis au JT de produire une sorte d'autre feuilleton médiatique, mais configuré autrement que ceux habituellement diffusés dans sa traditionnelle rubrique feuilleton.

Aussi, même les moments les plus forts de l'actualité du feuilleton, tel l'avenir des États-Unis après les élections, n'apparaissent que très peu dans le récit et prennent une place plutôt secondaire, faute peut-être d'une meilleure stratégie éditoriale et/ou en raison de l'effet plus anodin associé au genre feuilleton. Le voyage de découverte sur la Route 66 semble donc constituer l'élément le plus fort de la mise en intrigue.

3.2.3 Les élections américaines mises en route

Tout au début du récit, dans les paroles de la présentatrice Marie-Sophie Lacarreau, la Route 66 est présentée comme le personnage principal. Pour cela, une sorte d'adjectivation est utilisée pour attirer l'attention du téléspectateur et donner plus de corps au personnage en question. De ce fait, la Route 66 est décrite comme « l'éternelle et mythique », « la route du rêve américain ». Cette dernière adjectivation semble donner le ton du récit à suivre. Le discours politique est aussi présent, mais, dans un premier temps, il semble n'avoir qu'un rôle secondaire. Cependant, l'élection américaine sera *a priori* utilisée comme le principal moteur des actions et du choix des personnages que nous allons suivre durant ce périple « au cœur de l'Amérique ».

---

[217] Le conflit de Mossoul a eu lieu du 17 octobre 2016 au 10 juillet 2017, lors de la seconde guerre civile irakienne, pour la reconquête de Mossoul, la seconde ville d'Irak. Elle a opposé les forces gouvernementales irakiennes, les peshmergas du Gouvernement régional du Kurdistan, les milices chiites des Hachd al-Chaabi, quelques milices sunnites et chrétiennes et les forces de la coalition, aux djihadistes de l'État islamique qui contrôlaient la ville depuis juin 2014.

Dans la séquence initiale du feuilleton, la musique *country* de la bande sonore nous plonge dans l'univers de l'Amérique « profonde ». La musique réveille les archétypes privilégiés dans le récit. Nous pouvons entendre des phrases telles que : « c'est une vielle dame qui fête ses 90 ans », « dans le passé, les gens prenaient le temps sur cette route pour découvrir le pays » ou « la voie du rêve américain ». Les paroles de la journaliste-narratrice se mêlent à celles des personnages pour nous livrer l'importance de la Route 66 dans l'imaginaire des Américains. Ensuite, l'un des personnages introduit le sujet politique : « on doit choisir entre deux démons ».

Pareillement à ce qui a été fait dans la série du *Jornal Hoje* pour donner forme au récit, ce feuilleton a recours à plusieurs habillages graphiques. Au début de l'épisode, après l'introduction du sujet, le logo de la Route 66 saute aux yeux au travers de panneaux sur la route. Cela va se répéter tout au long des cinq épisodes, créant toute une atmosphère autour du mythe et signifiant qu'on suit un voyage pas comme les autres, plutôt une aventure plusieurs fois représentée dans la littérature et les médias, en particulier le cinéma.



Figure 35 : Image du premier épisode (5'44'') du feuilleton « Route 66 : au cœur de l'Amérique », diffusé le 17 octobre 2016. Sur l'image, nous pouvons voir le symbole de la Route 66 créé graphiquement pour aider à la configuration et à la reconfiguration du récit.

L'introduction avec de vieilles dames « motardes » et un collectionneur d'anciennes voitures va faire le lien entre l'Amérique du passé et celle du présent, en mettant l'accent sur

une certaine décadence des valeurs américaines autrefois si bien représentées par les aventuriers de la Route 66. Le récit consacre alors quatre de ses cinq minutes à cette Amérique lointaine – temps nécessaire à la construction de l'image de son personnage principal : la route elle-même.

Ces personnages sont également au service d'une identification plus rapide du conflit du récit. Ce sont également eux qui vont donner forme au discours politique sur l'élection américaine, allant à la rencontre de la diégèse principale du feuilleton, à sa mise en intrigue qui va valoriser l'antagonisme entre les deux candidats, Donald Trump et Hillary Clinton. La construction de leurs archétypes avait déjà entamé dans l'imaginaire médiatique à partir d'une l'écriture visant le manichéisme. Le feuilleton participe donc à cette manière de représenter qui est propre à l'actualité. Selon Jean-Pierre Esquenazi :

> « Examiner les cadres médiatiques impose donc de considérer les formes de vie que ceux-là prêtent à leurs personnages. Pour comprendre l'actualité, il ne suffit pas de connaître les acteurs principaux ainsi que leurs rôles et fonctions ; il nous faut encore imaginer leurs existences. L'actualité sédimente ce qu'on pourrait appeler un imaginaire médiatique : elle ne cesse pas de présupposer et de renouveler, non pas seulement la représentation sociale des personnages centraux du monde commun, mais aussi celle de leurs attitudes et activités » (Esquenazi, 2002, p. 69).

L'antagonisme des personnages appartenant à l'actualité est souligné par la question posée par la journaliste-narratrice : « Alors qui peut relancer le fameux rêve américain ? ». Dans le cadre d'une stratégie narrative, cela a pour but de faire évoluer le récit et de tenir le téléspectateur en haleine. Nous pouvons dire que cette question balise l'ancrage narratif du texte. Elle met en relief ses embrayeurs narratifs, car elle nous renvoie à la situation de l'énonciation, au contexte politique américain incertain lors de sa diffusion. Et, contrairement au récit sériel de « *Trem do JH* », la fragmentation est plus intentionnelle et vitale là où, outre les séquences analeptiques et proleptiques traditionnelles, la cotextualité doit être renforcée par d'autres stratégies narratives. Dans ce cas, le *JT de 13h* de *France 2* choisit souvent de centrer ce cimentage sur des actions et prises de position des personnages. En effet, ce sont eux qui vont faire avancer le récit politique dans le récit de voyage et répondre la question posée initialement.

L'analogie présente dans ce feuilleton est moins perceptible dans les figures de langage que dans la construction de l'image d'une Amérique décadente par le biais de l'actuelle situation de la Route 66. « L'esprit Route 66, une certaine idée de l'Amérique », dit la journaliste-narratrice. Le présent nous est expliqué dans un voyage en voiture vers le passé, stigmatisé par une route qui conduisait autrefois les *yankees* vers le « progrès » et la réalisation de leurs rêves. Ce sont ces mêmes personnages – pris dans un passé mais « qui veulent secouer le monde politique actuel » – qui vont nous permettre de mieux comprendre les forces antagonistes en présence dans le jeu politique des élections de 2016. Pour accentuer les valeurs en danger, le récit du feuilleton nous présente des personnages analogues à un temps qui résiste. Nous pouvons, par exemple, voir le collectionneur de vieilles voitures défiler, avec sa décapotable de 1947, sur la Route 66 en racontant un passé glorieux qui n'a rien de comparable avec la crise économique actuelle. Ensuite, dans une autre séquence, les voix de vieilles dames « motardes » sont mises en évidence afin de créer plus de tension dans le récit. Parmi elles, une seule défend la candidate Hillary Clinton. Afin de renforcer le conflit, l'opposition des idées parmi les « accros du bitume » est délibérément forgée afin de renforcer le conflit, même si c'est l'adversaire de Donald Trump qui a plus le temps de parole dans le récit.

Cette configuration se poursuit jusqu'aux dernières secondes de l'épisode, où le feuilleton nous montre un restaurant « typique » au bord de la route, en mettant toujours au premier plan un panneau avec le symbole de la Route 66 : « La nuit tombe sur la Route 66 sur une Amérique plus divisée que jamais ». C'est alors que l'on nous présente un autre personnage, un réparateur de vieux panneaux à néons. Mais le récit propose seulement une introduction à ce que nous allons voir le lendemain. Le récit est interrompu par la mise en attente autour de ce nouveau personnage : « Il a sa petite idée pour redonner des couleurs à ses concitoyens ».

À l'instar de ce que nous avons vu au sujet de la configuration de la série « *Trem do JH* », le récit du *JT de 13h* de *France 2* traite également un sujet différent dans chaque épisode. Mais, tandis que, dans le journal télévisé brésilien, les villes visitées servent d'argument pour la diégèse du récit, dans le feuilleton du journal télévisé français, ce sont les personnes rencontrées tout au long du périple qui vont faire la liaison entre le récit de voyage et le scrutin américain.

Cela confirme l'une des caractéristiques principales des feuilletons diffusés dans le *JT de 13h* de *France 2* : la construction des personnages est attachée à l'accomplissement d'un rôle nécessaire pour l'évolution de l'histoire jusqu'à sa fin. Les personnages ont donc pour principale fonction de faire rentrer le téléspectateur dans l'histoire. « Le personnage permet

d'ancrer le texte dans le réel, parce qu'il est le pilier de l'illusion réaliste, ce qui va favoriser l'investissement du lecteur », affirme Marc Lits (1996, p. 51).

Dans le récit du feuilleton « Route 66 : au cœur de l'Amérique », les personnages jouent également un autre rôle : celui de faire le portrait des deux personnages centraux des élections américaines. Au travers de leurs points de vue, nous avons un aperçu de la situation politique actuelle des États-Unis, ainsi qu'un conflit manifeste d'opinions qui souligne les principaux traits de la personnalité de chaque candidat. Marc Lits ajoute que, dans les récits médiatiques, surtout à la télévision, deux traits sont privilégiés pour construire les personnages dans les informations télévisées : « la personnalisation maximale et l'accentuation d'antagonismes construits autour de l'axe 'bon/mauvais' » (*Ibid.*, p. 60).

Le deuxième épisode cherche à produire cet antagonisme autour d'un sujet polémique. C'est la présentatrice du JT, Marie-Sophie Lacarreau, qui l'annonce : « les hommes et les femmes que nous croisons nous parlent de racisme et de cohésion sociale ». Le récit est donc toujours centré sur le point de vue des personnages.

Pour introduire le thème, la bande sonore change ses accords *country* et folkloriques au profit d'une sonorité latino et indigène. Ainsi, la musique nous emmène dans l'État d'Albuquerque, l'État le plus proche du Mexique, où « les néons sont partout ». Or, c'est l'un des personnages principaux de l'épisode qui fabrique une grande partie de ces néons. C'est lui qui remet en question l'actuelle politique migratoire américaine. Il tient un discours assez opposé à l'entrée de nouveaux migrants, surtout de ceux dits de « religion contraire ». Pendant qu'il nous parle devant les caméras, une cliente s'opposant à ses idées est mise en scène pour alimenter le conflit du récit. Le premier est défenseur de Trump, la seconde d'Hillary. Une tension est créée et la conversation se termine vite : « Je ne veux pas discuter avec mes clients », dit le réparateur de néons à la fin de la séquence.

Par la suite, un autre personnage d'origine mexicaine est introduit pour contrebalancer le point de vue du personnage précédent. La coiffeuse nous montre ses amis latinos qui, comme elle, représentent la majorité de la population du Nouveau Mexique. Cette fois-ci, l'ambiance est plus détendue, avec la présence d'un groupe de musiciens qui font la fête. Ils critiquent le racisme présent dans le pays et les propos de Donald Trump quant à sa politique d'immigration : « Nous sommes dans une situation compliquée », dit l'un des musiciens.

Ensuite, dans la séquence finale, la journaliste-narratrice, représentée au travers de sa silhouette conduisant sa voiture, nous pose une autre question : « alors qui peut rendre un peu de cohésion à un pays en plein questionnement ? ». Les images nous montrent un autre

personnage – un indigène – qui « n'a aucun doute ». Le suspense est donc créé par la curiosité de ce que ce dernier pourra nous dire le lendemain, et la diégèse continue d'évoluer autour des personnages.

En résumé, au travers des personnages de la route, de leurs coutumes, rites et lieux mystiques, ce récit de voyage dessine une Amérique allégorique, une sorte de parabole de son actualité. Outre le récit de l'agitation politique, il n'oublie pas de montrer tous les archétypes qui forment la mosaïque de la société étasunienne. Ainsi, à partir du troisième épisode, le récit fait des digressions et sort de la Route 66 pour renfoncer l'idée de cette Amérique profonde. Ainsi, dans le troisième épisode, on peut voir une réserve indigène, dans le quatrième un rodéo et, dans le dernier, une ville de casinos qui fait faillite, dans les alentours de Los Angeles. Ces endroits symboliques serviront de décors pour discuter respectivement du port d'armes à feu, de la discrimination envers les minorités, du patriotisme et de la crise économique.

3.2.4 Un détour narratif vers l'actualité

Sur le plan narratif, les digressions du récit mettent en tension la cohésion de sa mise en intrigue. Quand le récit de voyage sort de son trajet, la Route 66 perd son rôle de fil conducteur, ce qui peut confondre le téléspectateur à cause d'une cotextualité confuse et d'une unité de sens faible. Or, quand nous suivons un feuilleton, nous le situons dans un horizon d'attente en fonction de ce qu'on nous a promis dès le début du récit : le grand rêve américain, certes, mais aussi les conflits générés par le dualisme de la campagne électorale de 2016. Néanmoins, tout cela devrait se dégager autour du voyage sur la Route 66, comme une seule voie pour son flux narratif. Le récit de ce feuilleton ne suit pourtant pas toujours cette route. C'est ce que nous voyons notamment dans le dernier épisode. Un long détour est fait pour nous amener dans les villes de Las Vegas et de Cal-Nev-Ari, « où le retour de la croissance est visible, mais pas pour tout le monde », comme annoncé dans la séquence proleptique du quatrième épisode. La quasi-totalité de l'épisode tourne autour de la crise économique tandis que la Route 66 est visiblement écartée du récit. L'actualité prend des contours plus réalistes et plus réflexifs. Nous avons alors l'impression de suivre un autre récit.

Contrairement à ce qui a été fait dans la série « *Trem do JH* », où le récit de voyage sortait de scène à plusieurs reprises mais tout en étant rappelé grâce à une analogie constante avec les éléments figuratifs du récit, dans le feuilleton « Route 66 » le lien entre le récit de voyage et l'actualité se défait considérablement au moment du dénouement. La Route 66 n'est citée qu'au début et à la fin de l'épisode.

Les personnages qui, dans les épisodes précédents, incarnaient les amants de la Route 66, changent de figure pour nous parler de croissance ou de crise économique. D'abord, un Français installé à Las Vegas parle de la réalisation de son rêve américain grâce aux opportunités croissantes dans la ville « où l'argent coule à flots ». Ensuite, nous voyons une Étasunienne, fondatrice de la ville de Cal-Nav-Ari, une « mini Vegas » à vendre à cause de la crise économique. Ces personnages ne font pas du tout partie de l'imaginaire de la Route 66. Dans le récit, ils ont pour fonction de nous faire comprendre l'ambiance économique actuelle du pays et de renforcer le sentiment d'effervescence dualiste à la veille des élections.

Sur ce point spécifique, l'intérêt pour l'actualité gêne la cohésion du récit, centrée certes sur plusieurs histoires individuelles, mais autour d'un seul personnage principal : la Route 66. Cependant, si, du côté de la diégèse, les choses sortent de leur axe, du côté de la mise en intrigue, le récit arrive à trouver sa fin sans grand problème de configuration.

« En Amérique, tout est possible », dit la propriétaire de la ville de Cal-Nev-Ari dans son discours conclusif sur la permanence du rêve américain. Ensuite, une musique *cool* s'élève sur une image du soleil sur la route. La journaliste-narratrice finalise le récit : « toujours tenace le mythe du rêve américain, malgré les accrocs. Reste à savoir qui les électeurs choisiront pour l'incarner le mois prochain ». Le feuilleton se termine avec cette question, en laissant ouvert le destin des États-Unis. L'image de la route revient alors à l'écran à travers un plan fermé de la voiture de la journaliste-narratrice qui avance vers un horizon à perte de vue. L'image renforce l'idée d'un long chemin encore à parcourir.



Figure 36 : Images tirées du dernier épisode (5'32'') du feuilleton « Route 66 : au cœur de l'Amérique », diffusé le 17 octobre 2016. Sur les deux premières images, nous voyons respectivement les deux personnages – le Français installé à Las Vegas et l'Étasunienne fondatrice de la ville de Cal-Nev-Ari – qui n'incarnent plus l'esprit mythique de la Route 66, mais celui de la croissance ou de la crise économique aux États-Unis. Ensuite, nous voyons les images de la séquence finale du feuilleton où la journaliste-narratrice reprend la route vers un horizon à perte de vue, symbolisant le destin incertain du rêve américain.

3.2.5 L'accomplissement du parcours

Finalement, la série « *Trem do JH - Eleições americanas* » (Train du JH - Élections américaines) et le feuilleton « Route 66 : au cœur de l'Amérique » sont des cas assez intéressants en termes de configuration narrative. Les deux journaux télévisés adoptent un récit

de voyage comme solution créative et narrative simple pour aborder une actualité en pleine ébullition. Les deux récits laissent certes le public toujours en haleine quant au résultat des élections américaines, en particulier sur le vainqueur de la bataille médiatique construite sans cesse autour de l'antagonisme entre Donald Trump et Hillary Clinton. Néanmoins, ils dépeignent le portrait d'une Amérique totalement divisée, et ce jusqu'au bout du trajet. Que ce soit dans un train qui traverse le pays d'un bout à l'autre ou dans une voiture sur la mythique Route 66, le téléspectateur a sa dose de découvertes – mission principale du genre récit de voyage.

Nous comprenons que, par principe, dans ce type de traitement de l'information, le plus important n'est pas l'événement factuel pris isolément, ce qu'il apporte d'actuel, mais plutôt son potentiel dramatisant, ce qu'il peut apporter à la construction d'un récit émouvant et à l'imprévisibilité du destin des personnages. C'est son effet d'intrigue qui éveille la curiosité d'un public déjà habitué à un monde en suspense continu. Mais cette curiosité ne peut pas être complètement frustrée au moment du dénouement. Cela va également à l'encontre du « contrat » (Jost, 2004), ou des « promesses » (Lits, 1996), avec le public. L'agencement d'un récit de voyage apparaît donc comme un choix approprié lorsque l'objectif n'est pas seulement d'informer, mais aussi de raconter une histoire avec une fin cohérente et satisfaisante pour le téléspectateur.

Quand la stratégie narrative mise en place devient trompeuse à cause d'éléments apparaissant en dehors de sa configuration, la structure traditionnelle du récit peut être sacrifiée pour répondre à d'autres intérêts. Et sa réussite dépendra de l'actualité en jeu. C'est précisément ce que nous avons pu observer dans le feuilleton « Au cœur de l'*Eurovision* » qui mérite une attention particulière.

3.3 Eurovision *: « un suspense qui restera entier jusqu'au bout »*

Entre le 9 et le 13 mai 2016, lors de la semaine de diffusion de la 61^{éme} édition de l'*Eurovision*, une compétition musicale organisée par l'Union européenne de radio-télévision (UER), le *JT de 13h* de *France 2* a lui aussi décidé de diffuser un feuilleton sur ce sujet, mais avec une proposition différente. Contrairement à ce qui est produit dans la rubrique hebdomadaire, ce feuilleton s'est donné pour mission de suivre presque en direct tout ce qui se passait durant les cinq jours précédant la grande finale de cette compétition. Une course à

l'information la plus récente s'est mise en place dans la configuration, ce qui a forcément fait rebondir plusieurs éléments narratifs nécessaires à la mise en intrigue du récit : coulisses, compétition, histoire, découverte, etc. L'imprévisibilité en jeu dans l'actualité abordée n'a pas permis de conférer à ce feuilleton une identité narrative claire. Cependant, l'empathie produite autour du personnage principal a créé le fil conducteur et unificateur entre les épisodes, sans pour autant résoudre l'une des attentes les plus essentielles dans ce genre de narration : le destin du personnage principal. Ainsi a été conçu le feuilleton « Au cœur de l'*Eurovision* ».

Durant la diffusion du premier épisode, le 9 mai 2016, les premiers mots du présentateur du journal télévisé, Nathanaël de Rincquesen, semblent donner le ton du récit à suivre : « notre feuilleton, cette semaine, nous entraîne dans les coulisses de l'*Eurovision* ». L'information correspond exactement à ce que l'on voit fréquemment dans la rubrique du journal : des récits qui nous font découvrir l'organisation de grands spectacles, et notamment les secrets des coulisses. Ensuite, la narration nous met sur une autre piste : « ce concours, vous le savez, sera retransmis samedi soir, en direct, sur *France 2*. En attendant, nous allons vous faire vivre les préparatifs de ces festivités qui viennent tout juste de commencer à Stockholm. La cérémonie d'ouverture a eu lieu hier ». Cette dernière information situe le récit dans l'actualité. Au niveau narratif, une autre perspective est mise en exergue dès lors que nous considérons que les feuilletons du *JT de 13h* de *France 2* sont souvent pensés et produits très à l'avance avec le risque de ne pas réussir à disposer d'une conclusion maîtrisée.

Si, d'un côté, le feuilleton nous promet de découvrir un lieu, d'un autre côté, il est axé sur une compétition dont la finale sera diffusée dans un futur proche. Le récit suscite une rupture avec notre quotidien en nous emmenant dans des endroits inaccessibles au grand public. Cependant, comme le souligne Jocelyne Arquembourg, « la visite guidée, voire la découverte d'un univers, en constitue le fil conducteur sans qu'il soit forcément nécessaire que 'quelque chose arrive' » (2003, p. 19).

3.3.1 Entre suspense et curiosité

Même si l'inédit est présent dans le récit de coulisses, c'est dans le récit de la compétition qu'il est le plus fortement ressenti, car le résultat de celle-ci n'est pas encore annoncé. La tension narrative tend à être plus forte à partir de cet effet d'attente lié à la compétition et stratégiquement cultivé dans les épisodes suivants, où la rupture ou la confirmation de cette même attente peut être au rendez-vous.

Dans ce cas, les coulisses suscitent la curiosité du téléspectateur, mais c'est le résultat de la compétition ou le destin du candidat français qui provoque l'effet de suspense. Raphaël Baroni (2007, p. 257) affirme que, sur un plan paradigmatique, il y a une opposition entre la curiosité et le suspense. La première est généralement définie comme une interrogation d'ordre plutôt intellectuel et, par conséquent, moins apte à produire des émotions. En revanche, le suspense est le véritable responsable de la tension narrative avec la mise en intrigue « traditionnelle » d'un récit au travers des émotions qu'il suscite. Selon l'auteur, la curiosité comme le suspense aident à créer la tension narrative d'un récit, mais c'est essentiellement le suspense qui fait progresser la mise en intrigue, parce que le suspense est intrinsèquement chronologique. En termes de tension narrative, le suspense est développé vers un futur, en cherchant à générer des pronostics chez le destinataire, tandis que la curiosité vise une meilleure compréhension des faits passés pour s'interroger sur la cohérence de la situation narrative décrite. La curiosité suscite alors des diagnostics chez son destinataire. Ainsi le suspense provoque, chez son destinataire, des questions du type « que va-t-il arriver ? » ; la curiosité entraîne plutôt des questions comme « qui l'a fait ? ».

Raphaël Baroni (2007) affirme que le succès d'un récit chez son destinataire doit essentiellement respecter trois charnières principales, qui correspondent aux trois phases fondamentales de l'actualisation : le nœud, le retard et le dénouement. Selon lui, ces trois charnières :

> « visent successivement à intriguer l'interprète par le biais d'un nœud suscitant des interrogations marquées, à entretenir une attente orientée vers un dénouement incertain en retardant stratégiquement la survenue de ce dernier, et à dénouer les fils de l'intrigue dans la phase finale […] Ces trois charnières du récit s'insèrent dans une stratégie rhétorique visant la production d'effets thymiques[218] qui rythment le récit : création, entretien et résolution d'une dysphorie passionnante liée à une incertitude partiellement compensée par l'anticipation du dénouement attendu. Ces fonctions thymiques du récit contribuent ainsi à structurer l'interaction discursive en délimitant (sur un plan sensible)

[218] Sous le champ de la création d'une tension narrative, Raphaël Baroni s'appuie sur ce qu'il appelle la « fonction thymique » du discours narratif, autrement dit la « dimension communicationnelle des émotions ». Selon lui, les trois modalités principales qui participent de cette fonction thymique sont : « le suspense (qui dépend d'une narration chronologique), la curiosité (qui est produite par une exposition retardée) et la surprise (qui fait surgir soudainement une information que l'on ignorait auparavant) » (Baroni, 2007, p. 20-24), prouvant d'ores et déjà le lien indissociable de la cognition et de l'émotion.

le début, le milieu et la fin du discours narratif (ou d'une séquence de ce discours) » (*Ibid.*, p. 138-139).

Le dénouement du récit du feuilleton « Au cœur de l'*Eurovision* » dépend donc de la bonne conduite de ces deux éléments présents dans les séquences narratives initiales : la curiosité pour ce qui se passe dans les coulisses de la compétition, mais aussi le suspense quant au résultat du compétiteur français. Le nœud narratif semble être plus fort dans le deuxième cas de figure, car la configuration reste attachée à un après, à une attente, à un avenir incertain.

3.3.2 La compétition au premier plan

La proximité avec un événement d'actualité a des effets perceptibles dans la conduite du récit dès le premier épisode. Les premières minutes, le récit parle de l'importance de la compétition : « C'est un concours qui, en 60 ans, est passé du *kitsch* au *glamour* ». De façon caricaturale, on voit les candidats défiler sur le tapis rouge « comme à Cannes ». Ensuite, nous faisons connaissance avec Amir, le candidat français : « Les pronostics le classent parmi les favoris de la compétition ». Toute une séquence est construite pour créer l'attente d'une victoire française autour d'Amir. Le récit de la compétition est bien lancé.

Mais le récit abandonne le candidat français pour un instant et se plonge dans la découverte du lieu de la compétition : la ville de Stockholm, en Suède. Le pays est décrit comme passionné par l'*Eurovision* et fier de son histoire glorieuse avec six titres. Les habitants de la ville font le lien avec cette histoire en affirmant avoir révélé le groupe vainqueur le plus connu de la compétition : Abba, en 1974. À ce moment-là, à l'aide d'images d'archives, le feuilleton nous rappelle l'importance de la compétition pour la carrière des vainqueurs, à l'instar d'Abba.

On assiste ensuite à une séance de vocalises d'Amir : « L'enjeu est de taille. Faire oublier les résultats calamiteux des candidats français ces dernières années ». Les préparatifs sont annoncés au début par le présentateur du JT à travers les répétitions du candidat français. Mais, tandis qu'il raconte l'histoire de la compétition, qu'il fait découvrir le pays d'accueil et l'atmosphère entre le public et les professionnels engagés, la compétition est placée au centre de ce récit. L'attention portée sur les coulisses va-t-elle soutenir l'action du récit jusqu'à son terme, prévu avant la grande finale de la compétition elle-même ?

Le mardi 10 mai est le jour de la première demi-finale de la compétition. Ce deuxième épisode consacre alors la quasi-totalité des cinq minutes à placer le téléspectateur dans

l'ambiance d'un jour décisif. L'investigation des coulisses prend de l'ampleur. Les deux premières minutes sont dédiées à la présentation des fans français sur place à Stockholm – décrite comme une ville « en ébullition ». Tout de suite, Amir remplit tout l'écran. Dans les trois minutes suivantes, nous accompagnons Amir, avant et après son arrivée sur le lieu de la compétition. Durant le temps raconté de ce feuilleton, une digression temporelle s'installe. Le récit passe son temps à nous rapprocher du candidat français, en soulignant sa popularité et son charisme auprès de ses fans en France et de ceux présents en Suède, dans un va-et-vient entre un passé lointain et un autre plus récent.

C'est dans la dernière minute du deuxième épisode qu'apparaissent plus clairement les informations sur les coulisses annoncées au début du feuilleton. Amir est sur la scène de l'*Eurovision* où il réalise sa dernière répétition avant sa prestation durant la première demi-finale. À l'aide du chef de la délégation française, le public comprend mieux tout le jeu de caméras nécessaire pour parvenir à une mise en scène parfaite, « car bien chanter ne suffit pas. Il faut aussi être bien filmé pour plaire au jury ».

En dépit d'une narrativité construite et focalisée sur les coulisses de l'*Eurovision*, le récit ne nous semble pas se détacher de « l'actualité » en cours. Sa configuration maîtrisée et organique est fidèle au genre feuilletonesque qui, *a priori*, vise à réconcilier le téléspectateur avec un parcours bien accompli dans l'évolution du récit à épisodes. Cependant, le récit nous projette dans l'attente du résultat de la demi-finale encore à venir. L'épisode s'achève donc avec l'information : « Ce soir, Amir participera à la demi-finale du concours. Le premier test de sa semaine suédoise ». La suite n'est pas liée à la narrativité liée aux coulisses, mais plutôt à une actualité encore imprévue.

3.3.3 Les suites liées à l'actualité

D'un point de vue structural, les suites ou mises en attente nouent le récit d'un feuilleton, par un effet de prolepse, mais elles doivent également garantir des conditions minimales de narrativité, c'est-à-dire de cohésion entre ce qui a été agencé dans la trame et le prétendu dénouement. Cependant, comme l'affirme Françoise Revaz (2009, p. 168), l'urgence liée à des événements d'actualité menace cette narrativité, car les « bribes » qui donnent forme à leurs suites suivent un « rythme temporel imposé de l'extérieur » qui, souvent, n'est pas en harmonie avec la temporalité du récit en configuration.

Le lendemain, lors de la diffusion du troisième épisode, le feuilleton commence à être bien ancré dans l'actualité : « hier, finalement s'est déroulé la demi-finale. Amir, notre candidat

français, a pu enfin montrer ce dont il est capable ». Mais le résultat n'est pas annoncé tout de suite. L'épisode revient alors sur les coulisses et laisse le téléspectateur en haleine. Le récit reprend quelques moments avant la présentation du candidat français sur la scène du concours. Il recule dans l'action du temps de l'événement dans le but d'alimenter davantage la curiosité du téléspectateur et d'intensifier le suspense car, comme l'affirme Raphaël Baroni (2007), le retardement, la discontinuité, le dévoiement et le délai sont stratégiquement essentiels pour la création de cet effet de suspense et, par conséquent, d'une tension narrative.

Le feuilleton fait alors des digressions dans son action, et les personnages secondaires entrent en scène : on revient sur la passion des admirateurs français présents en Suède. Aux alentours de la troisième minute, le feuilleton raconte finalement ce qui s'est passé la veille au soir. Une séquence où s'enchaînent des images des moments forts met l'accent sur les costumes « ridicules » – ce qui est décrit comme une « tradition » de la compétition. C'est là un point de contraste utilisé pour donner suite à l'information principale : la performance d'Amir en demi-finale. « Cette année, Amir a choisi un style plus classique ». Enfin, on voit les images de sa représentation sur scène et on découvre le plus important : « La France est qualifiée pour la finale […] et la chanson semble avoir séduit le public[219] ».

La séquence finale du troisième épisode s'accorde avec les faits récents. Elle montre la salle de presse, où le nom du candidat français s'affiche à la troisième place chez les parieurs. L'attente de la finale s'accroît, mais, comme il reste encore deux épisodes avant celle-ci, le feuilleton doit prendre son temps et nous raconter d'autres choses. Dans les dernières secondes, le récit dévie l'attention du téléspectateur et s'achève avec l'information suivante : « Et l'Autriche, qualifiée pour la finale, risque de grimper au classement pendant la nuit ».

Le lien qui se tisse ici avec l'actualité en mouvement va se répéter dans le quatrième épisode. Au cours de tout cet épisode, Amir sert de guide au téléspectateur dans les coulisses de l'*Eurovision* 2016. Il lui présente les lieux cachés au grand public, ainsi que ses concurrents, comme l'Autrichienne Zoë, déjà annoncée à la fin de l'épisode précédent. La raison de la sélection de cette candidate est simple : elle aussi chante en français. Tout l'épisode met le spectateur pratiquement en *standby* quant à ce que qui va se produire les jours suivants, mais il

[219] La chanson s'intitule *J'ai cherché*, et est interprétée par le chanteur franco-israélien Amir. Elle est écrite et composée par Amir Haddad, Johan Errami et Nazim Khaled et produite par Nazim Khaled, Silvio Lisbonne et Skydancers. Elle se trouve dans le premier album en français d'Amir, *Au cœur de moi*, sorti le 29 avril 2016.

crée toutefois un intérêt pour le récit. Une séquence témoignant de la popularité des gagnants dans l'histoire du concours, comme Céline Dion, nous est présentée avec ce même objectif.

Dans la séquence finale de cet épisode, c'est le fan français qui mène l'enquête sur la popularité d'Amir. Le résultat, selon le récit : « La France semble avoir gagné des points chez les fans, reste à savoir si elle peut garder son avance jusqu'à la finale de samedi ». L'actualité est encore présentée sur le mode du suspense.

3.3.4 Une fin en suspense

C'est dans le dernier épisode, diffusé la veille de la grande finale de la compétition, que le récit du feuilleton « Au cœur de l'*Eurovision* » dépasse sa configuration « traditionnelle » et gagne des séquences extradiégétiques. Du fait de l'urgence de la diffusion, le présentateur lui-même informe les téléspectateurs qu'il ne s'agit plus d'un feuilleton, mais d'un « reportage en temps réel », car tous les épisodes ont été tournés le jour et montés la nuit. Et, pour faire vivre davantage cette expérience au téléspectateur, il lui propose, dans un premier temps, de regarder le témoignage de l'envoyé spécial responsable de la narration du feuilleton, Simon Ricottier, en direct de la scène de la grande finale, à Stockholm, où se passent au même moment les répétitions des finalistes. C'est alors le journaliste qui fait l'introduction de cet épisode spécial de huit minutes.

Dès le début du récit de cet épisode final, on revient aux coulisses, non sans rappeler que « le gagnant de l'édition 2016 sera désigné dans un peu plus de 24 heures ». Mais, avant cela, le récit doit toucher à sa fin. Dans l'impossibilité de suivre l'actualité en cours, l'épisode débute sur les préparatifs des fans français pour accompagner la finale, et vise à faire sentir les attentes de la presse et des professionnels de *France 2* qui vont présenter la compétition en direct le lendemain.

Dans ces séquences initiales, l'épisode utilise ces personnages secondaires pour donner forme à l'espoir français, étant donné que « la France a déjà brillé à l'*Eurovision*, mais il faut remonter quelques années en arrière ». Le récit sort des coulisses et se lance dans une séquence rétrospective sur les années de gloire des compétiteurs français. Le feuilleton a alors recours à des trucages visuels pour plonger le téléspectateur dans le passé. À l'aide d'animations graphiques, on voit d'abord à l'écran un coq qui chante, puis une vieille télévision avec les images du présentateur d'un JT de l'époque qui nous annonce la Française Marie Myriam comme la grande gagnante de l'*Eurovision* 1977, avec la chanson *L'Oiseau et l'enfant* : « La

dernière victoire en date de la France […] Depuis, la France n'a pas brillé. En 2014, les Twin Twin[220] ont même réussi à terminer bon dernier de la finale ».

Cette séquence autour d'un passé « lointain » réussit donc à accomplir son rôle : celui de susciter l'attente quant au destin d'Amir dans l'édition 2016 de la compétition. Dans cet épisode, le récit prend le temps de faire mieux connaître le chanteur. Et c'est bien lui, le personnage principal, qui prend ensuite le relais de l'action du récit. On le voit dans ses « rares » moments de détente. Avec pour musique de fond le très significatif *Don't worry be happy* de Bobby McFerrin, le feuilleton crée autour du candidat français une atmosphère de charisme grâce à ses fans que l'on suit sur les réseaux sociaux. Son portrait de « beau gosse talentueux » semble être complet.

Comme le souligne Raphaël Baroni (2007), ce ralentissement dans l'action narrative principale peut être considéré comme indispensable au succès d'un récit à suspense. Le quotidien d'Amir à Stockholm fait aussi partie d'un temps présent qui appartient à l'événement raconté et ne peut pas être vu comme une digression inutile. Au contraire, ce genre de séquence narrative sert à renforcer l'intérêt du téléspectateur pour le sort du personnage principal du récit, tout en suivant l'actualité en cours, sans pour autant en renverser l'ordre chronologique.

> « La temporalité d'un « récit à suspense » possède une propriété commune avec celle de l'aventure racontée : elle respecte la chronologie des événements, et ce parallélisme est probablement l'une des causes fondamentales de 1'accentuation de l'illusion référentielle dont dépendent les effets d'immersion et/ou d'identification envers les protagonistes » (Baroni, 2007, p. 270).

Mais Amir doit être également ciblé par les journalistes pour que le téléspectateur puisse avoir une meilleure idée de son image. La presse prend donc sa place dans la trame du feuilleton, et on voit les diverses opinions sur les favoris des *leaders* d'opinion présents lors de la couverture de l'événement. Grâce à cette séquence, les principaux concurrents d'Amir apparaissent, en particulier le candidat russe, en tête dans le classement des premiers votes. Le

[220] *Twin Twin* est un groupe de chanteurs français, originaire de Montreuil, en Seine-Saint-Denis. Composé de Lorent Idir, de François Djemel et de Patrick Biyik, le groupe se caractérise par un mélange de sons punk, electro et rap. Il est connu pour avoir participé à l'*Eurovision* en 2014 avec sa chanson *Moustache*.

candidat français est classé deuxième, « suivi de près » par ses concurrents. Le feuilleton arrive à sa fin avec cette information qui tient encore en haleine son public, puisque tout peut changer le lendemain avec le vote des téléspectateurs et du jury. Le feuilleton boucle le récit avec la phrase emblématique : « le suspense restera entier jusqu'au bout ».

Cependant, la fin n'est pas pour tout de suite. La chaîne propose encore « une petite surprise » pour les téléspectateurs. Juste après la diffusion du dernier épisode, le présentateur du JT apparaît en direct avec Amir sur la scène de la compétition : « Bonjour, Amir, on vient de voir dans le reportage que vous êtes parmi les favoris des *bookmakers*. Ça vous rassure ou vous stresse un petit peu plus ? ». L'interview menée en direct met l'accent sur l'état d'esprit d'Amir qui assure au public qu'il fera honneur aux couleurs françaises.

La présence de cette deuxième séquence en direct hors du récit principal du feuilleton – encore une fois défini par le présentateur du JT comme un reportage spécial – s'explique par deux raisons. La première est de nous donner une information dans le vif de l'événement. Amir informe le public « en premier » de son ordre de passage durant la finale du lendemain : il sera onzième. Sa présentation aura lieu au début de la deuxième partie de l'émission, comme cela a été le cas des deux derniers gagnants de la compétition. Cette information inédite prend donc une place d'importance avant même d'être mise en récit. C'est l'un des effets immédiats du direct. « L'important n'est pas de raconter l'événement, de le mettre en récit, de l'expliquer, mais bien de dire : 'on est dessus, on est dedans'. La priorité est donnée à l'énonciation, à la relation, plutôt qu'à la construction de l'information » (Lits, 2010, p. 116).

La deuxième raison est le personnage principal du feuilleton, Amir lui-même, qui invite le public à suivre l'*Eurovision* en direct le lendemain sur *France 2* et à voter pour la France, car son histoire n'arrive pas à son terme dans les dernières minutes du *JT de 13h*.



Figure 37 : Images tirées du dernier épisode (8'46'') du feuilleton « Au cœur de l'Eurovision », diffusé le 13 mai 2016. En haut : les images de l'un des personnages-fans de la France ; le trucage visuel avec l'image du présentateur de l'Eurovision en 1977, à l'écran d'un vieil appareil de télévision, afin de créer l'effet de temps du passé ; Amir, le candidat français, dans l'un de ses rares moments de détente ; et l'image de l'écran avec le tableau des paris, où la France se trouve en deuxième position. En bas, l'image représente le direct réalisé lors de cet épisode. Sur le plateau du JT de 13h de France 2, nous voyons le présentateur Nathanaël de Rincquesen interagir avec le reporter Simon Ricottier.

3.3.5 Entre conclusion et promotion

Au contraire de ce que nous avons pu constater dans la série « *Trem do JH - Eleições americanas* » (Train du JH - Élections américaines) et du feuilleton « Route 66 : au cœur de l'Amérique », où le récit de voyage a permis de boucler les récits, dans le feuilleton « Au cœur de l'Amérique », le récit autour des coulisses semble ne pas avoir obtenu le même résultat que celui de la compétition. Au niveau de la mise en intrigue, les constantes digressions temporelles présentes dans les épisodes indiquent la difficulté à disposer des éléments nécessaires pour faire avancer le récit de la compétition relié à l'actualité. En même temps, ces digressions, souvent à caractère analeptique, ont ratifié d'autres potentialités narratives en faveur de la mise en intrigue, comme l'importance de l'*Eurovision* dans l'imaginaire européen, l'espoir d'une victoire française et, le plus important, le fait de faire que le public s'attache au personnage d'Amir.

Dans l'ensemble, tous ces éléments – dûment construits dans les séquences en dehors du récit des coulisses, comme celles sur l'histoire de la compétition ou sur les préparatifs d'Amir avant son arrivée à Stockholm – n'étaient pas dépourvus d'une fonction de causalité dans la configuration du récit. Ces digressions temporelles ont nourri l'attente autour de la compétition et ont toujours été insérées avec des connecteurs narratifs assez cohérents pour marquer l'avancée de l'action principale, parfois même de manière rétroactive.

Par exemple, dans l'épisode 2, après la séquence où Amir découvre la ville de Stockholm, on revient trois mois plus tôt dans la ligne temporelle du récit pour nous faire vivre son intense préparation pour l'*Eurovision*. Dans les rues de la ville qui accueille l'édition 2016, dans un climat décrit comme printanier, Amir « relâche la pression » : « Pour lui, c'est la dernière ligne droite après trois mois plutôt intenses ». Ensuite, par un trucage visuel imitant une cassette VHS rebondissant en arrière, l'action du récit recule de deux semaines. Nous sommes conduits à Paris où Amir a rendez-vous avec ses fans pour la sortie de son premier album.

Il est indéniable que cette digression est là pour construire le portrait du personnage principal du feuilleton. La séquence est bien focalisée sur l'intimité créée entre le chanteur et ses admirateurs. La caméra prend souvent des plans fermés sur les visages en scène, en mettant en relief le sourire d'Amir et les expressions de fascination des invités présents sur le plateau : « Pour eux, Amir a toutes les chances de mener la France à la victoire ».

Mais le problème du feuilleton vient évidemment de l'absence de la victoire attendue d'Amir dans le récit principal. Qui plus est, pratiquement toutes les séquences de mise en attente dans le récit sont produites autour du résultat de la compétition et de l'espoir français. Le lien entre les épisodes est induit par cet élément non maîtrisable. Les coulisses n'ont pas forcément cet aspect de suspense. La curiosité, elle, existe dans ce genre de configuration, mais avec un poids limité dans l'évolution de l'action narrative.

« Au cœur de l'*Eurovision* » accomplit la fonction de conduire le téléspectateur dans les coulisses de la compétition. Pourtant, ce feuilleton le frustre au moment où celui-ci joue avec une attente qui n'est pas concrètement saisie dans sa configuration. Il est vrai que les mises en attente liées à l'actualité de l'événement représenté ont pour but de pousser le téléspectateur à s'intéresser au feuilleton, même en abrégeant l'action. Ce jeu narratif peut être apprécié tout au long des épisodes, parce qu'il sédimente et guide l'imaginaire du téléspectateur. Ce sont souvent des phrases ou de petites séquences finales qui le motivent à continuer son « voyage » le temps d'une semaine au *JT de 13h* de *France 2*.

Néanmoins, sur le plan figuratif, le point de départ et le point d'arrivée du voyage ne sont pas seulement ancrés dans la configuration temporelle limitée du JT qui nous propose à peine cinq jours pour l'accomplissement de son récit. Et, dans ce temps lié au dispositif lui-même, les attentes construites au fil du feuilleton « Au cœur de l'*Eurovision* » semblent ne pas parvenir pleinement à une participation du téléspectateur à ce jeu narratif. Comme l'affirme Paul Ricœur, c'est à l'interlocuteur d'appréhender et de comprendre le récit comme un tout cohérent :

> « Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés » (Ricœur, 1985, p. 104).

Nous avons pu constater que quasiment toutes les suites jouent sur le résultat de la compétition, sur la possibilité d'une victoire française. Mais, à la fin du feuilleton, lorsque la seule conclusion consiste en « un suspense entier jusqu'au bout », la réponse à ce qui a été exploité durant les cinq épisodes fait défaut. D'un autre côté, « c'est l'acte de lire qui accompagne la configuration du récit et actualise sa capacité à être suivi. Suivre une histoire, c'est actualiser en lecture » (*Ibid.*, p. 116).

Dans cette pratique – propre à la *Mimèsis III* décrite par Ricœur –, le sens du mot « actualité » prend une autre ampleur. Comme annoncé au début du feuilleton, durant toute la semaine, les téléspectateurs ont été invités à suivre les préparatifs de la compétition, à en connaître les coulisses. À ce propos, la configuration du récit est cohérente. Elle parvient à s'expliquer par elle-même, à répondre au pourquoi de son existence et à montrer comment les divers éléments narratifs réunis pour raconter l'événement durant cinq épisodes sont parvenus à une telle conclusion.

Cependant, l'événement principal autour duquel les préparatifs sont racontés suit son cours naturel en marge des limitations du temps du récit du feuilleton, parce qu'il est lié au temps du monde que le feuilleton n'a pu pleinement embrasser dans sa mise en intrigue. Ce

temps du monde, ou temps cosmique comme le qualifie Ricœur (1985), est ressenti de façon individuelle et unique par chacun d'entre nous. Une œuvre – qu'elle soit écrite, filmique ou iconographique – repose toujours sur ces limitations que seul le lecteur peut résoudre, à sa manière. Ricœur complète : « c'est le lecteur, quasiment abandonné par l'œuvre, qui porte seul sur ses épaules le poids de la mise en intrigue » (*Ibid.*, p. 117).

Comme nous avons pu l'observer, toute la mise en intrigue du feuilleton « Au cœur de l'*Eurovision* » repose sur le résultat de la finale de la compétition : un élément de sa trame que le téléspectateur doit actualiser hors du feuilleton, ce à quoi celui-ci induit (le feuilleton s'efface devant la grande soirée de la compétition, il échoue car il ne peut la résoudre). En portant notre regard en arrière, de la conclusion vers les épisodes précédents, nous pouvons dire que la conclusion demandait cette configuration de l'événement, ainsi que cette chaîne d'actions, car elles permettent de garantir l'audience en incitant le téléspectateur à suivre une actualité importante pour la chaîne. La frustration suscitée par un suspense sans résolution avait sa raison d'être. C'est donc au téléspectateur d'aller plus loin ou non dans sa lecture de la trame élaborée par le feuilleton.

François-Ronan Dubois (2016) a observé la tension entre l'organisation proleptique, typique des récits à épisodes, et la clôture narrative. Selon l'auteur, l'organisation proleptique est gouvernée par des phénomènes internes au récit (série/feuilleton en tant que tels) et externes (série/feuilleton en tant qu'objets médiatiques)[221]. Du fait de l'organisation proleptique, ils semblent toujours aller de l'avant. À l'inverse, la clôture narrative est le fait que la série ou le feuilleton soient une narration orientée vers une fin et que les éléments qui les composent doivent faire sens par rapport à cette fin. Ainsi :

> « Même quand la fin n'est pas connue thématiquement (on ne sait pas ce qui va se passer), elle est connue structurellement (on sait qu'il va se passer quelque chose, qui donnera du sens). Il y a apparemment une incompatibilité structurelle entre organisation proleptique pure (toujours aller de l'avant) et clôture narrative stricte (aller quelque part puis s'y arrêter) » (Dubois, 2016, p. 110-111).

[221] Comme nous l'avons déjà dit dans la deuxième partie de cette thèse, l'auteur, dans son article, fait uniquement référence aux récits de séries télévisées, sans faire la différence entre celles à caractère épisodique (récit clos) et celles à caractère feuilletonant (récit ouvert). Nous pouvons ajouter les feuilletons à ce même phénomène, car, à l'heure actuelle, quasiment toutes les séries télévisées suivent la configuration du feuilleton.

À ce propos, au niveau de la compréhension structurelle, le téléspectateur du feuilleton « Au cœur de l'*Eurovision* » semble être en mesure de percevoir une fin possible grâce au récit accompli sur les coulisses de l'événement. Néanmoins, au niveau de l'axe thématique lié au récit de la compétition, et donc à l'actualité en cours, ce même téléspectateur est incité à suivre le récit suspendu en dehors de la rubrique du JT. Cette mutualité entre l'axe structurel et l'axe thématique du récit du feuilleton correspond à une stratégie de *France 2*, celle de promouvoir une autre transmission dans sa grille de programmation : la grande finale de l'*Eurovision* qui va être diffusée le lendemain du dernier épisode du feuilleton.

Du point de vue configurationnel, les limites de ce format sont claires quand il flirte avec une actualité plus vive. Sur ce point, les feuilletons « Au cœur de l'*Eurovision* », « Route 66 : au cœur de l'Amérique » et la série « *Trem do JH - Eleições americanas* » (Train du JH - Élections américaines) sont les exemples les plus riches de notre échantillon. Dans les deux derniers, l'intertextualité au travers d'un récit de voyage a permis de résoudre le problème relatif à la conclusion, malgré l'intérêt pour un événement encore en cours et insaisissable. Dans le cas du feuilleton « Au cœur de l'*Eurovision* », souvent confondu avec un « reportage en temps réel », l'identité narrative semble moins transparente en raison de l'urgence de l'événement principal.

L'actualité peut donc être saisie dans le format sériel ou feuilletonnesque, et ce en dépit de certains risques d'ordre narratif. Lorsqu'elle est menée avec efficacité sur les plans structurel et thématique, la mise en feuilleton ou en série peut participer de la promotion d'un événement purement commercial ou d'intérêt social et culturel, comme l'*Eurovision* 2016[222]. Dans notre corpus, d'autres cas peuvent nous donner une meilleure idée de cette procédure et nous permettre de voir d'autres aspects de la mise la en récit, des aspects différents d'un JT à l'autre.

3.4 Effets de propagande et de calendrier

Dans les cas précédents, nous avons pu observer qu'une importante partie des séries et feuilletons diffusés dans les deux JT étudiés utilise les événements majeurs d'un calendrier

[222] À titre informatif, le vainqueur de l'édition 2016 de l'*Eurovision* a été l'ukrainienne Jamala. Le français Amir a été classé sixième.

préétabli par la société ou les médias. Les élections existent dans toutes les démocraties et animent l'actualité de l'année électorale. L'*Eurovision* est une compétition musicale télévisée qui a lieu tous les ans et mérite une attention particulière dans les médias. Ainsi, comme d'autres événements, ils sont dotés d'une potentialité médiatique en ce qu'ils s'insèrent dans une dynamique de promotion, de ritualisation et de répétition prégnante dans l'actualité. La mise en feuilleton ou en série de l'information participe aussi de cette dynamique avec l'avantage de pouvoir produire l'événement dans une temporalité plus étendue et moins urgente, tout en ne prenant pas de grand risque en termes de réception dans la mesure où elle respecte néanmoins les codes d'une mise en récit plus « traditionnelle ». En même temps, elle ne perd pas de vue l'importance d'une attente envers quelque chose qui va se produire dans un avenir proche, en rappelant inlassablement au public ce qui doit suivre.

Dans notre corpus, nous pouvons regrouper les feuilletons « L'Euro, côté coulisses », « Le tour des monts », « Les gardiens du patrimoine », « Passion Tintin », « De l'or en barre », et les séries « *Ser Carioca* » (Être Carioca) et « *A ciência de uma paixão* » (Science d'une passion) pour analyser ce type de traitement. Chacun d'eux vise à promouvoir des événements au travers de mises en récit à épisodes assez spécifiques au niveau de la mise en intrigue malgré la nature souvent restrictive et répétitive des événements rapportés. De plus, ils dégagent des similitudes et des différences dans la façon de traiter l'information dans les deux journaux télévisés.

3.4.1 La totalisation des grands événements sportifs

Le *Jornal Hoje* de *Globo* et le *JT de 13h* de *France 2* se sont tous deux intéressés aux grands événements sportifs dans leurs rubriques série et feuilleton, respectivement. Ce type d'événement rentre dans la logique des grands spectacles à suivre, dans la mesure où il fait partie du calendrier médiatique et surtout de la vie culturelle, sociale et économique d'une grande majorité de la population mondiale. Ils rentrent dans une catégorie événementielle du genre rituel, plus proche de celui du religieux du fait des habitudes et de la passion chez leurs admirateurs[223]. Nous pouvons dès lors mieux comprendre leur attractivité. Mais ces grands

[223] Dans son article : « Un sport ou un rituel ? », publié dans *Le Monde diplomatique*, le 1er mai 1998 (consulté le 19 octobre 2018 sur https://www.monde-diplomatique.fr/mav/39/AUGE/55378), l'ethnologue Marc Augé se demande si la dimension spectaculaire du football n'est pas liée à son ambivalence et à un fondement de sa nature religieuse.

rendez-vous sportifs, notamment ceux autour du football – le sport le plus populaire au monde – se configurent également comme des spectacles totaux, tel que l'affirme Gérard Derèze :

> « On peut soutenir l'idée que les grands rendez-vous footballistiques font aujourd'hui l'objet d'une mise en spectacle totale. Débordant de loin le cadre temporel strict du déroulement de la compétition elle-même, la manifestation sportive – en tant qu'élément – devient l'objet d'une mise en spectacle anticipative, permanente et totale où les différentes dimensions (économique, technique, logistique, sécuritaire, politique, passionnelle, d'appartenance, promotionnelle, esthétique, morale...) se trouvent redéfinies les unes par rapport aux autres. Cette reconfiguration s'inscrit également dans un processus plus large de concaténation où la totalité de l'événement se trouve construite, médiatisée et spectacularisée » (Derèze, 1998, p. 40).

L'auteur insiste sur le fait que, inscrits dans cette dynamique totalisante, les médias se rendent responsables de la « prévente » de l'événement et ne laissent pas les téléspectateurs indifférents à « toutes les péripéties préalables ». De la sorte, avant même la réalisation de ces compétitions, les sujets à traiter ne manquent pas, tels que : les nouvelles technologies présentes dans le football et qui animent la mise en récit de la série « *A ciência de uma paixão* » ; la confection de poteaux, la préparation de pelouses, la routine des bénévoles, la fierté des habitants d'un petit village et l'organisation de la cérémonie d'ouverture pour le *Championnat d'Europe de Football* (*Euro de football 2016*), présents dans le feuilleton « Euro : côté coulisses » ; ou encore la découverte des monts sur lesquels le *Tour de France* 2016 va passer, qu'on peut suivre dans le feuilleton « Le tour des monts ». Aussi, on constate que des manifestations de la dimension et de la durée d'une *Coupe du monde*, d'un *Championnat d'Europe de football* ou d'une longue course à vélo, comme celle du Tour de France, nécessitent une mise en œuvre précoce, solide et efficace. Cependant, cela n'est pas particulièrement nouveau ni spécifiquement sportif, « ce qui l'est plus, c'est l'attention médiatique qui s'y focalise et qui en construit le récit », souligne Gérard Derèze (*Ibid.*, p. 38).

Dans ce type de couverture journalistique, Guy Lochard (2005) affirme que la télévision contemporaine – « placée sous le signe de l'abondance » – a un rôle très important dans le façonnement de la temporalité de ces grands événements totaux, en introduisant un principe de continuité et en proposant « un déroulement ininterrompu de programmes très diversifiés, liés

par un ensemble d'inter-programmes (bandes-annonces, publicité) qui visent à assurer une cohésion à l'ensemble ainsi créé » (Lochard, 2005, p. 37). Il ajoute que, dans ce flux permanent, le journal télévisé occupe une place déterminante en raison de son audience. « Inamovible élément de balisage du temps télévisuel, calqué lui-même sur le temps social, il est pour une chaîne un support d'affichage et d'entretien de son 'image de marque'. Autrement dit, un signe d'identité permettant de se positionner vis-à-vis des concurrents » (*Ibid.*).

Bien qu'elles constituent le cœur de l'événement, à l'heure de leur diffusion en direct, les compétitions sportives varient très peu d'une chaîne à l'autre quant aux formats et langages. Selon Daniel Dayan et Elihu Katz (1996, p. 95-96), ce sont plutôt les traitements des périphéries de l'événement qui permettent aux chaînes télévisées de se différencier les unes des autres. En élargissant les frontières de l'événement, les chaînes multiplient les programmes et produits audiovisuels destinés à lui servir « d'escorte ». En s'intéressant à ce qui vient en marge de l'actualité centrale, les formats série et feuilleton s'inscrivent parfaitement dans cette logique médiatique et permettent, en même temps, à la chaîne d'établir la solennité de la circonstance et d'allonger considérablement la durée de l'événement. En tant que compléments d'un événement à caractère total et en contournant le caractère immédiat et « monstre » (Nora, 1972)[224] de ce dernier, la mise en feuilleton ou en série de l'information s'insère dans un processus de fragmentation qui sert finalement à fédérer autour d'un événement majeur et de fort intérêt d'audimat pour la chaîne.

Le *Jornal Hoje* de *Globo* et le *13h* de *France 2*, conscients de leur rôle dans la constitution de l'actualité, s'investissent donc dans un autre type de course médiatique, cette fois-ci plus prolongée et maîtrisable, suivant un calendrier préalable, et également validée par le fait de rendre ces événements plus visibles. En revanche, comme nous l'avons déjà mentionné au début de ce chapitre (Leblanc, 1997, et Jost, 2004), tous les éléments factuels des grands événements sportifs ne sont pas visibles à l'écran. Les éléments retenus, notamment dans les rubriques série et feuilleton des JT, sont plutôt les plus séduisants, émotionnels et convenables, loin d'un effet d'inédit, de choquant ou de dénonçant. Ainsi l'affirme Gérard Derèze :

[224] Dans son article « L'événement monstre », Pierre Nora présente une réflexion sur des événements de nature spectaculaire et de dramatisation maximale, pleins de significations latentes et de déchiffrements difficiles, où le public se trouve perdu. « Nous sommes entrés dans le règne de l'inflation événementielle et il nous faut, tant bien que mal, intégrer cette inflation dans le tissu de nos existences quotidiennes » (1972, p.167).

> « Bien sûr, la sélection opérée dans la présentation ou le traitement du phénomène ne vont pas sans poser de nombreuses questions d'ordre politique et idéologique dans la mesure où certains aspects sont explorés ou abordés tandis que d'autres demeurent inaccessibles. D'une façon générale, à l'imprévisible (la frange d'incertitude) de la compétition s'ajoute la mise au jour du peu visible (les « coulisses » et le contexte) de la manifestation, au sens de ce qui contribue à la façonner et à la faire advenir dans le temps » (Derèze, 1998, p. 39).

Le suspense – si présent dans les compétitions et si important pour faire avancer le récit – et les aspects polémiques ne constituent pas la trame centrale des sujets sportifs abordés dans les rubriques feuilleton ou série des deux JT. Les récits à épisodes élaborés par les deux journaux télévisés entretiennent surtout une attente orientée vers un effet de propagande d'un grand rendez-vous à venir. Au contraire de ce que nous avons observé dans le feuilleton « Au cœur de l'*Eurovision* », où la proximité de l'événement suscitait un fort intérêt pour le résultat de la compétition, en créant un récit stratégiquement suspendu, dans les trois cas que nous allons analyser par la suite, la distance temporelle participe à nourrir chez les téléspectateurs le désir de plus en plus pressant de suivre ces événements sportifs grâce aux curiosités exploitées dans les récits.

Dans ce cas, le suspense ne se réduit pas à l'affrontement sportif, à la victoire d'Untel ou d'Untel. Il est plutôt associé à une attente temporelle : celle d'être présent au moment où va finalement avoir lieu la compétition. Ce sentiment de présence, si fort dans l'actualité, est en grande partie garanti par les émissions télévisées. Et cela advient à travers une fragmentation anticipée de la couverture de ces événements, en prolongeant leur importance dans le quotidien de leurs admirateurs, mais également en fondant leur identité médiatique et en constituant en même temps une « prévision de l'imprévisible », soulignée par Gérard Derèze (1998, p. 34), car, finalement, l'attractivité commerciale et sociale de ce type d'événements ne se résume pas à l'attente de l'identité du vainqueur, au cadre temporel restreint et à la dimension irruptive de la compétition dans l'actualité, mais plutôt à la prolifération de différents récits d'ordre informatif et divertissant qu'ils peuvent produire en dehors de leurs dimensions d'ordre purement compétitif.

En tant qu'événements prévisibles dans notre calendrier, leur attente doit donc être scandée par des temps forts et ne pas être prise comme un flux régulier dans lequel rien ne se passerait. Le rôle de la télévision est de créer ces temps indispensables par le biais de diverses

approches de ces événements afin de permettre aux individus de se représenter la totalité du spectacle et de participer à une cérémonie médiatique grandiose. Les grandes compétitions sportives appartiennent, en effet, à des grands scénarios qui ont la capacité d'offrir un vaste éventail de récits différents. De plus, ils font aussi partie du groupe « sélect » des cérémonies télévisées qui :

> « se distinguent de la plupart des autres types de programme en ce que, par définition, elles échappent à toute routine. Elles constituent des interruptions. Elles suspendent le flux des programmes. Elles suspendent aussi notre vie quotidienne. Comme d'autres festivités au cours desquelles les régies ordinaires sont mises entre parenthèses, les cérémonies télévisées nous font accéder à un autre registre d'expérience. La programmation habituelle est annulée. Une série d'annonces et de déclarations nous amène à nous dégager petit à petit du registre quotidien. Pour les plus importants de nos événements, il est quasiment impossible de se soustraire à cette interruption » (Dayan et Katz, 1996, p. 05).

Les auteurs distinguent les cérémonies télévisées selon trois catégories : les conquêtes, les couronnements et les confrontations[225]. Selon la nature de chaque cérémonie télévisée, le rôle des acteurs, les conflits, le fil narratif conducteur et la prévisibilité seront différents. Les compétitions sportives appartiennent à la catégorie des confrontations dont les conflits se manifestent facilement dans les champs affectifs, où les antagonismes s'expriment de façon lisible et où le vocabulaire est figé. Qui plus est, ces événements sont très récurrents. Pourtant, ils sont tout à fait prévisibles dans leur configuration dans le temps, ce qui les rend aisément transposables aux formats série et feuilleton, comme c'est le cas de la *Coupe du Monde de Football*, du *Championnat d'Europe de Football* et du *Tour de France*.

[225] Selon les auteurs, cette catégorisation n'est pas tout à fait restreinte. Certains événements cérémoniels ne peuvent répondre à aucun de ces trois scénarios.

3.4.2 La science d'une passion

Si l'on observe les déictiques[226] temporels de la série « *A ciência de uma paixão* », diffusée du 10 au 12 avril 2014, on peut percevoir l'intention de promouvoir la *Coupe du Monde de Football* 2014 ou d'anticiper l'importance d'un événement à venir en mobilisant des aspects inhabituels ou curieux le concernant. En ce sens, le premier épisode de la série est ainsi annoncé par les présentateurs du *Jornal Hoje* :

> Sandra Annenberg : « Nous sommes à peu près à *deux mois* du coup d'envoi de la *Coupe du Monde de Football*. Le *Jornal Hoje* démarre donc, aujourd'hui, avec une série de reportages montrant comment les nouvelles technologies ont changé le football actuel ». Evaristo Costa : « Pour commencer, nous allons voir cette évolution dans la confection des maillots, des ballons et aussi des crampons »[227].

Dans cette séquence de plateau extradiégétique-proleptique, qui résume à la fois le premier épisode et l'ensemble de la série, on sait que l'événement en question est encore relativement éloigné, ce qui donne à la diffusion de la série son caractère promotionnel. Les « deux mois » à l'avance servent d'appel et placent l'évènement dans une sorte de « présent de l'avenir[228] ». Au fil de la série, cet effet est fréquemment utilisé pour rappeler au téléspectateur que ce qu'il voit à présent sera également présent au moment de la compétition, sans pour autant le représenter complètement. Selon Jocelyne Arquembourg (2003), cet effet compte également une dimension performative, mais aussi prescriptive, de la temporalité des récits médiatiques que la mise en feuilleton ou en série peut accentuer :

> « L'orientation temporelle vers le futur, en particulier, équivaut bien souvent à un présent pour le futur. L'avenir au sens fort, n'est pas un futur projeté, mais l'ouverture à ce qui

---

[226] Nous vous rappelons que « déictique » est le terme spécifiant l'identité ou l'emplacement spatial ou temporel du point de vue du locuteur ou de l'auditeur dans le cadre de la communication.
[227] Sandra Annenberg: « *Estamos a pouco mais de dois meses do pontapé inicial da Copa do Mundo. O Jornal Hoje começa, hoje, uma série de reportagens que mostra como o futebol mudou com os avanços tecnológicos* ». Evaristo Costa: « *Pra começar, nós vamos mostrar a evolução dos uniformes, das bolas e também das chuteiras* ».
[228] Cette expression est empruntée par Jocelyne Arquembourg au philosophe Emmanuel Levinas (1906-1995), sans citer son œuvre (Arquembourg, 2003, p.91). Nous utilisons cette même expression pour indiquer le phénomène d'anticipation voire de mise en promotion que les séries et feuilletons étudiés suscitent.

ne peut ni se connaître ni se concevoir d'avance, faute de quoi, il ne saurait y avoir de changement. Or, le futur imbriqué à la temporalité des événements médiatiques, que ce soit sous forme d'attente du dénouement d'une situation, de l'accomplissement d'une action, d'anticipations des conséquences d'un fait, sont des projections accomplies à partir du présent, non une ouverture réelle aux possibles imprévisibles déclenchés par l'événement » (Arquembourg, 2003, p. 91).

L'auteure affirme aussi que cette orientation temporelle se caractérise comme un « jeu de langage » qui, d'une certaine façon, limite la portée de l'événement représenté en avance. Toutefois, « ces aboutissements projetés », si présents dans la promotion d'événements totaux, fournissent le sens des actions présentes. Ce qui permet tel type de représentation dans les feuilletons et séries étudiés ici. Par exemple, à la fin du premier épisode, le récit s'achève avec le témoignage de Juliana Exel Santana, présentée comme doctorante en « ballons de football », qui, après avoir expliqué comment sont fabriqués les nouveaux ballons de foot pour la *Coupe* de 2014, annonce : « Nous allons voir quelle sera la performance de chacun avec ce ballon à la *Coupe du Monde*. Je peux vous garantir qu'il y aura beaucoup de surprises »[229]. La clôture se configure ici comme une prolepse liée à une temporalité non spécifique au récit de la série, dans la mesure où elle promet des surprises pour un spectacle à venir et non dans l'action du prochain épisode, et ce malgré une notable configuration close de l'épisode sériel.

Le récit de cette série est indiscutablement informatif dans son sens le plus normatif du journalisme standardisé. Il n'a pas souvent recours au langage typique du format sériel ou feuilletonnesque, même s'il nous raconte quasi constamment un passé pour nous faire mieux comprendre le présent, par le biais d'effets graphiques, numériques et d'archives. Ce récit est fondamentalement fondé sur la curiosité pour un passé dépourvu des technologies présentes dans le football actuel. Les trois épisodes diffusés entre le 10 et le 12 avril 2014 ont chacun une configuration close, avec un début, un milieu et une fin. En revanche, les séquences finales de chaque épisode ne se limitent pas seulement à boucler les récits, elles viennent également annoncer l'événement principal : la *Coupe du Monde de Football* 2014.

Ainsi, à l'instar de ce que nous avons vu dans la séquence finale du premier épisode, celle du deuxième épisode va créer le même effet de propagande. Après nous avoir raconté toutes

[229] *« Vamos ver qual vai ser o desempenho de todo mundo com essa bola na copa. Garanto que vão ter bastante surpresas ».*

les évolutions technologiques dans les stades de foot – en faisant notamment une comparaison entre les conditions des stades pour la *Coupe* du Brésil de 2014 et celles du premier stade de foot construit en Uruguay pour la première *Coupe du monde* de 1930 –, le récit s'achève en faisant le point sur les actuels réflecteurs du Maracanã[230] : « Il y a suffisamment de lumière pour rendre encore plus brillant le champion du monde qui sera seulement connu le 13 juin prochain »[231]. La date annoncée rappelle un rendez-vous à ne pas manquer : la finale de la compétition.

La stratégie qui consiste à faire la promotion d'un événement devant se réaliser va se répéter dans l'épisode final, cette fois-ci accompagnée d'une autopromotion de la chaîne. L'évolution des diffusions télévisées durant les coupes du monde constitue le sujet principal de cet épisode. Dès la première séquence, nous pouvons percevoir la haute teneur promotionnelle et officielle de l'événement :

> « Les stars du football en haute définition. Buts. Dribles à casser les reins. Gestes polémiques, répétés sous plusieurs angles et à différentes vitesses. Un spectacle d'images qui sera diffusé en direct dans 211 pays. La FIFA souhaite maintenir l'audimat de la coupe de 2010 : 3,2 milliards de personnes – la moitié de la population de la planète devant la télévision »[232].

À l'aide d'images de l'équipe du Brésil, cette séquence enchaîne des actions iconiques, connues du grand public, en mettant en évidence les éléments les plus spectaculaires et dramatiques d'un match de foot. Les informations à travers les chiffres impressionnent par leur grandeur. Tout cela sert, bien sûr, à accroître l'importance de l'événement majeur, avant que le récit ne commence à raconter les difficultés de la transmission des matchs des premières coupes

---

[230] L'épisode crée un subtil antagonisme entre les stades « Centenário » de l'Uruguay, construit dans la capitale du pays, Montevideo, pour accueillir la première *Coupe du monde de football* en 1930, et le stade du Maracanã, construit à Rio de Janeiro pour la *Coupe du monde* de 1950 au Brésil. Le premier est présenté comme un symbole de l'ancien football, tandis que le second – qui a accueilli environ 200 mille supporters durant la finale de 1950 – a dû se moderniser pour répondre aux normes de sécurité de la FIFA (Fédération internationale de football).

[231] « *É luz mais que suficiente para dar ainda mais brilho ao campeão do mundo que será conhecido no dia 13 de julho* ».

[232] « *Os maiores craques do monde em alta definição. Gols. Grandes jogadas. Lances polêmicos, repetidos em diferentes ângulos e velocidades. Um show de imagens que será transmitido ao vivo para 211 países. A FIFA espera manter a audiência da copa de 2010: 3,2 bilhões de pessoas – metade da população do planeta em frente à televisão* ».

du monde, avant la modernité des caméras présentes dans la *Coupe du Brésil* de 2014, diffusée en exclusivité sur *Globo*.

Aussi, sans jamais perdre ce regard focalisé sur l'événement principal, le *Jornal Hoje*, par le moyen de la série « *A ciência de uma paixão* » (Science d'une passion), maintient son rôle de « loyauté »[233] vis-à-vis d'un événement cérémoniel, en exacerbant l'attente chez le téléspectateur pour ainsi garantir son audimat. Dans cette séquence initiale du troisième épisode, il s'agit de souligner la performance de la télévision pour la réalisation du spectacle. Le JT, au service de la chaîne, veille donc à préserver jalousement l'unité discursive autour de la compétition sportive, même en étant en avance de deux mois sur sa réalisation.



Figure 38 : Sur cette image du troisième épisode (4'08'') de la série « A ciência de uma paixão » (Science d'une passion), diffusé le 12 avril 2014, nous voyons le journaliste qui signe la série dans l'île d'édition. Derrière lui, des écrans avec les images de la Coupe du Monde de 1970. Cette séquence en plateau représente, d'une certaine façon, l'autopromotion de la chaîne. Dans ce passage, la télévision parle d'elle-même, en mettant l'accent sur son pouvoir de production d'images qui arrivent chez le téléspectateur.

[233] Daniel Dayan et Elihu Katz (1996) affirment que la télévision entretient avec les événements cérémoniels une relation de « loyauté » plutôt que de « fidélité ». « Il s'agit de fournir les repères permettant à cet événement d'être identifié comme cérémoniel, de transmettre ses caractéristiques distinctives » (1996, p. 81). Il existe donc une sorte d'engagement auprès des organisateurs de ce type d'événements. En revanche, cela n'empêche pas la télévision d'altérer le scenario original de ces événements pour ne meilleure dramaturgie, imposant ainsi la cohérence d'un récit envisagé par le public.

La série finit bien évidemment son récit en mettant l'accent sur le sentiment de nationalisme que la « *seleção* » du Brésil suscite auprès de la population brésilienne, faisant parfaitement le lien entre le nombre de caméras présentes dans les stades de foot – dernier sujet abordé par le récit de l'épisode – et l'espoir d'une victoire de l'équipe du Brésil : « Le temps est passé. Aujourd'hui, le nombre de caméras est supérieur. Le Brésil est déjà cinq fois champion du monde. Pour 2014, notre équipe veut que le sixième titre soit remporté chez nous, dans un spectacle qui sera diffusé 'en grande pompe' dans le monde entier »[234]. En jonglant avec l'imprévisibilité et la fierté du public brésilien, la série nourrit un suspense subtil, notamment en promettant une diffusion de haute qualité – différentiel souvent propagé par *Globo* dans ses émissions sportives.

3.4.3 Du quotidien banal au grand rendez-vous

La grande finale, en tant qu'élément le plus fort de l'intrigue d'un événement de compétition cérémonielle, échappe fréquemment aux formats série et feuilleton produits à l'avance. Mais, parmi le répertoire des formes télévisuelles, il est difficile d'imaginer un effet d'annonce plus éclectique comme celui qui appartient à la feuilletonisation et à la sérialisation de l'information. Ce résultat est parfaitement possible même si, du côté de l'organisation proleptique propre à l'événement médiatique, l'effet d'annonce est peu explicité, comme nous avons pu l'observer dans la configuration du récit du feuilleton « Euro : côté coulisses », diffusé par le *JT de 13h* de *France 2* entre le 30 mai et le 3 juin 2016.

L'annonce de la réalisation du *Championnat d'Europe de Football* 2016 (*Euro* 2016) est faite brièvement durant la présentation du feuilleton par la présentatrice du JT, Marie-Sophie Lacarrau, lors de la diffusion du premier épisode, le 30 mai. Elle démarre la séquence extradiégétique-proleptique avec cette première information : « Dans deux semaines, premier match de l'*Euro* 2016 ». Ensuite, elle souligne le propos du feuilleton :

> « Au-delà de la compétition sportive, ce sont ses préparatifs que nous allons vous faire vivre cette semaine avec notre feuilleton. Pas besoin d'être fan de foot pour reconnaître

[234] « *O tempo passou. Hoje o número de câmeras é superior. O Brasil já é penta. Pra 2014, ele quer o hexa em casa, num espetáculo mostrado em 'grande estilo' pra todo o planeta* ».

la portée de l'événement. Depuis des mois, des hommes et des femmes s'activent dans l'ombre pour que la fête soit grandiose et réussie. Nous allons les suivre. Et on commence tout de suite avec des histoires de pelouse, de costumes et de poteaux qui ne seront pas carrés ».

À la différence de la série « *Ciência de uma paixão* » (Science d'une passion), le feuilleton « Euro : côté coulisses » n'exploite pas vraiment les effets d'annonce de l'événement principal dans ses séquences proleptiques. Suivant son format traditionnel, le *JT de 13h* de *France 2* utilise ces séquences pour relier les différentes trames et personnages présents dans le récit. En revanche, cela ne veut pas dire que, dans la configuration du récit, la compétition principale soit mise de côté. Bien au contraire, elle sert de fil conducteur aux actions des personnages du feuilleton. Par conséquent, les trames autour des personnages ont pour effet de faire revivre aux téléspectateurs l'importance de l'événement et de le rendre présent dans leur quotidien. Dans ce sens, l'attente ne concerne pas forcément quelque chose à venir, mais l'actualité de la vie des citoyens ordinaires interpelés par ce genre d'événement.

Cette atmosphère autour de l'importance de l'*Euro* 2016 – se tenant en territoire français – est construite dès la première séquence du premier épisode. Le récit commence avec des images truquées pour donner la sensation que l'on est dans le passé – un passé glorieux pour l'équipe de foot française. Parmi les images, on écoute un ouvrier : « C'est une immense fierté de pouvoir travailler dans ce type d'événement, parce que le foot est quand même un sport universel ». Les feuilletons du *13h* de *France 2* démarrent rarement avec la *voix-off* des personnages. Mais cette phrase, stratégiquement mise au début du récit, vise à créer un effet de propagande de l'*Euro* 2016, parce qu'elle résume l'engagement d'un individu anonyme pour une mission de force majeure, pour montrer comment une telle compétition peut rassembler les gens et rendre une nation glorieuse. Ce dernier effet est renforcé par des images en sépia des conquêtes françaises à l'*Euro* de 1980 et à celui de 2000, intercalées avec la phrase du personnage.

Le feuilleton ne commence pas vraiment avec le texte, mais avec ces images qui offrent déjà une idée de ce qui va suivre : images de personnes en train de s'amuser avec un ballon et d'autres en train de préparer la fête de l'événement. Finalement, le récit est centré sur divers personnages : Stéphane, celui qui a conçu les poteaux pour la compétition ; Julie Brassard, la directrice de création de la cérémonie d'ouverture de l'*Euro* 2016 ; Thierry, le jardinier responsable de l'entretien des pelouses qui seront utilisées durant la compétition ; la famille

Gotron, dont tous les membres seront bénévoles durant les matchs à Saint-Etienne ; et les habitants de Saint Georges-de-Reneins, ville qui accueillera les joueurs de l'équipe d'Irlande du Nord.

Autant de trames différentes qui font comprendre le besoin d'un récit structurellement cohérent et l'importance des prolepses, des analepses et des embrayeurs temporels et spatiaux pour les relier. Ainsi, même si elles tournent autour de la compétition, ces trames ne visent pas directement à rappeler à tout moment l'arrivée de l'*Euro* 2016 et à inviter explicitement le public à le suivre. L'effet de propagande est atténué par celui de présence, dans la mesure où l'on ressent la portée de l'événement principal dans le présent, en suivant le quotidien de personnes libérées de leur routine. C'est précisément ce que nous rappelle Marie-Sophie Lacarrau lorsqu'elle présente le troisième épisode : « On s'intéresse cette semaine à la dimension événement populaire qui représente cet *Euro* de football. Nous mettons en lumière tous les anonymes qui préparent ce grand rendez-vous quasiment dans le plus grand secret ».

Dans la séquence extradiégétique-proleptique de l'épisode suivant, cette même information est renforcée : « La suite de notre feuilleton sur l'*Euro* de football, mais pas côté terrain. Depuis lundi, nous sommes avec ceux qui préparent cette grande fête populaire. L'événement passionne bien au-delà des supporters. Aujourd'hui, vous allez entendre des bénévoles bien motivés ». Dans ces deux séquences, les mots « grande fête populaire » et « événement populaire » font forcément allusion à une participation massive qui ne laisserait personne de marbre. Cet aspect populaire est exploité dans tous les épisodes à travers le parcours des personnages, mais aussi avec l'utilisation incessante d'un langage propre aux transmissions sportives, afin de susciter chez les téléspectateurs un sentiment d'identification et/ou de reconnaissance.

À titre d'exemple, dans ce quatrième épisode, le journaliste-narrateur utilise un connecteur narratif qui jongle avec le vocabulaire typique du football : « L'*Euro* approche et tout s'accélère. Vite, il faut maîtriser le geste juste. Et pas seulement sur le terrain de football ». En effet, le « geste juste » en question replonge le téléspectateur dans la trame autour de la ville qui accueillera les joueurs de l'équipe d'Irlande du Nord, où les chefs de cuisine du château de Pizay préparent à plusieurs reprises les plats du menu irlandais, qui demande une maîtrise de tous les gestes pour garantir l'équilibre nutritionnel des footballeurs.

Mais cette reconnaissance ne se limite pas à l'emploi d'un vocabulaire stéréotypé. Elle est également construite à travers un langage visuel présent dans les matchs de football. Ainsi, pour présenter « l'équipe » de bénévoles dans le stade de Saint-Etienne, le feuilleton a recours

aux mêmes stratégies que celles utilisées dans les transmissions sportives pour annoncer les joueurs à l'écran. Le texte du journaliste-narrateur introduit la séquence : « Les bénévoles ne sont pas tous fans de foot. Mais eux aussi formeront une équipe. On voit ici la composition très éclectique ». Une séquence se poursuit avec plusieurs bénévoles affichés sur un habillage graphique et visuel illustrant leur position sur le terrain de foot comme s'il s'agissait de joueurs. Si cet effet est récurrent dans les diffusions de matchs, ici, il parle des motivations des bénévoles à participer à ce genre d'événement sportif.

Contrairement aux épisodes précédents, et parce qu'il s'agit du dernier épisode, le JT met l'accent sur l'imminence de l'événement majeur, ce qui justifie sa production. Au moment du dénouement, le facteur temps prend une autre allure. L'épisode final nous est ainsi présenté : « Premier match dans une semaine. Tous les anonymes que nous suivrons cette semaine sont sur les *starting block*. Le grand jour approche pour le fabricant de buts de la compétition, pour les bénévoles et pour les danseurs de la cérémonie d'ouverture ».

Tous les personnages finissent leur parcours avec la prédominance d'un temps qui ne se limite pas forcément à leur quotidien, mais qui est également proche d'une actualité en pleine configuration pour les téléspectateurs. « La dernière ligne droite » accentuée dans l'une des séquences du récit met plus de tension dans les actions des personnages, mais elle rappelle au téléspectateur qu'il ne reste pas beaucoup de temps avant le coup d'envoi de la compétition. Cette urgence est configurée dans la clôture de toutes les trames, comme celle de Béranger Martinez, le monteur de buts : « Il a 24 heures pour tout installer ici. Attention, top chrono ». Ensuite, une musique s'intensifie avec des images accélérées et entrecoupées pour nous donner une sensation de vitesse et signifier l'importance de la tâche du monteur qui doit installer les poteaux sur 48 terrains de foot en très peu de temps.

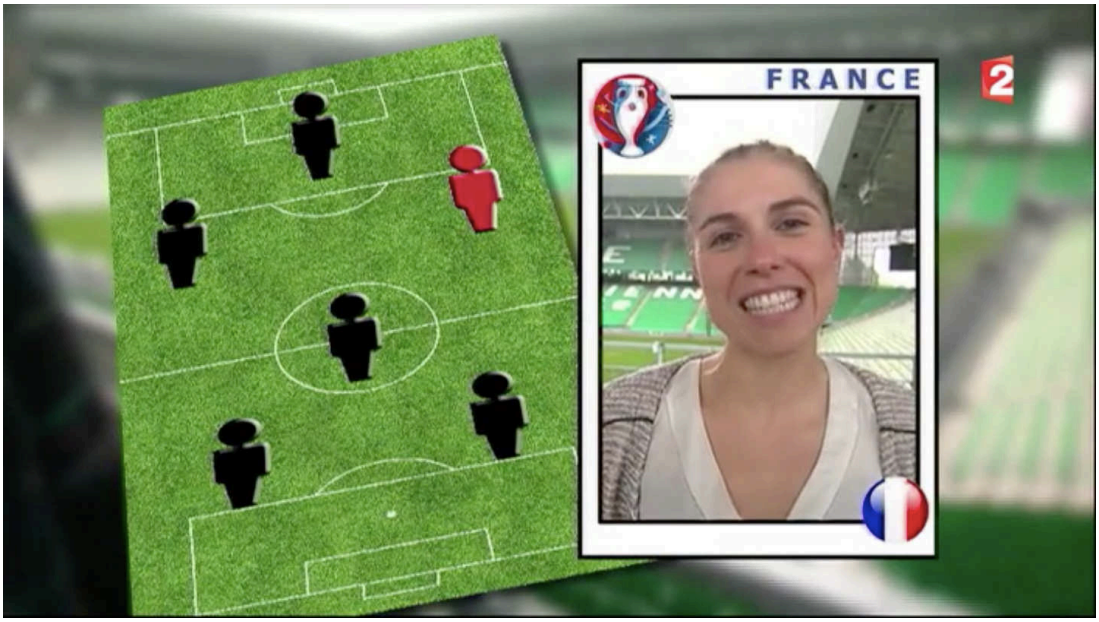

Figure 39 : Le feuilleton « Euro : côté coulisses » fait souvent référence au langage typique des transmissions de matchs de football. Dans l'image tirée du quatrième épisode (5'53''), diffusé le 2 juin 2016, on peut remarquer que les personnages qui font partie du récit sont présentés avec des éléments narratifs issus de l'univers symbolique du football.

L'arrivée de la compétition justifie toutes les actions des personnages, et c'est bien la réalisation de l'évènement qui va donner leur signification aux trames racontées durant les cinq épisodes et mettre en valeur la préparation. Wanda Rokicki, chorégraphe de la cérémonie d'ouverture, souligne cette tension liée à l'événement et à la mise en scène dans le feuilleton : « C'est vrai que préparer une très grosse cérémonie en si peu de temps, c'est un grand défi, un énorme défi ».

Mais la compétition aura naturellement lieu avec l'éloge de *France Télévisions*. Le feuilleton accomplit alors sa mission de promouvoir la chaîne, mais aussi de renforcer son caractère joyeux et populaire. Le récit se termine avec ce sentiment. Avec une musique enthousiasmante en fond sonore, comme celle des spectacles de cirque, l'écran se divise en cinq pour représenter les cinq trames, les cinq personnages principaux du récit, et les relier autour d'un sentiment commun : « Les femmes et les hommes de l'ombre ont tout donné pour être au cœur de l'*Euro* et le vivre avec passion ». Un message qui, subtilement, s'adresse également aux téléspectateurs.



Figure 40 : Images tirées de la dernière séquence (de 4'34'' à 5'04'') du dernier épisode (5'04'') du feuilleton « Euro : côté coulisses » diffusé le 3 juin 2016. Dans cette séquence, l'écran se divise en cinq pour lier les cinq trames autour du sujet, boucler le récit de façon cohérente avec l'évolution des trames et accroître l'attente de l'arrivée de l'Euro de foot.

3.4.4 La grande boucle : une série en permanence

La passion est toujours un élément accentué dans les récits médiatiques d'événements populaires, surtout quand ils font partie de l'univers culturel et historique d'un pays, comme c'est le cas du *Tour de France*. Cette compétition fait partie du calendrier national des festivités françaises depuis 1903. Sa médiatisation, restreinte à la presse écrite durant les premières années, a fortement évolué à partir de sa première transmission télévisée en direct, en 1948[235]. Actuellement, son intérêt médiatique a dépassé les frontières du pays, en devenant le troisième événement sportif le plus suivi au monde[236].

Cette dimension prise par cette compétition est le résultat, en grande partie, de toutes les conditions favorables pour créer la diégèse idéale d'un récit à épisodes, pour faire ressortir des narrations journalistiques proches d'une fiction, où l'émotion peut être cultivée sur la longue durée. L'exploration de l'information est aussi facilitée par la prévisibilité de l'événement. Sur ce point, son caractère total ne diffère pas de celui des grands événements sportifs que nous venons d'analyser et d'autres fêtes faisant partie des calendriers nationaux. « Mais, ce qui fait sans doute la force dramatique du *Tour*, ce sont les bornes de son récit fondé à la fois sur la finitude et la répétition. Chaque étape est un récit clos, que l'on peut comparer à la série de fiction en télévision » (Grevisse, 1993, p. 12). L'auteur fait ici référence aux transmissions en direct, à leur structure temporelle plus immédiate qui se prête parfaitement au récit médiatique.

---

[235] Il s'agit d'un reportage télévisé sur l'arrivée des coureurs au Parc des Princes. Dix ans plus tard, en 1958, le passage de certains cols est diffusé pour la première fois en direct grâce à des caméras fixes qui attendent les coureurs au sommet des cols. À partir des années 1950, la télévision prend alors le relai de la presse écrite dans la construction du Tour de France dans l'imaginaire français, mais aussi mondial.

[236] Diffusé sur 100 chaînes, dont 60 en direct, correspondant à 7 mille heures de direct, dans 190 pays, le Tour de France rassemble environ un milliard de téléspectateurs chaque année (3,5 milliards selon l'organisateur). En termes d'audience, le Tour de France se place derrière la Coupe du Monde de Football, en deuxième position, et les Jeux Olympiques d'été, en première position. Informations recueillies sur le site officiel du Tour de France (https://www.letour.fr) et sur le blog sportif Kazaden (https://blog.kazaden.com/les-competitions-sportives-les-plus-regardees/), tous deux consultés le 7/11/2018.

Mais la portée de son urgence est le résultat d'une construction mythique façonnée par les médias au fil de l'histoire :

> « Démesure du parcours, démesure de l'effort et de la souffrance, le *Tour* est un événement inventé par et pour les journalistes[237]. Ils en sont les créateurs mais également les metteurs en scène et les critiques. Le *Tour de France* est un récit d'actualité artificiellement événementiel. Il est la création d'un méganarrateur[238] qui déterminerait à l'avance l'événement, son occurrence, sa durée et sa division en épisodes » (*Ibid.*, p. 11).

Cet aspect peut être observé dans la configuration du feuilleton « Le Tour des monts », diffusé au JT de *13h* de *France 2*, entre le 27 juin et le 1er juillet 2016. À la différence du format « traditionnel » de la rubrique feuilleton, celui-ci se caractérise plutôt comme une série feuilletonante, car tous les épisodes bouclent leur trame autour des personnages du jour. Nous ne les revoyons pas le lendemain, comme c'est le cas dans la plupart des feuilletons du *13h* de *France 2*. Ici, les personnages servent de guides pour nous faire connaître les endroits où les coureurs vont passer durant la compétition. Bien que ce feuilleton nous parle constamment d'une même compétition, il offre plutôt au téléspectateur un récit de voyage, proche de celui de la série « *Trem do JH - Eleições americanas* » (Train du JH - Élections américaines) du *Jornal Hoje*, où les lieux jouent un rôle important dans la mise en intrigue. Aussi, ce feuilleton cherche à faire découvrir au public les trois « monts » et les Pyrénées où la course à vélo va passer, ainsi que les histoires de personnages liés à ces endroits et leurs relations avec le *Tour de France*.

En même temps, la promotion de l'événement est assez présente, surtout parce que ce feuilleton est diffusé la semaine du coup d'envoi de la compétition, le samedi 2 juillet 2016. Mais, au contraire de ce que nous avons vu dans le feuilleton « Au cœur de l'*Eurovision* », ce récit ne suscite pas d'attente quant au possible vainqueur de la course, étant donné qu'il s'agit d'une compétition de longue durée (ce sont 21 étapes s'étalant sur trois semaines). Sa

---

[237] Le Tour de France a été créé par le journal *L'Auto*, dirigé par Henri Desgrange, afin de relancer les ventes du quotidien et d'affaiblir son concurrent, *Le Vélo*.

[238] Grevisse emprunte cette notion de « méganarrateur » à André Gaudreault (*Du littéraire au filmique. Système du récit.* « Méridiens », Klincksieck, 1988) qui désigne par ce terme « l'instance fondamentalement responsable de ce véritable mégarécit qu'est un film » (1993, p. 11). Il fait ainsi une comparaison entre certains récits médiatiques et ceux observés au cinéma, où plusieurs instances narratives sont responsables de la « mise en boîte » des microrécits pour arriver à un tout cohérent.

temporalité ne pourrait pas offrir au feuilleton le même suspense, lié à un résultat imminent, que celui construit autour de l'*Eurovision* (le résultat de celle-ci est annoncé l'espace d'une seule soirée), même si les étapes du *Tour de France* bénéficient d'une structure temporelle qui engendre du suspense à répétition avec des résultats et des vainqueurs différents à chaque étape diffusée.

Dans son édition du lundi, le 27 juin 2016, le *JT de 13h* de *France 2* présente son feuilleton comme l'un des produits autour duquel le Tour de France sera l'objet d'intérêt de la chaîne :

> « On a parlé du *Tour de France* un peu plus haut dans ce journal et on revient avec notre feuilleton de la semaine. C'est le troisième événement sportif le plus suivi au monde. Cette année, il fera la part belle aux monts : le Mont Saint-Michel, le Mont-Blanc et le Mont-Ventoux. Des hauts lieux touristiques autour desquels nous allons rencontrer des amateurs, des passionnés par le vélo et la compétition ».

Le sujet du feuilleton de la semaine est intentionnellement lié au reste de l'actualité. Mais nous allons plutôt découvrir des histoires liées à cet événement. Ainsi, le premier épisode commence par les images d'un couple d'amateurs qui a rendez-vous avec un guide pour faire un voyage de 400 kilomètres à vélo. « Le temps d'une semaine, ce couple de Parisiens se lance à l'aventure. Relier à vélo le château de Versailles au Mont Saint-Michel, départ du *Tour de France* ». Le temps de ce voyage est configuré dans la durée de tout l'épisode, intercalé avec les histoires de la famille Boudet, qui représente « trois générations d'amoureux » du *Tour de France*, et l'histoire de Dominique, un autre passionné qui construit une œuvre d'art en hommage à la course : une grande horloge faite à partir de pièces de vélo recyclées. Même faisant partie d'un monde parallèle lié à la compétition, ces personnages et leurs actions sont au service de la promotion de l'événement et nous informent que le Mont Saint-Michel sera présent dans le scénario de la transmission de la grande boucle. La trame qui a démarré le récit est également celle qui va clôturer l'épisode avec un effet d'annonce : « Plus qu'une semaine à peine avant que le couple et le *Tour de France* ne découvrent la baie du Mont Saint-Michel ».

Le lendemain, le feuilleton se lance dans une promotion plus nette à partir d'une séquence extradiégétique-proleptique sur le plateau :

« Suite de notre feuilleton à présent sur le *Tour de France* que vous pourrez suivre sur la route et sur notre antenne dès samedi. Pour vous faire patienter, nous avons choisi de prendre un peu d'avance. Depuis hier, nous faisons le parcours. Nous voici dans les Pyrénées qui ont fait aux coureurs et au public des étapes d'anthologie. Aujourd'hui, un collectionneur de vélos de Tarbes se souvient ».

Au-delà de l'histoire du collectionneur de vélos et de celle d'un artiste-cycliste qui vont souder la mise en intrigue du récit du deuxième épisode, cette séquence proleptique extradiégétique montre que le feuilleton a pour fonction, non seulement nourrir l'attente, mais aussi de satisfaire le public impatient de vivre la compétition. La chaîne prend en charge cette mission en informant son téléspectateur qu'il pourra suivre le *Tour de France* sur cette antenne. Une promesse que *France 2*, ainsi que *Globo*, tiennent en permanence. Entretemps, pour faire patienter le public, le feuilleton devient une sorte d'apéritif dégusté patiemment avant le plat principal.

Tout au long de la semaine, chaque jour, un épisode du feuilleton présente des histoires différentes, dans des endroits différents, simulant ainsi les différentes étapes du *Tour de France* 2016. Dans le troisième épisode, le récit s'intéresse à une course préliminaire entre les coureurs Belges, qui s'est déroulée au « légendaire » Mont Ventoux. L'épisode se termine avec la séquence proleptique suivante : « Sur ce toit du monde déjà l'ambiance d'une fête nationale, avant même l'arrivée du *Tour de France* et de ses coureurs. Ce sera le 14 juillet prochain ». C'est là la même stratégie narrative que celle observée dans la série du *Jornal Hoje* « *A ciência de uma paixão* » (Science d'une passion).

Le quatrième épisode emploie une autre stratégie narrative typique de ce type d'événement pour faire la promotion du *Tour de France* : l'apologie du passé. Ce procédé narratif se manifeste grâce aux caractères répétitifs et mythiques intrinsèques aux compétitions sportives les plus médiatiques, ce qui fait ressortir notamment son aptitude à être mise en série ou feuilleton.

« Il nous semble capital d'ajouter que le découpage préalable des événements en série renvoie à la répétition annuelle de la course. Chaque édition du *Tour* s'imbrique dans la longue suite mythique des *Tours* qui l'ont précédée. Les allusions, les évocations

d'anciens foisonnent avec respect dans les récits du *Tour de France*. Le *Tour* est un rite de l'été. Et le journaliste s'agenouille devant ce panthéon des anciens pour nous dire que ces coureurs, qui souffrent sous nos yeux, sont eux aussi promis au paradis cycliste » (Grevisse, 1993, p. 14).

Cette stratégie est exploitée dans tous les épisodes du feuilleton. Toutefois, c'est au quatrième épisode qu'elle est placée au centre du récit. La suite du feuilleton est alors présentée comme une « découverte des tracés et des toutes petites et grandes histoires qui se greffent autour ». Le public est amené en Normandie, près des plages du débarquement. L'occasion d'évoquer l'épreuve pendant la Seconde Guerre mondiale et ses champions légendaires : « Le *Tour de France* est fait de ces grands noms qui se transmettent de génération en génération. Rien n'a pu l'arrêter. Seules les deux grandes guerres mondiales l'ont interrompu ».

Pour plonger le téléspectateur dans l'histoire, le feuilleton fait appel à des images d'archives, ainsi qu'aux histoires de vie de survivants de cette époque. Ce sont ces derniers qui reproduisent l'histoire de ces épreuves « dramatiques ». Faute d'images pour illustrer leurs histoires, leur propre histoire permet de mettre en scène les courses d'antan. Pendant un moment, le public suit la narration de l'emblématique course de 1947, après la guerre, avec des images et la voix du narrateur de l'époque qui illustrent de façon indiscutable tout son potentiel dramatique, proche de celui que l'on voit fréquemment au cinéma et dans les grandes séries télévisées. La preuve en est l'incrustation des mots « *The End* » – très en vogue dans les produits de fiction audiovisuels du début du cinéma – au moment de clôturer le reportage sur la dernière étape du *Tour* de 1947.

Ces grands exploits d'antan ne sont pas placés au hasard dans le récit du feuilleton. Ils donnent plus de sens à la compétition qui est dans l'actualité à travers sa mémoire glorieuse et assurent au public un spectacle à ne pas rater. C'est sur cette attente que l'épisode prend fin : « Une ambiance que ressentiront certainement les coureurs du *Tour de France* quand ils longeront d'ici quelques jours les plages de Normandie ».



Figure 41 : Dernière image (4'45'') de la séquence du quatrième épisode (5'25'') du feuilleton « Le tour des monts », diffusé le 30 juin 2016, qui raconte l'histoire du premier Tour de France après la Seconde Guerre mondiale. Dans cette séquence, le récit jongle avec le même langage télévisuel que celui emprunté au cinéma et aux séries télévisées des premiers reportages sur le Tour de France, à l'exemple du « The End » à la fin de leur diffusion. Cela démontre le potentiel narratif de la compétition, ainsi que la manière dont les médias ont réussi à façonner le mythe autour de cet événement répété.

Comme il s'agit de la veille du coup d'envoi de la compétition, l'édition du vendredi 1er juillet 2016 s'investit tout particulièrement dans la promotion de l'événement en faisant de son feuilleton la cerise sur le gâteau de son émission du jour. Le *JT de 13h* de *France 2* réserve 12 minutes de son édition de 45 minutes au *Tour de France*. Il utilise un direct, à l'instar du *Jornal Hoje* pour annoncer la série « *Trem do JH - Eleições americanas* » (Train du JH - Élections américaines). Ce recours au direct souligne l'urgence de l'événement et fait ressortir l'investissement de la chaîne dans la couverture de la compétition. Avant la diffusion du feuilleton, en direct depuis le Mont Saint-Michel, un reporter informe le téléspectateur sur l'ambiance autour de l'endroit d'où les coureurs vont partir le lendemain et lui rappelle tout le parcours autour des monts que les cyclistes vont parcourir dans l'édition 2016, en faisant le lien avec le feuilleton à suivre, présenté cette fois-ci par le reporter lui-même. Ce flux entre le direct et le feuilleton – produit bien en avance – le place indéniablement dans une actualité plus vive.

L'action de l'épisode se déroule autour du Mont-Blanc – la dernière étape de la course avant l'arrivée des compétiteurs aux Champs Elysées à Paris. Les habitants passionnés aux alentours du Mont-Blanc animent la mise en intrigue du dernier épisode, tout comme les histoires emblématiques des étapes précédentes qui ont eu lieu dans les cols de ce « mont de

légende ». Le récit du feuilleton se termine alors en prônant le côté charismatique et émouvant de la compétition, bien attesté par son passé : « Le *Tour* est aussi une histoire de passion. Une aventure de juillet qui croisera ce sommet avant les Champs-Élysées ».

Le sujet *Tour de France* se poursuit sur le plateau du JT avec l'invité spécial de la rubrique « Les cinq dernières minutes ». Le journaliste José-Alain Fralon parle des coulisses et évoque des anecdotes émaillant l'histoire de la compétition à travers la publication de son livre *Les secrets du Tour de France*. De la sorte, le *13h* de *France 2* remplit son rôle de repérer la signification importante de cet événement dans l'actualité, en offrant au téléspectateur un produit journalistique bien plus vaste et riche de détails grâce à sa durée et à son contenu. Par conséquent, le JT arrive à dilater l'espace temporel de l'événement en l'emplissant de son symbolisme. Ce qui pourrait être vu comme la simple date d'un jour de compétition quelconque prend alors un autre caractère qui en fait une date spéciale dans notre calendrier. Cela peut aussi s'expliquer par sa nature répétitive : un phénomène que l'on voit fréquemment dans les rubriques série ou feuilleton des deux JT analysés. Nous avons d'autres cas pour illustrer cela par la suite.

3.5 Les événements qui « font date »

Les compétitions sportives reviennent chaque année au calendrier, au même titre que les grandes fêtes religieuses ou nationales, les anniversaires ou les grands rendez-vous commerciaux et culturels. Ces journées qui « font date » ont toujours été perpétuées grâce à des récits répétitifs, à une sorte de rituel accepté par convention sociale et accentué par les médias. Peu importe que ces périodes correspondent à une date fixe ou à une date plus flexible. Benoît Grevisse affirme que ces dates qui « font sens » ont en commun une fonction de repère dans le flux du temps.

> « Elles distinguent un moment d'avant et d'après au sein d'une même année, de même qu'elles marquent le retour d'un événement et donc la distinction des années passées et des années à venir. Cette fonction de repère n'est pas différente de celle qu'exerce n'importe quelle date. Ce qui distingue ces dates 'commémoratives' d'autres dates, c'est que c'est le sens dont elles sont chargées qui endosse la fonction de repère. La

différenciation dans le temps ne se fait plus par un système de division mathématique, mais par un système de sens » (Grevisse, 1993, p. 15).

L'auteur ajoute que ces dates partagent avec le rite une survenance répétitive et symbolique. Comme le rite, elles peuvent se vivre tel un moment vidé de son sens, basé sur la seule répétition. Mais, dans la mesure où elles se configurent comme des repères apparemment immuables, leur aspect répétitif et prévisible revêt un caractère presque naturel. Elles « sont là ». Benoît Grevisse ajoute que, de plus en plus présentes médiatiquement, elles semblent faire partie de la « réalité », au même titre qu'un phénomène naturel, au même titre que le retour des saisons.

Les médias ne sont donc pas indifférents à ces moments forts de notre calendrier qui reviennent dans l'actualité presque naturellement. Au contraire, ils sont chargés de les faire vivre avec exaltation. En tant qu'événements répétés, ces dates phares se présentent quasiment comme des séries perpétuelles, comme si elles nous proposaient une sorte de narration infinie. De ce point de vue, elles ne se montrent pas comme des séries à caractère clos, toujours en direction d'une fin, mais comme une sorte de machine à récits en marche continue, en développant sans cesse un univers dont les premiers épisodes esquissent les bases, les fondements de l'intrigue. Gérard Leblanc les définit comme des scénarios à épisodes : « un même événement revient plusieurs fois au premier plan de l'actualité et donne lieu à des scénarisations successives, alimentées par de nouvelles informations » (Leblanc, 1997a, p. 33). Et, à chaque nouveau rendez-vous, le défi des médias est donc de trouver un nouvel argument pour inciter le public à suivre un récit différent, du moins au niveau de son emballage, pour faire appel à quelque chose de fort connu. Enfin, les médias doivent actualiser les récits dépendants de dates[239].

[239] Dans le journalisme français, terme « marronnier » est très utilisé pour faire référence aux informations de faible importance, meublant une période creuse, en se consacrant à un événement récurrent et prévisible. Ce type d'information permet aux médias de rester proches des téléspectateurs et d'en attirer sans cesse des nouveaux, en traitant des sujets qui rythment leur quotidien (« Le marronnier, un outil du marketing de contenu », sans auteur, 2013, consulté le 22 août 2021). Il évoque également des moments et des sentiments partagés avec un large public, ce qui permet de renforcer le lien avec celui-ci sans risquer de le choquer (Jespers, 2009, p. 45). Bien que ce type d'événement rentre dans une dynamique de répétition dans le calendrier médiatique, dans cette thèse, nous préférons ne pas employer ce terme, car il n'engendre pas forcément des récits à épisodes par le moyen d'une continuité narrative, mais plutôt une répétition thématique. Ils reviennent souvent dans l'actualité sous la forme d'un seul reportage.

Grâce à son caractère plus souple, récurrent et créatif dans la sphère du journalisme, la mise en série ou en feuilleton de l'information est également au service de cette actualité constamment renouvelée et qui demande une promotion pour prendre tout son sens. Pour illustrer ce phénomène médiatique des événements qui « font date », nous allons nous appuyer sur la série « *Ser Carioca* » (Être Carioca) et les feuilletons « Passion Tintin », « Les gardiens du patrimoine » et « De l'or en barre ». Mais, auparavant, il faut souligner que, dans ce constant processus d'actualisation, la feuilletonisation et la sérialisation ne cherchent pas forcément à innover avec des éléments inédits qui alimenteraient les *scoops* et les nouvelles journalistiques. Elles s'attachent plutôt à des modèles narratifs antérieurs, déjà connus et appréciés. Elles aident ainsi les médias à assumer leur rôle de gardiens d'un sens déjà préétabli.

Selon Umberto Eco (1994, p. 11), ce phénomène ne peut pas uniquement être perçu comme négatif car, dans l'esthétique classique (contrairement à la moderne), les répétitions étaient appréciées comme de « belles occurrences éternelles » qui n'ont pas besoin d'innovation créative ou de révolution. Actuellement, les individus ont tendance à juger ce manque d'innovation et les répétitions qui vont avec comme un stratagème essentiellement commercial, toujours au service du goût du public consommateur. Umberto Eco explique que les produits des *mass medias*, y compris les feuilletons et les séries médiatiques, ont été assimilés à ceux de l'industrie culturelle dans la mesure où ils étaient produits en série, « ce type de production sérielle étant jugée étrangère à l'invention artistique » (*Ibid.*). L'auteur ajoute que, selon l'esthétique moderne, « les principales caractéristiques des produits des *mass medias* étaient la répétition, l'itération, l'obéissance à un schéma préétabli et la redondance (par opposition à l'information) » (*Ibid.*).

L'itération, par exemple, est fort mobilisée dans les séries et feuilletons visant à promouvoir une date importante dans l'actualité. Ce procédé narratif se matérialise principalement dans les séquences extradiégétiques-proleptiques, mais il est aussi dilué dans la diégèse de ces récits. Selon Umberto Eco, l'itération est typique des publicités télévisées. Conscients de ceci, les deux JT n'ont de cesse de l'employer. Quand le téléspectateur est en train de suivre un feuilleton ou une série, il regarde de façon distraite le déroulement d'une trame principale et de ses sous-trames. Ensuite, le récit greffe stratégiquement l'appel à l'événement, en informant de sa date comme un rendez-vous indispensable. Soudain, l'attention du téléspectateur se concentre alors sur cette information-clé qui revient constamment, en particulier au début et à la fin du récit. « C'est précisément sur cette réapparition prévue et attendue que se fonde son plaisir, modeste mais irréfutable » (*Ibid.*, p. 12). En ce qui concerne

les dates commémoratives ou les grandes compétitions, il se réjouit du fait que quelque chose va concrètement se passer, car cela donne ainsi du sens à tout ce qu'il a suivi par anticipation à la télévision.

Quand le *Jornal Hoje* de *Globo* et le *13h* de *France 2* choisissent les formats série ou feuilleton pour annoncer un événement régulier dans notre calendrier, ils visent la redondance. Ils remplacent souvent le triomphe de l'information – fondé sur le suspense, le mystère, la surprise ou l'inédit – par le plaisir du récurrent. C'est un effet qui offre plusieurs avantages comme celui de simplifier la lecture de l'actualité pour les téléspectateurs qui souhaitent également trouver un répertoire narratif fixe dans lequel ils peuvent se délasser sans effort.

> « Ils tirent plaisir de l'absence d'histoire (si une histoire est bien une succession d'événements censés nous amener d'un point de départ à un point d'arrivée auquel nous n'aurions jamais songé) ; la distraction consiste en cette réfutation de l'existence d'une succession d'événements, dans le retrait de la tension du passé-présent-futur au profit de la concentration sur un instant, qu'on aime précisément parce qu'il est récurrent » (Eco, 1994, p. 13).

Dans ce cadre, Umberto Eco affirme que les structures narratives redondantes ont la capacité de représenter une invitation complaisante au repos, à la détente. Cette tendance dévoile un autre aspect de la mise en feuilleton ou en série de l'information qui peut être confondu avec un manque d'originalité. Néanmoins, les récits médiatiques comptent-ils vraiment de l'originalité ? Selon Umberto Eco, ils comptent ce qu'il appelle un dialogue intertextuel. « J'entends par dialogue intertextuel le phénomène par lequel un texte donné fait écho à des textes antérieurs » (*Ibid.*, p. 16). Pour que ce dialogue fasse sens, le téléspectateur est souvent invité à faire appel à son « encyclopédie » personnelle afin de pouvoir s'identifier aux récits proposés et s'y plonger sans craindre de ne pas trouver de repère.

3.5.1 Une histoire à suivre, une exposition à ne pas rater

Quand le *JT de 13h* de *France 2* annonce le feuilleton « Passion Tintin », diffusé du 26 au 30 septembre 2016, pour promouvoir « l'exposition-événement de cet automne », il mobilise le langage propre aux histoires de bandes dessinées (BD) pour séduire son téléspectateur au fil

de la semaine et l'encourager à aller au Grand Palais à Paris, où, la semaine même de la diffusion, se tiendra l'exposition intitulée Hergé – le nom du créateur de la BD des *Aventures de Tintin*. Cette séduction ne pourrait fonctionner si le JT ne connaissait pas la popularité dont jouit l'univers du personnage d'Hergé. Le feuilleton permet d'inspirer un sentiment d'intimité à travers son récit à épisodes. Ainsi commence le deuxième épisode :

> « Demain ouvrira à Paris l'exposition-événement de cet automne. Dans le *13h*, on vous parle en depuis hier. Ensemble, nous plongeons dans l'univers d'Hergé et dans son célèbre personnage, Tintin. Qui n'a pas lu ou au moins feuilleté un album ? Certains ont été marqués à vie ».

Le fait que l'événement ait lieu pratiquement en même temps que la diffusion du feuilleton permet à ce dernier de s'investir dans une promotion plus perceptible, sans avoir à jouer sur une mise en suspense liée à l'actualité, comme c'était le cas dans les récits analysés précédemment. Dans la séquence extradiégétique-proleptique ci-dessus, nous pouvons remarquer que le récit est essentiellement divisé entre un parcours où l'on peut suivre les histoires des passionnés de Tintin et un autre où l'on nous dévoile les points-forts de l'exposition sans la moindre crainte de gâcher la surprise de ses installations. Ici, le suspense n'a aucun intérêt ; c'est la curiosité qui l'emporte, comme annoncé à la fin du premier épisode : « Dans quelques jours, tout doit être prêt. Prêt à satisfaire la curiosité de tous ces passionnés d'Hergé et de Tintin ». Pas de mise en attente, juste une rupture stratégique dans la narration. Pour donner plus de sens à la séquence du feuilleton, on voit l'image emblématique d'une projection contre l'un des murs du musée affichant une phase récurrente dans les BD, mais aussi dans les feuilletons-romans et dans les séries télévisées classiques : « à suivre… ». Elle matérialise ainsi un code narratif déjà connu du public pour rendre l'évènement plus attractif dans l'actualité.

Le récit de ce feuilleton utilise fréquemment ces repères originaires du langage de la bande dessinée, notamment pour faire les transitions et les liaisons entre les trames et les épisodes. Mais ces jalons sont spécifiquement adoptés pour faciliter la lecture et l'identification du téléspectateur dont « l'encyclopédie personnelle » (Eco, 1994) n'est pas indifférente à ces codes linguistiques, stylistiques, visuels et sonores. Par exemple, la musique de la version

télévisée en dessin animé est aussi au service du récit. On l'écoute surtout dans les moments forts des épisodes.

Ce recours à l'univers des *Aventures de Tintin* peut éventuellement placer le récit entre la fiction et le réel, telle est la récurrence des éléments narratifs issus de l'univers de la BD originale. Cependant, cet usage dans le format feuilleton ou série n'est pas gênant. Au contraire, il est souvent encouragé pour pouvoir accrocher le public et s'ajuster aux ambitions du média. Dans ce cas particulier, le but principal n'est pas seulement de promouvoir l'exposition-événement, comme on peut le voir dans la séquence finale :

> « Yves attend encore garder sa fraîcheur de sa jeunesse en dévorant les aventures du reporter. Dominique continuera à marcher à Bruxelles dans les pas d'Hergé. Jean-Marie et Philippe, les libraires, vont encore longtemps se plonger dans ses archives. Philippe Geluck va encore façonner son chat avec la ligne claire. Ce château va encore accueillir des milliers de visiteurs qui vont se demander s'ils sont à Cheverny ou à Moulinsart. Et le Grand Palais a enfin ouvert ses portes pour l'exposition consacrée à Hergé, un auteur qui a créée à 22 ans – il y a plus d'un siècle – un héros devenu éternel ».

Dans cette séquence, toutes les trames sont reliées par des cadres typiques de bandes dessinées qui se déplacent agilement d'un bout à l'autre de l'écran grâce à des mouvements de caméra simulant le geste de feuilleter une BD. Ce moyen ingénieux et dynamique permet au téléspectateur de suivre l'avenir de tous les personnages présents dans le récit. L'adverbe de temps « encore », qui marque la persistance d'une action, est répété dans presque tous les passages afin de susciter la sensation que ces aventures doivent continuer dans le quotidien. C'est ainsi – toujours en mélangeant fiction et réalité, BD et reportage – que « Passion Tintin » inclut la date de l'événement dans l'agenda de l'actualité. Sa clôture propose en quelque sorte d'éterniser cet univers autour des créations d'Hergé qui n'ont pas de date spécifique dans notre calendrier officiel pour les commémorer. Il s'agit d'une exposition unique dont la durée correspond au temps d'une saison. Toutefois, le feuilleton ne le configure pas comme un événement exclusivement commercial. Sa promotion vise également à maintenir dans l'actualité la reconnaissance de l'une des créations artistiques francophones les plus connues

au monde. Pour cela, le journal promeut juste la répétition de la même formule d'un succès déjà consacré à travers les tirages en BD[240] dans son processus de feuilletonisation.

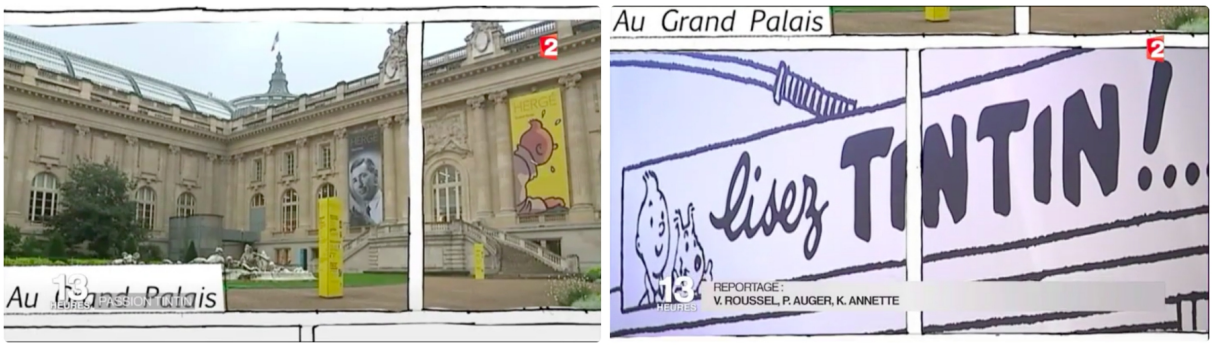

Figure 42 : Images tirées du dernier épisode (4'30'') du feuilleton « Passion Tintin », diffusé le 30 septembre 2016. Dans la séquence finale, le montage du récit fait usage des cadres caractéristiques du langage des BD. Dans le premier cadre du haut, le récit fait la promotion de l'exposition-événement au Grand Palais à Paris. Il diffuse l'idée que les prochaines aventures de Tintin vont avoir lieu dans cet endroit. Dans le deuxième cadre, la promotion est réalisée autour des BD du personnage. Le public est invité à continuer de lire les anciennes et nouvelles publications autour de cet univers si populaire, pour assurer de perpétuer son succès dans le temps. Une mission promotionnelle que le JT de 13h de France 2 prend en charge.

3.5.2 Événements répétitifs dans le calendrier événementiel

Au contraire de « Passion Tintin », les feuilletons « Les gardiens du patrimoine » et « De l'or en barre » sont déjà bien ancrés dans un processus médiatique récursif. Ces deux cas se configurent selon une dynamique de répétition et de promotion, car ils sont récurrents dans la rubrique feuilleton du *JT de 13h* de *France 2*. Entre 2015 et 2017, ils ont suscité la création d'un récit à épisodes, en replaçant les Journées européennes du patrimoine et le Salon du chocolat de Paris, respectivement, dans notre calendrier permanent.

Créées en 1984 à l'initiative du ministère de la Culture français, les Journées du patrimoine sont des manifestations dont les dates s'étalent de fin août à début novembre et qui permettent au public de découvrir de nombreux édifices et autres lieux qui lui sont rarement ouverts, y compris des musées dont l'accès devient alors exceptionnellement gratuit ou à prix réduit. Parmi ces endroits d'exception, le public est invité à visiter le bâtiment de *France*

[240] Selon l'article du journaliste Jérôme Rivet, publié dans *La Presse* le 29 janvier, 2014, environ 230 millions d'exemplaires des *Aventures de Tintin* ont été vendus dans le monde et ont été traduits en 100 langues différentes. Consulté le 23/11/2018 sur https://www.lapresse.ca/arts/livres/bd-et-livres-jeunesse/201401/29/01-4733702-tintin-le-heros-qui-parle-plus-de-100-langues.php

Télévisions situé à Paris. Pourtant, l'intérêt du *JT de 13h* de *France 2*, dans son format magazine, est de s'investir de façon plus légère, et néanmoins efficace, dans sa propre promotion. C'est pourquoi le sentiment de conscientisation et de préservation des monuments est exalté dans leur rubrique feuilleton. Mais comment réitérer cela tous les ans sans tomber dans la simple répétition ?

La formule, qui au départ peut paraître très simple, se révèle finalement très ingénieuse pour mettre en œuvre un récit à épisodes sur un thème répétitif. Si l'on compare la séquence extradiégétique-proleptique – celle qui a pour but d'introduire le récit – du premier épisode du feuilleton « Les gardiens du patrimoine » de 2016 à celle des feuilletons « Passion patrimoine » de 2015 et « Guédelon : rebâtir le Moyen Âge » de 2017, on peut apercevoir les stratégies narratives mises en œuvre pour faire ressurgir un même évènement dans l'actualité tout en évitant la répétition. Dans ce sens, en 2015, Elise Lucet nous présente ainsi le feuilleton :

> « Notre feuilleton maintenant. Et à 15 jours de la Journée du Patrimoine, on va s'intéresser à ces trésors français : les vieilles pierres. Elles sont partout dans nos belles régions. Il y a même une telle profusion de bâtiments d'exception qu'on a du mal à tous les préserver. Alors, en marge des institutions, des particuliers rénovent et restaurent des manoirs, des chapelles, des prieurés, des châteaux. C'est souvent une histoire d'amour et l'investissement de toute une vie » (07.09.2015).

En 2016, Marie-Sophie Lacarrau le présentait ainsi :

> « Les Journées du patrimoine à présent. Il sera le week-end prochain. Des milliers de sites ouverts. Dès les plus prestigieux à ceux les plus insolites. Cet événement très populaire nous allons le vivre un peu en avance toute cette semaine grâce à notre feuilleton. À l'honneur des merveilles d'architecture, des trésors méconnus, des curiosités et à manœuvre des hommes et des femmes passionnés qui travaillent dans l'ombre. Les gardiens du patrimoine, épisode 1 signé Frédéric Faune, Pascal Auger et Mélanie Laporte » (12.09.2016).

Et finalement, en 2017, la même journaliste énonce les propos suivants :

« On poursuit avec la Journée du patrimoine. Le weekend prochain, un événement où plus de 25 mille animations sont prévues. Notre feuilleton va nous faire voyager dans le temps jusqu'à ce château-fort. Il se trouve en Bourgogne. Des hommes et des femmes le reconstruisent avec des outils et des techniques d'autrefois. C'est un défi hors norme. L'aventure d'une vie qui nous raconte Frédéric Faune, Jacques Bignon et Isabelle Tartakovsky » (11.09.2017).

Que ce soit deux semaines à l'avance ou la semaine même de l'événement, le *JT de 13h* offre à son téléspectateur un feuilleton dans le but d'en faire la promotion, mais aussi et surtout de ratifier auprès de ce même téléspectateur les valeurs nécessaires pour que l'événement en question ait une raison d'être célébré et donc de se perpétuer dans notre calendrier. En ce sens, quel que soit le scénario choisi, les histoires de personnages passionnés animent toujours la mise en intrigue. Cette configuration est visible dans les trois séquences citées ci-dessus. « Des particuliers », « des hommes et des femmes », sont mis en exergue dans la présentation des trois feuilletons. Leur point commun : leur passion. Ce sentiment est nécessaire à créer de l'enthousiasme chez le public qui adhère facilement à ce genre de configuration où une « aventure », une « histoire d'amour », la « curiosité » pour l'insolite, pour le merveilleux ou pour le méconnu sont au rendez-vous. Des éléments forts de la formule feuilletonesque et sérielle que le journal recycle sans la crainte de tomber dans le discrédit à force de les répéter exhaustivement. La différence se situe dans la cohérence de leurs récits.

Leonor Lopes Fávero (2002, p. 18) affirme que l'itération et la répétition sont des éléments importants pour assurer la cohésion narrative, et notamment textuelle. Selon l'auteure, elles ont une fonction « référentielle », dans la mesure où elles font explicitement allusion à « quelque chose de nécessaire à l'interprétation » du récit, du moins en surface. Cependant, contrairement à ce qui se passe naturellement dans une situation de communication orale, le processus de création et de révision d'un texte télévisé peut assurer une meilleure cohésion à un récit dont l'objectif est de séduire l'interlocuteur.

Par exemple, dans le feuilleton « Les gardiens du patrimoine », diffusé entre le 12 et le 16 septembre 2016, nous suivons au moins cinq histoires différentes, dans cinq lieux éloignés et prenant appui sur cinq monuments historiques distincts. Une telle quantité de trames pourrait mettre à mal la reconfiguration et l'intérêt du récit chez les téléspectateurs. Cependant, tout est parfaitement relié grâce à un usage adéquat des déictiques spatiaux et temporels qui donnent une véritable cohésion à la diégèse principale du récit : le sentiment de préservation du

patrimoine français réveillé au fil des dernières années par le JT lui-même. Tel est le cas dans le passage du deuxième épisode où le journaliste-narrateur relie la trame relatant l'entretien des pierres d'une des tours du château de Chambord à celle de la restauration d'un jardin à l'anglaise dans la Vallée-aux-Loups, en banlieue parisienne, et bâti par Chateaubriand : « Entretenir les pierres, préserver les arbres. À 170 kilomètres de Chambord, un parc à l'anglaise au sud de Paris. Et le mot d'un immense écrivain français ». Dans cette petite séquence connective, qui use de peu de mots, le récit embrasse parfaitement tous les éléments nécessaires à faire retentir le message principal de la trame. Il relie harmonieusement les verbes « entretenir » et « préserver » aux substrats initiaux de deux de ses sous-trames : les « pierres » à Chambord et les « arbres » dans le parc historique de la Vallée-aux-Loups. Pour mieux les mettre en relation, le récit indique la distance spatiale qui les sépare : « 170 kilomètres », un embrayeur spatial qui sert à indiquer le changement de lieu de l'acte d'énonciation. Et, comme il s'agit d'un feuilleton, le suspense est alimenté, par exemple, par la phrase finale qui évoque un écrivain sans l'annoncer tout de suite, mais dans la séquence suivante, après la reproduction des paroles décrivant le jardin.

À première vue, la mise en feuilleton des Journées du patrimoine réalisée par le *JT de 13h* de *France 2* semble parcourir tous les ans des chemins différents, mais qui nous mènent au même résultat : la promotion de l'événement principal. Ce n'est pas un hasard si, dans toutes les éditions transmises entre 2015 et 2017, ce n'est qu'à la fin de la diffusion du dernier épisode que les présentateurs du JT annoncent, parmi les édifices de prestige à visiter le lendemain, celui de *France Télévisions* qui aura ses portes ouvertes au grand public. Cette information-clé, qui clairement indique une autopromotion, n'apparaît ni dans le récit du feuilleton ni dans les séquences extradiégétiques-proleptiques des épisodes, parce que d'autres informations sont plus pertinentes pour maintenir la cohésion et la fluidité de l'action de la diégèse autour d'un événement majeur. Toutes les itérations présentes dans les épisodes se concentrent essentiellement sur les dates des journées qui approchent. De ce fait, les informations à visée promotionnelle plus flagrante peuvent être livrées discrètement. Le récit se présente de manière quasi autonome, sans quoi il pourrait perdre de son importance dans le discours promotionnel du JT et être alors discrédité. Enfin, dans le flux médiatique qui anime l'actualité, les feuilletons du *JT de 13h* de *France 2* viennent ajouter de nouvelles strates de sens aux événements répétitifs, en préservant l'aura de ceux-ci.

Cet effet est également ressenti dans la mise en feuilleton du Salon du chocolat de Paris qui, ces deux dernières années, donne plutôt lieu à un format sériel qui permet de conserver les

mythes autour de la passion pour le chocolat. Dans le feuilleton « De l'or en barre », diffusé entre le 24 et le 28 octobre 2016, la semaine même de l'ouverture du salon, le *JT de 13h* présente un chocolatier de renom différent, et de différentes nationalités, dans chaque épisode. En 2017, avec le feuilleton « Chocolat, pépite française », diffusé également la semaine de l'événement, entre le 23 et le 27 octobre, le téléspectateur est invité à suivre l'histoire de la vie de cinq chocolatiers français installés dans cinq villes du monde. Ainsi est mis en valeur un savoir-faire qui fait appel à la fierté française.

Dans les deux cas, nous apercevons un format sériel qui semble s'ajuster parfaitement à ce que propose l'événement : l'exposition de la diversité, de l'expertise et de la qualité autour de l'univers du chocolat. Aussi, toute une gamme de mobiles et de personnages peut susciter des récits riches en trames indépendantes. De plus, cet éventail narratif peut engendrer, par le biais de la comparaison, une sorte de compétition afin de connaître le meilleur de l'actualité. Toutefois, dans ces deux feuilletons, la compétition est configurée différemment de la manière dont les récits de compétition sont habituellement traités, avec un flux temporel plus étendu, imposant un début, un milieu et une fin, et où l'annonce du gagnant configure toujours le dénouement.

Dans le feuilleton « De l'or en barre », même si la compétition n'est pas déclarée, le récit est configuré de sorte que le téléspectateur fasse une comparaison entre les cinq chocolatiers présentés durant la semaine. Cela parce que le récit met constamment en valeur leurs créations. Inévitablement, l'idée du meilleur ressort à travers cette option narrative. Dans le cas du feuilleton de 2017, « Chocolat, pépite française », ce choix est annoncé dans le titre-même. Ce sont donc les Français qui « font fondre le monde entier » comme l'affirme Marie-Sophie Lacarrau dans sa présentation. En bref, le feuilleton met au premier plan la France parmi les producteurs de chocolat de la planète. Et les différentes villes du monde visitées dans chaque épisode s'affirment comme l'argument trouvé par le récit pour prouver cette renommée internationale.

Ce sentiment de compétition autour du Salon du chocolat – sentiment que le discours médiatique renouvelle tous les ans – est explicite dans le feuilleton de 2015 intitulé « Chocolat, un match de gourmands » et diffusé à deux semaines de l'événement à Paris, du 19 au 23 octobre. Le récit, qui préserve le format « traditionnel » du feuilleton, met la France à l'épreuve face à l'un des pays les plus populaires pour son chocolat : la Suisse. La rivalité – élément phare des récits de compétition – va donc servir de fil narratif conducteur à l'intrigue de tous les épisodes.

Cette formule – originaire des récits de compétition et inlassablement réinventée dans la mise en feuilleton ou en série – a pour but de renforcer les valeurs symboliques. La présence de celles-ci est importante pour encourager le public du *JT de 13h* de *France 2* à se rendre au salon, car l'événement a originellement un caractère commercial. Cependant, son côté *business* est masqué grâce à l'emploi d'un langage familier au public et propre aux formats feuilleton et série, mais également grâce aux codes culturellement associés au chocolat. Cela peut être observé dans les séquences extradiégétiques-proleptiques des trois feuilletons diffusés entre 2015 et 2017 :

> « Neuf Français sur dix aiment le chocolat. Et le dixième est un menteur, disent les chocolatiers qui tiendront leur salon annuel à Paris à la fin du mois. Mais, question : où se trouve la capitale du chocolat ? En France ou en Suisse ? À Lyon ou à Genève ? Pour le savoir, nous allons entrer dans l'univers si particulier des chocolateries. Oui ! Cette semaine, à l'heure du déjeuner, c'est un match de gourmands qu'on vous propose » (19.10.2015).

> « C'est le rendez-vous de la gourmandise. Le Salon du chocolat ouvre ses portes à la fin de la semaine, à Paris. Cette semaine, nous allons faire connaissance avec les meilleurs chocolatiers du monde. C'est la crème de la crème du chocolat en quelque sorte. Aujourd'hui, direction Nice, avec un jeune et talentueux artisan qui rêve lui aussi de devenir un jour champion du monde » (24.10.2016).

> « Le Salon du chocolat, le weekend prochain à Paris. C'est le rendez-vous incontournable de tous les passionnés : gourmands et gourmets. Alors, pour patienter, nous allons suivre tous ces Français qui, avec leurs chocolats, font fondre le monde entier. Nous irons en Chine, au Japon, en Norvège, à Bali. Nous commençons à New York avec un chef devenu star » (23.10.2017).

Le côté promotionnel est souvent lié au sentiment de gourmandise présent dans la culture des consommateurs de chocolat : « Neuf Français sur dix aiment le chocolat. Et le dixième est un menteur », « C'est le rendez-vous de la gourmandise », « C'est le rendez-vous incontournable de tous les passionnés : gourmands et gourmets ». Avec ce procédé, l'identité

narrative de l'événement est maintenue dans le temps. Certes, cela se produit avec l'usage de clichés et stéréotypes, ainsi que d'un langage simple. Le façonnement de ces événements qui font date dans notre calendrier a besoin de ces éléments pour prendre sens, même s'ils se reproduisent constamment. La mise en feuilleton ou en série de l'information s'impose dans l'actualité comme une issue pour contourner les formules « traditionnelles » du journalisme. Ces dernières pourraient annihiler toute sorte de tentative d'inventivité et limiter la mise au jour d'un récit très attractif. De façon générale, les répétitions que les deux formats suscitent favorisent un processus de renouvellement du récit plus compatible avec le répertoire narratif de leur public.

D'après les réflexions de Gérard Genette[241], Joël Loerh (2001) souligne que, sur le plan narratif, les répétitions ne doivent pas être perçues comme négatives. Pour lui, elles doivent être utilisées pour envisager un rythme plus agréable et une reconnaissance plus immédiate du récit. Non sans un apparent paradoxe, l'auteur affirme qu'un récit monotone est donc en réalité un récit qui ne se répète jamais et que, corrélativement, la répétition a pour vertu de varier les plaisirs de la lecture. « Vraisemblablement parce que ce lecteur n'aime pas davantage s'en laisser conter qu'il ne se satisfait d'une simple participation affective aux histoires qu'on lui raconte » (Loehr, 2001, p. 53-54).

Quand le récit à épisodes ne se propose pas uniquement d'engendrer le suspense, comme dans les trois derniers feuilletons que nous avons analysés, le public est souvent invité à se lancer dans une sorte de contemplation visuelle sans grandes ambitions novatrices sur le plan narratif. Il n'est pas obligé d'attendre la fin d'un récit à suspense pour sa complète jouissance. De cette façon, il est moins captif des procédés de montage et de composition et ne se laisse pas complétement piloter par un narrateur qui connaît et tire lui-même toutes les ficelles de la conduite du récit. Un tel profit est possible grâce aux redondances et aux répétitions qui ornent le traitement d'un événement, en réfractant sa réapparition dans l'actualité au travers d'informations et de clichés qui lui sont déjà associés.

[241] Dans son article, Joël Loehr utilise la phrase « Le récit romanesque va ordinairement son bon train sans trop revenir sur ses traces, d'où un suspens souvent bien linéaire », phrase de Genette pour signifier son regret de voir les répétitions disparaître des nouveaux romans. Dans Genette, Gérard, « L'autre du même », *Corps écrit*, n° 15, 1985, p. 16.

3.5.3 Rio Janeiro est toujours aussi beau : la répétition de clichés au profit du récit

Les redondances et les répétitions sont très importantes dans le récit de la série « *Ser Carioca*[242] » (Être Carioca), diffusée au *Jornal Hoje*, du 28 février au 2 mars 2015. Elle doit sa réalisation aux commémorations de l'anniversaire des 450 ans de la ville de Rio de Janeiro, le 1er mars. Dans ses trois épisodes, la question « *O que faz de alguém Carioca ?* » (Qu'est-ce qui fait de quelqu'un un Carioca ?) est posée à plusieurs reprises pour faire avancer l'action du récit. Mais, pour donner du sens à la réponse, la série a recours à toutes sortes de clichés, stéréotypes et images associées au mode de vie des habitants de Rio. Dans ce sens, le premier épisode se focalise sur les habitudes des Cariocas dans leur supposé habitat de prédilection : la plage. Le deuxième nous montre les beautés naturelles de la ville à travers le regard des étrangers. Et le troisième s'intéresse d'une part au charisme et au sens de l'amitié qui seraient propres aux Cariocas et d'autre part à la manière dont la ville est représentée au cinéma.

Pour faire vivre cette date spéciale, les mythes concernant la ville la plus emblématique du Brésil sont exaltés par le JT, dans une promotion plutôt honorifique. Au début du premier épisode, la journaliste-personnage (qui joue aussi le rôle de chroniqueuse-flâneuse) récite l'un des poèmes sur Rio[243] les plus connus au Brésil, accompagnée de belles images du paysage – images que le Brésilien lambda et les étrangers ont souvent vues dans les publicités touristiques. D'une qualité presque cinématographique, ces images-clichés sont présentes dans tous les épisodes et renforcent son univers déjà connu, facile à identifier. Elles ne sont pas uniquement insérées pour aider la narrativité du récit et pour faire les transitions entre les séquences, mais aussi parce qu'elles font aussi partie d'un répertoire bien ancré dans l'imaginaire du téléspectateur. Leur usage stratégique vise à conquérir le public et à le faire participer à la célébration de cette date qui prend de l'importance. Finalement, ce n'est pas un anniversaire comme les autres. Ce sont les 450 ans qui donnent à l'événement son importance, à la différence de cette même date les années précédentes.

Le sentiment d'être *Carioca* est donc le mobile choisi pour donner du sens à cet événement dans l'actualité. La série « *Ser Carioca* » (Être Carioca) s'investit dans la construction d'un portrait plutôt pittoresque de la ville de Rio de Janeiro à travers la sélection de personnages bien figés. La redondance de valeurs est nettement mise en priorité. Le récit utilise souvent les mots les plus importants et les plus chargés de signification qui sont employés

---

[242] « Carioca » désigne les habitants de la ville de Rio de Janeiro, au Brésil.
[243] Le poème qui est au service de la diégèse du récit de la série « *Ser Carioca* » s'appelle « *Canto do Rio em sol* » (Un chant de Rio ensoleillé), écrit par Carlos Drummond de Andrade et Chico Buarque.

par les personnages et par la journaliste pour les afficher à l'écran par le moyen d'un habillage graphique. Ainsi, les idées principales – celles que le récit veut mettre en valeur – sautent aux yeux des téléspectateurs, au travers d'un défilement d'images idylliques. Cela crée un effet de redondance, puisque les paroles se répètent presque en même temps qu'elles sont prononcées.

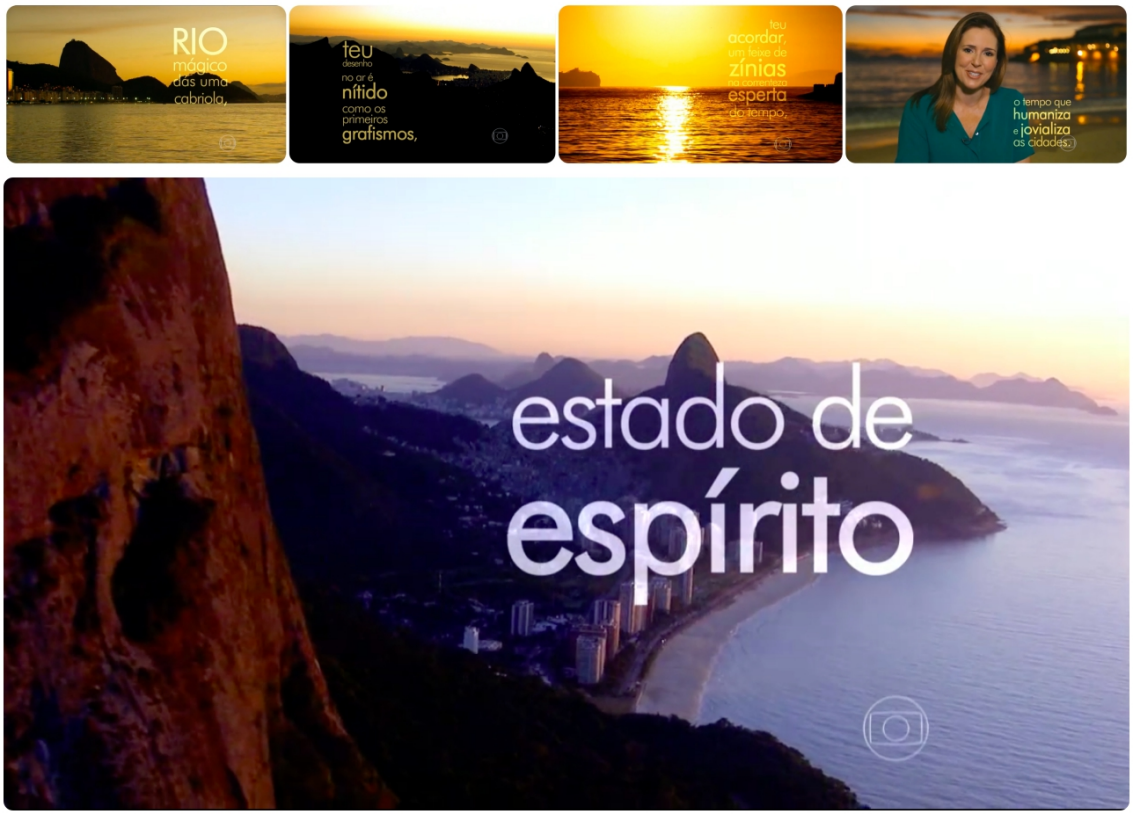

Figure 43 : Images tirées du premier épisode (4'03'') de la série « Ser Carioca » (Être Carioca) diffusé le 28 février 2015. En haut, des images idylliques de la ville de Rio de Janeiro avec les mots du poème de Carlos Drummond de Andrade incrustés à l'écran, faisant partie de la séquence d'introduction de la série (de 32'' à 1'15''). À partir de belles images, le récit de « Ser Carioca » utilise un habillage graphique pour mettre en évidence les mots les plus représentatifs des valeurs et du mode de vie des habitants de Rio. L'image du bas, où est écrit « état d'esprit », est un bon exemple des idées que le récit cherche à mettre en valeur. De la sorte, le récit engendre une sorte de répétition des mots par des images susceptibles d'entraîner chez les téléspectateurs une reconnaissance plus facile des principaux clichés concernant les mythes les plus populaires sur la ville de Rio de Janeiro.

Au premier abord, l'information ne semble pas être la priorité du récit. Celui-ci cherche plutôt à faire que le téléspectateur apprécie la façon de vivre à Rio, sur un ton plus proche d'une chronique, comme on peut l'observer dans la séquence initiale du deuxième épisode, diffusé le 1er mars 2015. Après l'image d'un avion qui survole les beaux paysages de Rio, la journaliste-personnage, en haut du « *Pão-de-Açucar* » (le Pain de Sucre) démarre ainsi le récit :

> « Même les personnes nées dans cette ville ne se lassent jamais d'admirer ce que Rio a de plus précieux : cette beauté naturelle qui laisse tout le monde à bout de souffle. Chaque jour, pendant la haute saison, 8 000 touristes – dont près de la moitié sont étrangers – viennent ici au Pain de Sucre pour voir ce que nous, les Cariocas, savons depuis longtemps : d'en haut, Rio est toujours aussi beau »[244].

« *O Rio de Janeiro continua lindo* » (Rio de Janeiro est toujours aussi beau) est une phrase courante dans la culture brésilienne, si prégnante dans diverses manifestations artistiques et culturelles que son emploi rend toujours facile l'identification de tous les stéréotypes de cet univers « *carioca* » si particulier. L'information du nombre de touristes qui visitent le Pain de Sucre semble placée au second plan, pour lui préférer les dictons populaires. Des données à caractère fortement informatif sont ponctuellement employées dans le récit pour renforcer les allégories. Tous les épisodes vont vraiment « dialoguer » avec des citations de poèmes célèbres, des mots d'argot, des chansons populaires et des images idylliques pour rendre le récit plus proche d'une chronique de mœurs. Le ton de la série est plutôt nimbé d'un « état d'esprit » (« *estado de espírito* ») qui va parcourir tous les épisodes et motiver le choix des personnages. Ceux-ci vont donner vie à ce propos promotionnel lié au symbolisme, bien construit dans le temps, d'une ville de « bons-vivants », d'une « *cidade maravilhosa* » (ville merveilleuse). À la fin du premier épisode, sur la plage mythique d'Ipanema, un vendeur-ambulant et un « *gringo* » (l'étranger) espagnol incarnent ce rôle. Ce sont eux qui vont résumer tout le propos de festivité d'une date spéciale : « ce sont 450 ans remplis de bonheur qui vont tripler à jamais » (« *São 450 anos de felicidades que vão triplicar sempre e sempre* »), affirme le « *gringo* », suivant les paroles du vendeur-ambulant : « Rio, je te souhaite beaucoup de bonheur et de nombreuses années de vie » (« *Rio, muitas felicidades e muitos anos de vida* »).

En outre, en tant que récit configuré autour des personnages, les prises de parole des habitants de Rio – toujours positives et insistantes sur un même point de vue – confirment leur redondance, puisqu'elles réaffirment à tout moment l'argument principal de la série.

---

[244] « *Mesmo quem nasce nesta cidade não se cansa de admirar o que o Rio tem de mais precioso: esta beleza natural que deixa todo mundo sem fôlego. Por dia, durante a alta temporada, oito mil turistas, quase a metade só de estrangeiros, vêm até aqui ao Pão-de-Açucar para constatar o que nós, os Cariocas, já sabemos: do alto o Rio continua lindo* ».

3.5.4 Le temps chronique et le temps calendaire en série

Ce format, exploré au maximum par la série « *Ser Carioca* » (Être Carioca), a une propriété importante. Celle-ci a aussi été observée dans tous les feuilletons et séries de notre corpus visant la promotion de dates phares et la permanence de ces dernières dans notre temps calendaire. Il s'agit de la capacité de donner aux événements une continuité narrative, même si celle-ci n'est pas basée sur une innovation ou une « vraie » rupture dans l'écoulement naturel du temps. La présence d'un intérêt explicite pour le façonnement du temps à travers l'appréciation du quotidien dans les séries et feuilletons étudiés pointe également la construction de ce qu'Émile Benveniste appelle le « temps chronique » :

> « Dans le temps chronique, ce que nous appelons « temps » est la continuité où se disposent en série ces blocs distincts que sont les événements. Car les événements ne sont pas le temps, ils sont dans le temps. Tout est dans le temps, hormis le temps même. Or le temps chronique, comme le temps physique, comporte une double version, objective et subjective » (Benveniste, 2005, p. 70-71).

C'est dans ce temps chronique que nous situons les événements de notre vie, ainsi que ceux de la société dans laquelle nous vivons. Plus précisément, il s'agit de points de repère qui ne nous disent rien des événements eux-mêmes, mais qui permettent de les fixer à l'intérieur d'un système particulier. Afin de l'objectiver, Benveniste montre que les sociétés humaines ont créé le temps calendaire. Celui-ci constitue un cadre nécessaire à nos organisations sociales parce qu'il est un temps partagé. À partir de ce constat, l'auteur ajoute une remarque importante : le temps calendaire, s'il permet de mesurer le temps social, est « en réalité intemporel ». En effet, le passage du temps le laisse inchangé ; ce temps calendrier est une permanence insensible à l'écoulement du temps, ce qui explique qu'il puisse servir à appréhender tout système d'événements.

Comme nous l'avons observé, la mise en feuilleton ou en série de l'information appréhende ce temps chronique à l'intérieur des récits grâce à une fragmentation en épisodes, mais aussi en saisons quand il s'agit d'événements qui se répètent dans notre calendrier au fil des ans. Ces deux procédures narratives – la mise en feuilleton et la mise en série – visent inégalement une représentation plus proche de notre quotidienneté par le biais de l'évolution de nos actes dans notre existence. La définition d'un cadre structurant et délimitant la façon de

compter un récit à épisodes, de le saisir dans un ordre purement quantitatif, demeure indispensable pour que le public qui le suit puisse trouver du sens à son propre temps chronique et se repérer dans le temps calendaire. Cependant, ce privilège n'est pas exclusif au public. Les médias, en tant que producteurs et diffuseurs de sens, jouent un rôle très important dans cette construction imaginaire et subjective de notre temps. Quand le *Jornal Hoje* de *Globo* et le *13h* de *France 2* prennent en charge l'actualisation d'événements répétés, ils établissent eux aussi notre temps calendaire. La feuilletonisation et la sérialisation de l'information de grandes compétitions sportives, de grandes fêtes religieuses ou nationales, d'anniversaires ou de grands rendez-vous commerciaux et/ou culturels – soit tous les évènements qui « font date » – leur confèrent l'avantage d'une programmation plus maîtrisable en comparaison à ceux qui adviennent dans une actualité plus vive et immédiate.

Selon Jean-Pierre Esquenazi (2016), ce qui se produit dans la fiction, c'est la capacité des formats sériel et feuilletonnesque : celle de maîtriser le temps. Il explique que les formats à épisodes disposent de deux types de montage : l'un audiovisuel – proche de celui originaire du cinéma – et l'autre sériel. Le premier s'occupe de la cohésion des plans à l'intérieur des arcs narratifs et le deuxième se consacre uniquement à la fluidité de l'action de ces mêmes arcs. En ce sens, l'auteur affirme que ce genre de format donne lieu à une image plus fidèle de notre temps chronique qui, par son registre, devient calendaire, mais aussi historique :

> « Le temps calendaire sériel résulte du découpage en épisodes et saisons. Ce calendrier devient temps historique quand ce découpage prend sens à l'intérieur de l'organisation narrative : il ne s'agit plus d'un découpage discrétionnaire, mais d'un véritable montage du récit, de ses épisodes ou plus précisément des arcs narratifs le composant. Il permet à la machine sérielle de tourner à plein régime, c'est-à-dire de poursuivre l'expansion de son univers » (Esquenazi, 2016, p. 153).

Cet univers est donc renouvelé chaque fois qu'un événement d'ordre majeur émerge dans l'actualité, dans un cadre temporel prévisible. Mais il peut aussi s'imposer pour offrir au téléspectateur quelque chose de nouveau ou être promu autrement : comme une autopromotion qui le rend plus notable et capable de faire la une par un simple effet de dénonciation qu'il indique dans son récit.

3.6 La révélation publique et sa propagation dans l'actualité

Dans cette partie, nous allons analyser un phénomène propre aux séries journalistiques, en particulier à celles du *Jornal Hoje* de *Globo* : la révélation publique. À travers une politique éditoriale qui vise à dénoncer un délit, quelque chose de dissimulé à la société ou une « anormalité » dans l'ordre social, le JT brésilien cherche à créer un sujet d'actualité. Pour ce faire, il adopte souvent le format sériel afin de procurer à son produit journalistique un caractère spécial et ainsi le promouvoir comme l'un des événements les plus pertinents du moment.

La révélation publique, observée dans les séries produites par le *Jornal Hoje*, fait partie de l'une des cinq catégories proposées par Carlos Franciscato (2014), dont l'usage récurrent aide à comprendre la façon dont le journalisme contemporain crée la temporalité du présent. Les autres catégories sont l'instantanéité, la simultanéité, la périodicité et la nouveauté. Selon l'auteur, ces catégories peuvent distinguer la façon dont le journalisme collabore à la construction de l'actualité dans notre société, car cette participation « varie selon le type d'événement, sa forme d'expression, ses moyens de circulation et de réception et le contexte social dans lequel les nouvelles et les actions vont interagir[245] » (Franciscato, 2014, p. 104). Il affirme que ces catégories sont essentiellement descriptives et offrent la possibilité d'identifier des phénomènes courants dans le journalisme à travers la régularité de certaines pratiques, en dépit de l'énorme diversité d'événements qui éclosent dans notre monde.

> « En proposant cinq catégories descriptives, nous avons l'intention de les insérer dans les grands mouvements historiques qui ont créé les conditions, les processus et les significations pour l'émergence et la consolidation du journalisme, sans perdre de vue néanmoins les mouvements internes à l'institution journalistique qui ont réussi à constituer des tensions, des routines, des normes, des valeurs et des pratiques avec une certaine autonomie par rapport aux processus sociaux d'origine, avec suffisamment de force pour les influencer[246] » (*Ibid.*, p. 99).

---

[245] « […] *é variada conforme o tipo de evento noticioso, sua forma expressiva, seus modos de circulação e recepção e o contexto social em que notícias e ações irão interagir* ».

[246] « *Ao propormos cinco categorias descritivas, buscamos inseri-las nos movimentos históricos amplos que criaram condições, processos e sentidos para o surgimento e a consolidação do jornalismo, mas percebendo*

Franciscato souligne que la catégorie de révélation publique engendre une dimension de pertinence de ce présent construit par le journalisme et qui peut, par conséquent, insérer les séries spéciales dans l'actualité, comme le souhaite *Globo*. En tant que producteur de récits qui provoquent une rupture dans l'ordre du jour, le journalisme peut offrir de la nouveauté, mais également révéler des faits qui se sont produits et qui ont été gardés secrets ou qui sont simplement passés inaperçus, complètement ignorés par la large majorité de la population. Selon Franciscato, cela se configure comme une forme légitime d'actualisation des faits, parce que les événements « deviennent actuels à partir du moment où l'exercice du journalisme d'enquête supprime les barrières 'secrètes' et transmet ces contenus à l'information et aux débats du public. Cet acte journalistique peut être appelé révélation » (*Ibid.*, p. 117).

À la différence d'autres catégories, celle de révélation publique a été proposée dans le but de démontrer que le journalisme n'est pas seulement un registre d'actualité. Carlos Franciscato ajoute que cette temporalité du présent peut être construite par le biais d'une discursivité inhérente à la pratique journalistique. Selon lui, tout le discours existant dans le journalisme contient le présent inscrit dans les intentions de sa production et dans les marques de son produit, mais il intervient aussi dans la construction du temps quand il s'énonce dans des règles discursives partagées par les interlocuteurs (l'institution journalistique et ses publics). « Le mode même d'énonciation du journalisme est en soi une affirmation de la 'présentification' de son contenu[247] » (*Ibid.*).

Cette énonciation prend d'autant plus d'ampleur lorsqu'elle est insérée dans une stratégie publicitaire qui va permettre qu'une révélation se diffuse dans le temps présent d'une société. Nous utilisons l'expression « révélation publique » pour caractériser le genre de journalisme qui mobilise un procédé visant à livrer un contenu nouveau à son interlocuteur, afin de faire connaître quelque chose qui était hors de portée du public. Sa présence est tout particulièrement ressentie dans le journalisme d'enquête, mais son effet révélateur peut être également observé dans la particularité d'un événement novateur ou singulier dans le social, dont le « regard » de l'institution journalistique (ses valeurs, ses critères de qualité de l'information et ses modes

---

também como movimentos internos à instituição jornalística constituíram tensões, rotinas, normas, valores e práticas com certa autonomia em relação aos processos sociais originários, com força suficiente para que os influenciassem ».

[247] « *O próprio modo de enunciação do jornalismo já é uma afirmação da 'presentidade' do seu conteúdo* ».

d'investigation et d'expression) pointe la nécessité de le rendre public et de l'insérer dans un débat d'actualité.

Ce phénomène a été observé dans notre corpus, surtout dans la production de séries journalistiques du *Jornal Hoje*. Une bonne partie des séries produites par ce JT contient l'ambition de révéler, plus que de rompre, l'ordre du jour par quelque chose d'inédit ou d'impactant. Cependant, sans cette rupture qui les place au premier rang de l'actualité, ces événements prennent plus de visibilité à travers un récit fragmenté et plus long qui leur donne une importance journalistique plus remarquable en comparaison à d'autres faits de l'édition du jour. De cette façon, l'effet de révélation publique s'articule souvent à la production d'un journalisme d'enquête et à une stratégie éditoriale liée à une publicité dans sa programmation. Ainsi l'affirme Carlos Franciscato :

> « La catégorie de 'révélation publique' prétend alors décrire ce double mouvement articulé : le fait de révéler quelque chose par le biais d'un travail rigoureux d'enquête et par le biais de sa diffusion précisément en vue de sa propagation publique. Ces deux moments sédimentent le temps présent avec des formes discursives qui construisent les événements en tant que produits symboliques et contribuent à donner une substance à l'expérience du présent[248] » (*Ibid.*, p. 118).

Le traitement de l'information comme série ou feuilleton correspond à cet objectif de visibilité dans l'actualité grâce à la reconnaissance, par le téléspectateur, de leur format plus étendu et susceptible de lui donner (au moins dans leur discours) le temps nécessaire pour interpréter des événements qui s'annoncent complexes dans leur révélation. De ce fait, chez *Globo*, le journalisme d'enquête est fréquemment présenté sous la forme de séries. En tant que telle, sa présentation s'illustre de façon spéciale, sans quoi son emplacement dans l'agenda du jour pourrait être menacé. C'est là un savoir-faire que *Globo* maîtrise quand elle lance des séries spéciales d'enquête dans sa programmation journalistique.

---

[248] « *A categoria da revelação pública pretende, então, descrever este duplo movimento articulado: o ato de revelar algo por meio da apuração jornalística e sua publicização visando exatamente sua propagação pública. Ambos momentos sedimentam o tempo presente com formas discursivas que constroem eventos como produtos simbólicos e contribuem para dar substância à experiência do presente* ».

3.6.1 Les séries spéciales d'enquête

Dans notre corpus, deux séries se prêtent parfaitement à ce type de pratique : « *Lança-perfume* » (Lance-parfum) et « *Grileiros na Amazônia* » (Les accapareurs de terres en Amazonie), diffusées du 1er au 3 septembre 2014 et du 6 au 8 juillet 2015, respectivement. La première dévoile les nouvelles drogues utilisées par les jeunes de São Paulo lors de soirées dans la rue. La deuxième dissèque tout un schéma illégal de vente de terres publiques en Amazonie en faveur de l'industrie d'élevage. Contrairement à d'autres séries et feuilletons analysés précédemment, celles-ci ne se préoccupent pas simplement de promouvoir un événement ou une date à venir. Elles s'appuient uniquement sur des faits du passé pour mettre en lumière des problèmes qui existent dans le quotidien présent, mais qui ne sont pas forcément connus par le public. Pour les rendre plus prestigieux dans sa grille de programmation et les placer au centre d'un débat plus prolongé, le *Jornal Hoje* s'appuie sur le potentiel narratif propre au format sériel, mais surtout sur une périodicité qui lui est particulière. En effet, leur capacité à fragmenter un événement dans une durée plus prolongée dans le temps permet aux séries de satisfaire à l'ambition d'un certain journalisme tourné vers l'investigation.

Par le moyen d'une routine de production et de diffusion considérablement distincte de celle pratiquée par le journalisme quotidien – souvent très routinisé (« *burocrático* ») –, le journalisme d'enquête est, selon Luis Mauro Sá Martino et Lídia Rogatto e Silva (2013), associé, dans l'imaginaire de la profession, à une série de pratiques déjà consacrées et sédimentées dans le métier journalistique. Cela peut correspondre à une investigation plus détaillée et approfondie, à la confrontation et à la vérification d'éléments échappant aux autorités constituées, mais aussi à une excellence dans la construction du texte.

> « En raison de ses caractéristiques spécifiques liées à la révélation des faits, à un possible engagement envers l'intérêt public et à la surveillance des pouvoirs constitués, le journalisme d'enquête semble occuper une place à part dans le domaine professionnel, étant doté d'un système normatif spécifique – en soutenant en même temps sa référence à l'ensemble – des procédures établies[249] » (Martino et Silva, 2013, p. 15).

[249] « *Por suas características específicas vinculadas à revelação de fatos, a um pressuposto maior compromisso com o interesse público e com a fiscalização dos poderes constituídos, o jornalismo investigativo parece ocupar uma posição à parte no campo profissional, sendo dotado de um sistema normativo específico – embora mantendo sua referência ao todo – de procedimentos consagrados* ».

Lorsque les journaux télévisés de *Globo* annoncent leurs séries de reportages, le mot « *especial* » (spécial) est souvent affiché lors de leur diffusion, comme un synonyme de « *bom jornalismo* » (bon journalisme). Selon Martino et Silva (*Ibid*.), ce concept « bon journalisme » est assez vague, en termes épistémologiques et de valeurs symboliques. Pour autant, le journalisme d'enquête garde son prestige, du moins dans le milieu professionnel, en étant considéré comme l'une des principales pratiques qui confèrent au journalisme le statut de « quatrième pouvoir ».

Dans le cas du journalisme brésilien contemporain, en particulier celui de *Globo*, il existe une forte tradition qui consiste à s'appuyer sur une technique standardisée de codification des événements pour légitimer leur crédibilité. Tatiana Alvez de Carvalho Costa (2005, p. 69) souligne que ce désir d'atteindre une apparente objectivité, d'avoir des informations claires et précises et de rationaliser le processus de production freine les possibilités de création et d'improvisation. De plus, l'auteure ajoute que l'idée de se présenter comme un « *espelho da realidade* » (miroir de la réalité), soit celle d'une non-contamination de la médiation humaine dans ce processus, est une illusion ». Afin de franchir ces limites, Costa affirme que le journaliste doit disposer d'un « bistouri[250] » pour inciser ce « miroir » et pouvoir disséquer ce qu'il y a derrière les apparences. Pour l'auteure, ce regard chirurgical est plus facilement réalisable dans les séries spéciales produites par les journaux télévisés brésiliens que dans d'autres formats.

La chaîne *Globo*, pionnière dans la production de séries de reportages à la télévision brésilienne, met toujours en évidence l'importance de connecter l'événement à son contexte comme argument principal pour adopter ce type de format. Dans le livre institutionnel qui raconte l'histoire de sa principale émission journalistique, le *Jornal Nacional*, la chaîne officialise ces prétentions de valoriser le journalisme d'enquête au travers de séries spéciales comme une façon de mettre en attente tous les possibles déroulements d'un événement, en relevant ces contextes et tensions. « L'idée [est] d'offrir au téléspectateur une approche plus

[250] Tatiana Alves de Carvalho Costa emprunte le mot « *bisturi* » à Regina Mota qui, dans son œuvre *A épica eletrônica de Glauber – um estudo sobre cinema e TV* (2001, Belo Horizonte, Editora UFMG), mène une analyse comparative entre le langage du cinéma et celui de la télévision, surtout en ce qui concerne les similitudes entre le documentaire et les séries de reportages.

approfondie des sujets traités, même s'ils sont divisés en épisodes[251] » (*Projeto Memória das Organizações Globo*, 2004, p. 321).

Contrairement à ce qui est pratiqué dans la rubrique feuilleton du *JT de 13h* de *France 2*, dans le *Jornal Hoje*, la construction d'un récit à épisodes à partir d'événements-clos respecte davantage les engrenages rigides du journalisme quotidien qui visent ce « miroitement » du factuel à travers l'emploi d'un langage objectif et d'un montage d'images plus « traditionnel ». Ce genre de construction est souvent observé dans les séries à caractère d'investigation qui ont pour but de dénoncer quelque chose, sans pour autant susciter les soupçons quant aux procédures d'enquête. Par exemple, les journaux télévisés de *Globo* ne présentent jamais les séries comme des « épisodes ». Ils emploient successivement les mots « premier » reportage, « deuxième » reportage. Dans cette catégorie de séries, les typologies employées évitent les « distensions » et les « ouvertures[252] » créatives que les formats sériels et feuilletonesques peuvent offrir. Le *13h* de *France 2* les utilise dans ses feuilletons sans la moindre crainte de se rapprocher des formules traditionnelles de la fiction. Quand il se lance dans la production d'un journalisme d'enquête, le *JT de 13h* de *France 2* suit les normes qui sont plus proches du « grand reportage[253] ».

Quand cela lui convient, le *Jornal Hoje* préfère préserver l'image d'un journalisme qui reflète la réalité. Ces séries de reportages d'enquête suivent cette espèce de « miroitement » qui les ajuste à une configuration plus stricte, où le téléspectateur n'est pas incité à aller plus loin dans son interprétation de l'événement.

> « [Dans le cas du miroitement], le journaliste représente un lieu de connaissance et tous les éléments sont organisés de manière à renforcer ce qui est développé par l'argument présenté par la *voix-off*. Les images, à la troisième personne, ne peuvent être interprétées que par ce qui est présenté dans le texte lu par le reporter, qui incarne, lorsqu'il apparaît,

---

[251] « *A idéia [é] oferecer ao telespectador uma abordagem mais aprofundada dos assuntos, ainda que dividida em capítulos* ».

[252] Tatiana Alves de Carvalho Costa (2005, p. 168-169) indique trois possibilités d'organisation des séries de reportages spéciaux dans le journalisme brésilien. Pour l'auteure, selon le positionnement du journaliste, l'utilisation des éléments pour la construction de structures narratives et dramatiques, le traitement du sujet et son rapport avec le téléspectateur, elles peuvent se présenter comme de la « *distenção* » (distension), de l' « *abertura* » (ouverture) ou de l' « *espelhamento* » (miroitement). Nous empruntons donc ce dernier terme à l'auteure dans notre thèse parce qu'il s'ajuste parfaitement aux observations issues de notre corpus.

[253] Traditionnellement, le *JT de 13* de *France 2* diffuse les grands reportages les week-ends. Ce format occupe à peu près la moitié de la durée de leur émission.

une ‘forme de discours anthropomorphique’. Les structures narratives et dramatiques de ces sujets sont développées en fonction de la présentation d’un problème, de ses causes et des solutions possibles. Le téléspectateur est traité seulement comme un récepteur d’informations, sans la possibilité d’interprétation allant au-delà de ce que la structure fermée qui lui est présentée le souhaite[254] » (Costa, 2005, p. 168).

Les séries « *Lança-perfume* » (Lance-parfum) et « *Grileiros na Amazônia* » (Les accapareurs de terres en Amazonie) suivent donc ce format plus « traditionnel » du journalisme d’enquête. Le récit de cette dernière, par exemple, se concentre sur les écoutes téléphoniques enregistrées par la police fédérale brésilienne. Les trois reportages de la série s’organisent essentiellement autour de séquences où le JT reproduit les échanges téléphoniques des participants au schéma d’occupation illégale de terres publiques en Amazonie. De la sorte, la chaîne et le journaliste qui signe la série s’exemptent de tout soupçon de prise de position, même si le récit suit un fil narratif plutôt dramatique qui vise à accentuer l’antagonisme des inculpés. Toutes les images sont au service de la *voix-off* du journaliste-narrateur qui n’exprime aucune appréciation ou opinion sur l’événement. Quand il apparaît dans les séquences *in situ*, son rôle devient plutôt didactique pour expliquer au téléspectateur comment la « *grilagem*[255] » de terres est mise en exécution. Même pour cela, il utilise une technique d’impartialité nécessaire pour donner plus de crédibilité à son texte : « selon le Ministère public… ». Ensuite, des effets de graphisme numérique accompagnent les explications du journaliste pour donner forme au récit et faciliter la compréhension du téléspectateur, mais sans les ouvertures narratives nécessaires pour susciter un débat plus interprétatif des faits présentés. Enfin, dans ce genre de format plus strict, la créativité se limite aux recours visuels, mais de façon plutôt superficielle, sans s’élargir au contenu informatif.

---

[254] « *O repórter representa um lugar do saber e todos os elementos são organizados de maneira a reforçar o que é desenvolvido pelo argumento apresentado pela locução em* off. *As imagens, em terceira pessoa, só podem ser interpretadas pelo que é apresentado no texto lido pelo repórter, que encarna, ao aparecer, uma “forma antropomórfica do discurso”. As estruturas narrativas e dramática dessas matérias são desenvolvidas em função da apresentação de um problema, de suas causas e possíveis soluções. O espectador é tratado como um receptor das informações, sem a possibilidade de interpretar para além do que é pretendido pela estrutura fechada que lhe é apresentada* ».

[255] Le mot « *grilagem* » (accaparement de terres) est employé au Brésil pour désigner une technique de vieillissement de faux documents. Il suffit de mettre quelques grillons dans une boîte avec les documents falsifiés – généralement des titres de propriété de terres et/ou d’immeubles – et d’attendre quelques jours. Les insectes vont rendre les papiers rongés et jaunis, avec une apparence de vieillis par le temps. Cela permet que les malfaiteurs les présentent aux autorités comme s’ils s’agissait de vrais titres.

La présence du langage typique des feuilletons et séries est ressentie de façon très timide dans le récit de « *Grileiros na Amazônia* » (Les accapareurs de terres en Amazonie). Les séquences analeptiques, qui ont pour fonction de replonger le téléspectateur dans le récit, sont, par exemple, diluées sous la forme de répétitions, surtout dans le deuxième reportage. Ce genre de série qui vise un « miroitement » ne compte pas de procédures narratives claires de résumé telles celles qui existent dans les séquences « précédemment… » des feuilletons du *13h* de *France 2* ou dans les séquences extradiégétiques prononcées par les présentateurs du journal télévisé. Alors, pour expliquer au téléspectateur comment la bande de malfaiteurs agit en Amazonie, le récit du deuxième épisode utilise les principales informations employées dans le premier reportage, comme un moyen de le contextualiser. Cependant, cela ne se répète pas vraiment dans le troisième reportage. Celui-ci se borne surtout à problématiser la situation afin de créer un dénouement plus dramatique.



Figure 44 : Image tirée du premier épisode (6'37'') de la série « Grileiros na Amazônia » (Les accapareurs de terres en Amazonie), diffusé le 6 juillet 2015. Dans cette séquence (de 2'42'' à 3'16''), le journaliste Fabiano Virella explique didactiquement toutes les étapes pour l'occupation illégale de terres dans la forêt amazonienne. Un plan du Brésil créé graphiquement suit au fur et à mesure ses explications en affichant des images réalistes de la façon dont l'opération menée par les malfaiteurs a été conduite dans la région.

La hausse de la violence et des assassinats dans les terres occupées illégalement en Amazonie est utilisée comme argument du troisième reportage. Mais son récit soutient cette problématisation seulement dans les deux premières minutes, sans jamais faire d'appréciations

ou de scénarisations par le biais d'images fortes ou d'une adjectivation. La mise en récit donne forme aux statistiques et informations officielles fournies par la police fédérale. Le journalisme assume alors son rôle de « *voz do saber* » (voix du savoir) à travers son accès « exclusif » aux informations de l'enquête policière, en respectant le modèle classique du « miroitement ». Cet appel à la violence et à d'autres crimes engendrés par la « *grilagem* », comme le travail esclave mis en évidence dans le récit, intensifie l'importance d'une solution pour la régularisation des terres publiques en Amazonie. Les trois dernières minutes du reportage se concentrent alors sur la dénonciation de la situation actuelle dans laquelle se trouve ce processus de régularisation mené par le gouvernement brésilien, mais sans pour autant se positionner ouvertement. Pour renforcer son caractère de dénonciation, le récit s'appuie sur les prises de parole des autorités et des spécialistes qui assument leur rôle de personnages-experts.

La fin de la série « *Grileiros na Amazônia* » (Les accapareurs de terres en Amazonie) est ainsi configurée : après la séquence en plateau du journaliste-narrateur, qui expose, par le moyen de statistiques officielles l'inefficacité du programme gouvernemental de régularisation des titres de terres en Amazonie, c'est le procureur du Ministère public, Daniel Azevedo, qui fait la mise au point finale de la situation. Le journaliste s'abstient ainsi de toute appréciation. Toutefois, la configuration de la série, surtout celle du troisième reportage, suscite cet effet de révélation d'une « *terra de ninguém* » (*no man's land*) – un terme déjà très dépréciatif et mis en relief durant le dénouement. Cependant, son emploi est ponctuel et ne neutralise pas le ton d'impartialité.

Dans la série « *Lança-perfume*[256] » (Lance-parfum), le verbe « dénoncer » donne le ton de tout le récit. Celui-ci côtoie sans cesse le sentiment de danger suscité par les faits concernant cette nouvelle pratique chez les jeunes de la ville de São Paulo, durant les « *pancadões*[257] ». Contrairement à la série « *Grileiros na Amazônia* » (Les accapareurs de terres en Amazonie), on devine subtilement une opinion, notamment dans le ton employé par les présentateurs du JT,

---

[256] « *Lança-perfume* » est l'expression employée au Brésil pour désigner un déodorant d'origine française. Dès son arrivée dans le pays, ce produit a été incorporé aux bals de Carnaval. Il était très apprécié en raison de ses composants chimiques, tels le chloroforme et l'éther, qui boostaient l'effet d'ivresse de ses usagers. Après les fréquentes morts suite à son usage, le gouvernement brésilien a interdit sa commercialisation dans tout le territoire. Cependant, son usage était déjà très imprégné dans la culture brésilienne. Les années suivantes, la population a vu l'apparition de plusieurs versions artisanales de « *lança-perfume* », des versions plus toxiques et dangereuses.

[257] Très populaires dans tout le Brésil, les « *pancadões* » sont des bals *funk* (rythme musical originaire des favelas) qui rassemblent surtout un public adolescent dans des endroits publics. Ils ont généralement lieu dans les rues et avenues des périphéries des grandes villes et durent toute la nuit, jusqu'à l'aube. Dans d'autres régions du Brésil, ces bals sont appelés autrement, comme « *paredões* » au Nord-est. Le genre musical peut aussi varier dans le but de regrouper un grand nombre de voitures avec leurs puissantes enceintes. La musique est alors écoutée en décibels élevés. Une pratique illégale dans le pays, mais qui n'est pas efficacement contrôlée par les autorités.

avec une posture plus imposante, un regard soucieux et une voix altérée, en mettant l'accent sur les informations les plus choquantes. Néanmoins, les trois reportages de cette série suivent les règles des procédures journalistiques d'enquête afin de préserver leur caractère réaliste, impartial et sérieux, en les rendant plus pertinents dans l'actualité. Dans la séquence proleptique extradiégétique du premier reportage, les présentateurs signalent qu'il s'agit d'une série spéciale produite durant deux mois d'investigation. Pendant ce temps, la journaliste a parcouru, avec une caméra cachée, les endroits où ces bals ont lieu, dans le but de faire un portrait plus réaliste du surgissement d'une nouvelle drogue plus dangereuse parmi les jeunes.

Cette importance accordée à la promotion du sujet de la série « *Lança-perfume* » (Lance-parfum) dans l'actualité peut être remarquée dans son insertion à la une du JT, mais aussi dans les appels de l'édition du jour diffusés dans les pauses publicitaires de la programmation de la chaîne *Globo*[258]. Les trois reportages de cette série ont été placés en premier, dans l'ordre d'apparition, constituant l'évènement le plus important durant ces appels. Cela renvoie aux prétentions de la chaîne à valoriser ses séries et, par conséquent, à insérer son sujet dans l'agenda de l'actualité grâce à son contenu révélateur et préoccupant.

Afin d'attirer davantage l'intérêt du téléspectateur à suivre la série, après la diffusion de chaque reportage, les présentateurs du JT font aussi des appels par le moyen de textes proleptiques, en résumant le contenu qui sera diffusé le lendemain – procédure qui rapproche ce produit journalistique du langage sériel plus « traditionnel ». Comme il s'agit d'une série tournée en caméra cachée, le récit est construit à partir d'un regard contemplatif, dont les images renforcent un ton principalement descriptif, même s'il flirte parfois avec un ton de chroniqueur. Cela se produit au début du premier reportage : « Il fait déjà jour, mais les jeunes continuent de s'amuser dans la rue. Cet adolescent secoue une bouteille. Ensuite, il la soulève jusqu'à sa bouche. C'est le rituel du lance-parfum, une drogue qui peut tuer[259] ». Les images illustrent le texte de la journaliste qui joue le rôle d'une flâneuse en observant en détail tout ce qui se passe, mais sans interagir. C'est pour le moins ce qui se produit dans un premier temps. De façon générale, la préoccupation d'aboutir à un « miroitement » demeure.

---

[258] La chaîne *Globo* a pour habitude de rappeler à son public les principaux sujets d'actualité de chacun de ses journaux télévisés. Que ce soit en journée, en soirée ou durant les pauses publicitaires de sa programmation qui précèdent leur diffusion, le présentateur du JT fait une apparition d'environ une minute pour annoncer les principaux titres de son émission. Cette pratique a um véritable caractère promotionnel.

[259] « *Já amanheceu, mas os jovens continuam se divertindo na rua. Este adolescente balança a garrafa e depois a coloca na boca. É o ritual do lança-perfume. Uma droga que pode matar* ».

La journaliste-flâneuse sort de derrière les caméras cachées lors de quelques captations sonores *in situ*. C'est à ce moment-là qu'elle commence à assumer son rôle de personnage, en se mettant à la place de l'un des habitants à proximité de « *pancadões* ». Dans la chambre d'un habitant, d'où l'on entend le bruit venant de l'extérieur, elle offre au téléspectateur une sorte de sensation partagée. Cette légère ouverture créative reste principalement au service du texte de la journaliste qui décrit simplement la situation. Ensuite, ses apparitions face caméra se résument à ses interactions avec les personnages interviewés, dans le seul but d'humaniser l'aspect dénonciateur de la série et de s'exempter de toute prise de position. C'est justement par la parole de l'un des personnages que le récit du premier reportage se termine, avec un cri d'alerte quant à la situation dévoilée par la série : « Alors, à qui allons-nous demander de l'aide ? Il n'y a personne. Juste Dieu ». Ce message est directement adressé aux autorités responsables, en particulier à la police, dont l'intervention dans les cas de flagrants délits est souvent remise en question dans la série.

Afin de préserver l'identité des mineurs filmés par les caméras cachées, la série « *Lança-perfume* » (Lance-parfum) adopte une esthétique visuelle qui accentue sa dramatisation à travers la représentation d'une réalité intentionnellement truquée. Dans les séquences où les images sont produites en cachette, les plans sont floutés et saturés pour empêcher l'identification des jeunes présents dans les bals *funk*. De plus, l'injection de granulés, les mouvements de caméra, le défilement d'images à grande vitesse, la musique de fond étourdissante et les prises de parole de jeunes dans l'obscurité participent à une mise en scène très envoûtante, frénétique, hallucinante et qui se rapproche d'une atmosphère obscure que le *Jornal Hoje* met en avant.



Figure 45 : Images tirées du premier épisode (4'40'') de la série « Lança-perfume » (Lance-parfum), diffusé le 1er septembre 2014. Sur ces images, nous voyons les trucages visuels utilisés dans cette série : plans flous et saturés, injection de granulés, mouvements de caméra, défilement d'images à grande vitesse, musique de fond étourdissante, ou encore prises de parole

dans l'obscurité. L'objectif est de renforcer son aspect dénonciateur et d'urgence, par le biais d'une dramatisation de la réalité alors stylistiquement truquée, mais non moins révélatrice.

Le premier reportage a donc pour mission de dévoiler ce monde qui, jusqu'alors, restait méconnu. Une fois le sujet inséré dans l'actualité, les deux reportages suivants traitent principalement des conséquences de la consommation de drogues dans ce genre de rassemblement de jeunes, en utilisant pour support dramatique du texte les mêmes images que celles du premier reportage. Le deuxième reportage se focalise sur les composants chimiques trouvés dans les nouveaux « *lança-perfumes* » (lance-parfums) et leurs dangers pour la santé des usagers. Pour accentuer l'effet de dramatisation, la dernière minute du récit est consacrée à une adolescente de 16 ans morte après une overdose de « *lança-perfume* ». Le reportage finit donc sur un ton pessimiste l'énoncé de ce problème que la série présente de manière insistante comme étant d'intérêt public. Le troisième reportage s'intéresse aux crimes commis par les jeunes durant les « *pancadões* », comme les vols de voitures ou de motos. Mais, dans la dernière minute, le récit interpelle les autorités quant aux mesures qui ont été prises pour combattre les pratiques illégales dénoncées. La série finit avec la nette intention de rendre public un problème dont l'État semble négliger l'existence. Ce qui justifie son insertion dans une actualité plus urgente.

3.6.2 La trilogie caméras cachées

Malgré sa configuration programmationnelle prioritairement informative, le *Jornal Hoje* présente des espaces de décryptage, bien qu'ils ne soient pas suffisants pour conférer ce caractère à l'ensemble du journal télévisé. Selon Tatiana Costa (2005, p. 124-125), l'un de ces espaces est essentiellement occupé par des séries spéciales, car celles-ci engendrent la création d'autres rubriques dont la constante insertion dans différentes éditions opère une continuité de sujets pertinents dans l'actualité, en permettant un approfondissement de la thématique et une meilleure interprétation des faits qui la composent. Ce phénomène repose sur la permanence d'un cadrage que les genres sériels adoptent « naturellement », ce qui permet de mieux contextualiser et d'interpréter l'événement ou la situation.

> « Dans la mesure où un événement met en série un ensemble des faits, il tend à unifier les cadres qui ont servi à reconnaître ces faits […] il est d'autant plus facile de passer du

fait à son interprétation si le cadrage initial permet de considérer les faits explicatifs complémentaires dans une lumière unique » (Esquenazi, 2002, p. 80-81).

Les rubriques apparaissent souvent dans les journaux télévisés avec cet objectif. Dans notre corpus, la série « *Lança-perfume* » (Lance-parfum) fait partie d'une sorte de trilogie appartenant à la rubrique « *Câmera JH* » (Caméra JH), dont le principe est la révélation publique de faits, par l'usage d'une caméra cachée. Les deux autres séries qui s'inscrivent dans cette dynamique sont « *Motoristas e motociclistas de São Paulo* » (Les conducteurs et motocyclistes de SP), diffusée les 13 et 14 octobre 2014, et « *Câmeras de segurança* » (Caméras de surveillance), diffusée du 3 au 5 novembre 2014. Ces trois séries constituent une sorte de propagation plus étendue d'une perception de la réalité que le journalisme d'enquête souhaite susciter chez le public, car les trois séries ont été diffusées dans une temporalité proche, durant les mois de septembre (« *Lança-perfume* »), octobre (« *Motoristas e motociclistas de São Paulo* ») et novembre (« *Câmeras de segurança* ») de la même année.

Le critère adopté par le *Jornal Hoje* pour s'investir dans la création de cette rubrique semble très technique. Malgré la révélation de sujets d'intérêt public, le JH porte plus d'attention à la façon dont ce genre de journalisme conçoit la réalité au travers de la « simple » manipulation de caméras. Cela explique aussi pourquoi les trois séries de cette trilogie n'ont pas été nommées par le JT, contrairement à ce qui est pratiqué dans d'autres séries accompagnées d'une vignette personnalisée[260], qui correspond à l'une des variations des génériques analeptiques très présents dans les séries du *Jornal Hoje*. Cet encadrement éditorial dans lequel s'insère la trilogie semble instituer la mise en valeur de sa production. Pour revenir à François Jost (2010), celui-ci propose l'idée que les genres télévisuels d'un journal télévisé font des promesses. Les rubriques incarnent explicitement ce rôle. Dans le cas spécifique de « *Câmera JH* », le dispositif technique d'une caméra cachée promet l'effacement de l'intervention du regard humain, en atténuant le façonnement d'une subjectivité contraire à l'objectif de « miroitement » et en renforçant la crédibilité du travail d'enquête. De surcroît, la présence d'une caméra cachée devient un élément crucial pour légitimer une révélation dans des conditions plus réalistes et spectaculaires pour la télévision.

[260] Nous adoptons ici les noms « *Lança-perfume* », « *Câmeras de segurança* » et « *Motoristas et motociclista de São Paulo* » car ils sont constamment mentionnés dans la présentation éditoriale de ces séries sur le site internet du *Jornal Hoje*.

> « La version journalistique de cette réalité dissociée de l'œil est la caméra cachée, qui commence à fleurir dans les magazines d'information. Planquée dans un sac, la caméra tourne des images liées au corps du journaliste qui explore le monde, mais lui ne les voit pas. Cette annulation du regard apparait, dans le milieu professionnel, comme le summum de l'objectivité, puisque la caméra prend toute seule les images et que les gens filmés ne savent pas qu'ils sont filmés. La promesse ontologique de ce genre est ni plus ni moins que l'image est une preuve. Ce procédé […] prétend généralement révéler au grand jour une réalité cachée (par exemple, la condition misérable des pensionnaires d'une maison de retraite). Que vaut cette promesse de réalité ? Ou, pour dire les choses autrement, que devient la réalité dans ce cas ? Une apparence sensible. Un phénomène. Une réduction au visible » (Jost, 2010, p. 22).

En suivant ce regard plus réductible, nous observons l'effort de la chaîne *Globo* pour atteindre l'excellence en matière de visibilité d'un « bon » journalisme. La trilogie de caméras cachées vise à représenter un monde qui parle de lui-même, loin de l'univers des *telenovelas*, c'est-à-dire de la fiction. Cependant, en adoptant le format sériel, elle n'écarte pas les ressources plus caricaturales du feuilleton et de la série « traditionnels » pour fragmenter le récit, mais aussi pour rendre son message plus déchiffrable par le public. Cela se ressent notamment quand les séries s'éloignent de sa volonté de faire une révélation publique, comme nous l'avons remarqué dans la série « *Câmeras de segurança* ». Toutefois, à travers le discours notamment, la trilogie permet une approche plus conforme des actions qu'elle observe par l'usage d'une caméra cachée. Jost ajoute que la façon dont les journaux télévisés annoncent la réalité en la renvoyant au monde réel ne dit rien de leur conformité au monde, « cela signifie seulement que, en l'occurrence, ils tentent de s'ajuster au monde, leur direction d'ajustement va du monde vers le discours. Sans le renvoi au monde réel, les informations télévisées ne se distingueraient pas d'un roman ou d'une *telenovela* » (*Ibid.*, p. 18).

Au-delà de ce discours propre aux séries spéciales d'enquête, il est intéressant d'observer la façon dont le *Jornal Hoje* entretient un horizon d'attente chez le téléspectateur, en présentant les sujets abordés dans la rubrique « *Câmera JH* » comme urgents dans l'actualité. Il ne suffit donc pas qu'ils impliquent une révélation publique. Des stratégies narratives et éditoriales doivent également être créées pour les rendre plus importants.

Les appels dans la programmation et dans le JT placent la série « *Lança-perfume* » (Lance-parfum) à la une des éditions. Cette procédure est réitérée avec la série « *Motoristas e motociclistas* » (Les conducteurs et les motocyclistes à SP), mais elle ne rencontre pas le même succès. Toutefois, son argument s'inscrit dans des flagrants délits : les infractions des automobilistes et des motocyclistes captées par les caméras installées dans le parebrise d'une moto, dans la partie latérale et à l'intérieur d'une voiture, dans les rues et viaducs, ainsi que celles prises par le système de surveillance et de contrôle de la circulation de la ville de São Paulo. Malgré son insertion dans les appels et à la une durant la diffusion du premier reportage, son récit n'avance pas au-delà de cette profusion d'images que la majorité de la population voit au jour le jour. Son faible potentiel de révélation semble ne pas lui permettre de se propager sur une plus longue périodicité. Cette série n'aura alors qu'une seule suite, mais qui ne figure pas à la une. L'antagonisme entre les automobilistes et les motocyclistes promis dans l'annonce ne se concrétise pas parfaitement dans la mise en récit. Celui-ci reste plutôt routinisé en suivant le modèle standardisé du journalisme quotidien. La série « *Motoristas e motociclistas de São Paulo* » (Les conducteurs et les motocyclistes à SP) apparaît donc comme un échec de sérialisation de l'information, si l'on prend pour critère principal son ambition de se projeter dans l'agenda de l'actualité[261].

Cet investissement pusillanime dans la configuration créative et la promotion de la série « *Motoristas e motociclistas de São Paulo* » (Les conducteurs et motocyclistes de SP) ne se retrouve pas dans la série « *Câmeras de segurança* » (Caméras de surveillance). Celle-ci offre un débat plus concret sur les avantages et les inconvénients de la présence de caméras de surveillance dans les sociétés modernes. Le premier reportage démarre avec une édition d'images où l'on voit les délits commis par des individus dans diverses situations. Le trucage visuel à partir de l'incrustation, dans les images, d'une lentille de jumelle de surveillance avec une cible au milieu – le même que celui utilisé dans les films d'espionnage – renforce cette sensation d'être surveillé. Des effets sonores synthétiques imitant ceux émis par les robots intensifient la perception d'un monde sous vigilance informatisée et intelligente. La série reproduit donc l'atmosphère iconique des films de détective, comme Jason Bourne ou James Bond, grâce à ce dialogue intertextuel, signalé par Umberto Eco (1994, p. 18), pour introduire son sujet et plonger le téléspectateur dans son récit.

---

[261] Selon l'éditeur en chef du *Jornal Hoje*, Luíz Fernando d'Ávila, la courte durée d'une série peut être expliquée par son manque de popularité chez les téléspectateurs du JT. Ces évaluations sont réalisées par des enquêtes quotidiennes auprès de l'audience (voir entretien dans les annexes).

Même avec une veine plus créative, la série « *Câmeras de segurança* » (Caméras de surveillance) ne se distancie pas de son objectivité, de ses prétentions de « miroitement ». Ainsi, les passages en *off* cherchent plutôt à raconter les avantages des caméras de surveillance, tandis que les prises de parole des personnages se contentent d'exprimer les aspects les plus sensibles. Tel est par exemple le cas de celle du chef de la police de São Paulo, Égidio Cobo, à la suite de séquences d'images de diverses infractions enregistrées par ces appareils : « Bien sûr, la vie privée de la société est un peu ébranlée, mais qui vit bien, à proprement parler, n'a rien à craindre[262] ».

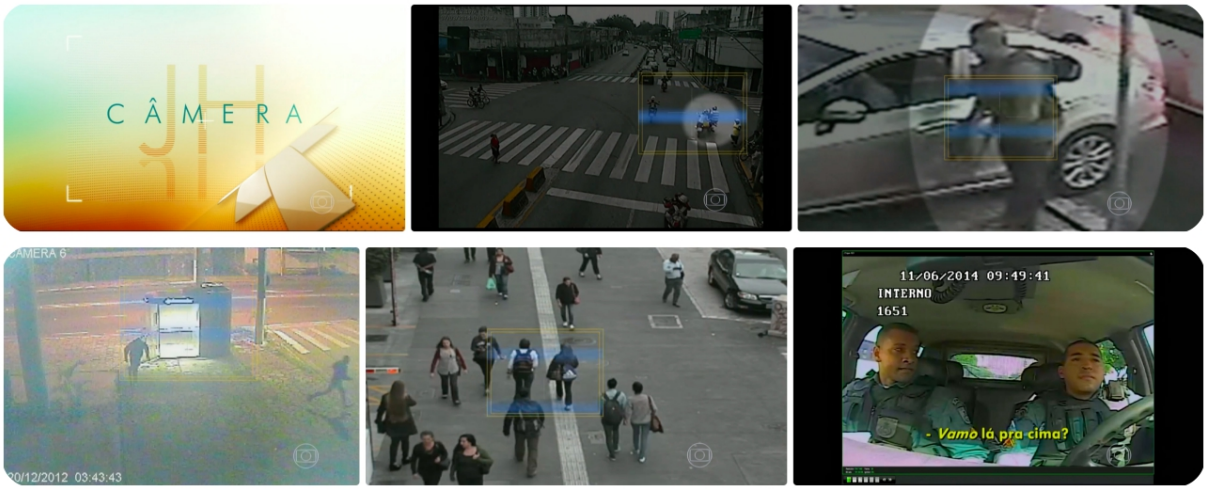

Figure 46 : Images tirées du premier épisode (6'20'') de la série « Câmeras de segurança » (Caméras de surveillance), diffusé le 3 novembre 2014. Le trucage visuel que l'on voit à l'image avec l'incrustation d'un cadre numérique typique d'une lentille de jumelle avec lne cible au milieu est inséré dans la première séquence (de 28'' à 1'34''). Ce recours visuel est au service de la diégèse du récit, puisqu'il plonge le téléspectateur dans une atmosphère d'espionnage grâce aux références aux films de fiction du même genre, faisant ainsi partie d'un dialogue intertextuel.

En général, la série rend hommage à l'utilisation de caméras cachées comme un moyen de justifier ce regard différencié, présent habituellement dans les reportages à caractère d'enquête, mais aussi comme un moyen d'attester son efficacité dans les pratiques à des fins journalistiques. Cette empreinte du réel devient donc la devise d'une rubrique dédiée à une conduite censée être libre de jugement. En même temps, son inclusion périodique dans la grille du JT semble valoriser les événements de l'actualité captés par des caméras cachées, en adoucissant la critique éthique qui entoure cette procédure journalistique, en raison des

[262] « *Lógico que a privacidade da sociedade é um pouco abalada, mas quem vive certo, corretamente, não tem o que temer* ».

constants échecs des conduites morales lors de révélations d'identité de personnes soi-disant impliquées dans les images produites en cachette. Cela est notamment le cas dans la série « *Câmeras de segurança* » (Caméras de surveillance), la dernière de la trilogie, qui vise pourtant à susciter une interprétation plutôt positive, puisqu'elle doit fournir une résolution à la thématique.

Le point culminant de cette approche résolutoire et à connotation symbolique se déploie dans la séquence en plateau à la fin du premier reportage. À ce moment-là, le *Jornal Hoje* met en place un jeu de montage visuel à travers les images prises par les caméras présentes sur le plateau, puis par la caméra du système de surveillance de la police qui enregistre l'endroit où la reporter se trouve en direct, puis par celle de l'équipe sur place, et enfin cette même équipe est captée par une caméra en hauteur à l'aide du *Globocop*[263]. Cette séquence se configure comme une démonstration très réaliste et créative de la présence des caméras dans notre société, ainsi que de leur pouvoir technique. Ceci a un effet visuel indéniable sur la perception du téléspectateur qui peut ainsi avoir une idée de la façon dont nous sommes surveillés. Un trucage technique, certes, mais qui enrichit l'ensemble du récit de l'événement en question, face aux limitations d'une série qui repose essentiellement sur une structure routinisée dans les trois épisodes pour nous raconter un sujet à la fois controversé et d'utilité publique. Cette même stratégie est répétée dans le dernier reportage. Ces séquences extradiégétiques renforcent l'argument principal de la série d'une façon plus véridique, sans pour autant oublier le côté ludique. Ainsi l'évaluent les présentateurs du JT à la fin de la séquence en direct du premier reportage :

> Sandra Annenberg : « À vrai dire, c'est le *Big Brother* en direct ici ».
> Evaristo Costa : « Comme l'a dit notre interviewé : qui ne doit rien, ne doit pas s'inquiéter de ces caméras. Cela fait partie de notre sécurité. Elles sont là juste pour nous aider[264] ».

Par ailleurs, cette série rentre dans la dynamique de propagation de son sujet dans l'actualité par le moyen d'une stratégie éditoriale assez cohérente. À ce titre, chaque reportage

---

[263] C'est le nom de l'hélicoptère privé du département de journalisme de *Globo*. Il intervient souvent dans les directs et dans les reportages spéciaux diffusés dans les journaux télévisés de la chaîne.
[264] Sandra Annenberg: « *Quer dizer, é o Big Brother ao vivo por aqui* ».
Evaristo Costa: « *Como disse nosso entrevistado: quem não deve nada não precisa se preocupar com essas câmeras. Faz parte de nossa segurança. Só ajuda* ».

est associé à un autre événement de l'actualité, également alimenté par l'usage de caméras cachées et de surveillance. Le JT met toujours en exergue le rapport entre le contenu de la série et les nouvelles plus urgentes. En ce sens, l'édition du mercredi, le 5 novembre 2014, démarre avec un reportage focalisé sur les fréquents vols réalisés par des mineurs dans le centre-ville de Rio de Janeiro. Le reportage est le fruit d'images tournées durant trois jours par des caméras cachées. Cet élément est utilisé comme argument pour inciter à suivre le dernier reportage de la série. Ce même lien est établi lors de la diffusion du deuxième reportage, quand les caméras de surveillance enregistrent le vol d'objets dans un cimetière et que le JT poursuit la discussion de ce sujet dans la rubrique « *Câmera JH* ».

Rattachant le récit de la série à d'autres nouvelles de la même édition, le *Jornal Hoje* accroît la pertinence de sa thématique au regard de l'ensemble de l'actualité. De surcroît, le JT crée une sorte de macro-récit sans lequel cette diffusion n'aurait pas ce sentiment d'urgence. Cela est possible grâce au cadrage imposé par la création de la rubrique « *Câmera JH* ».

En dépit de l'absence d'une nette visée de révélation publique ou de dénonciation, « *Câmeras de segurança* » (Caméras de surveillance) se constitue comme un sujet de société. Cependant, en tant que série spéciale, le *Jornal Hoje* a réussi à l'insérer dans le vif de l'actualité au travers de séquences extradiégétiques par la jonction de directs, mais surtout au travers de liens entre la thématique et les autres nouvelles. Celles-ci ont été produites stratégiquement afin de donner plus d'ampleur au débat suscité par la série. Cette même stratégie a échoué dans le cas de la série « *Motoristas e motociclistas de São Paulo* » (Les conducteurs et motocyclistes de SP). De ce fait, la survie ou même la durée d'une série spéciale dans le *Jornal Hoje* dépend, non seulement de sa mise en récit, mais également de la promotion en lien avec d'autres formats pour être ressentie dans l'actualité. Ceci révèle que la production de séries spéciales engendre une sorte d'expérimentation de différents langages pour accroître l'audimat. L'exigence créative, dans ce cas, n'incombe pas seulement à la fonction des journalistes qui signent le texte, mais à toute l'équipe du JT qui peut présenter des séries de différentes manières selon leur attractivité et leur impact dans l'agenda du jour.



Figure 47 : L'image représente l'ordre de la séquence extradiégétique (de 3'18'' à 5'50''), avec les quatre plans pris par différentes caméras, lors de la diffusion en direct après la fin du premier épisode (6'20'') de la série « Câmeras de segurança » (Caméras de surveillance), diffusé le 3 novembre 2014. Cette séquence authentifie, de façon plus crédible et plus ludique à la fois, l'argument principal de la série, en s'appuyant simplement sur l'aspect scopique.

3.6.3 Des séries saisonnières

Une autre série a engendré la création d'une rubrique temporaire, mais cette fois-ci dans une périodicité différente de celle observée dans la trilogie de caméras cachées. Dans la série « *Elefante Branco*[265] », la révélation publique suscite un fort intérêt social, puisqu'elle dénonce, à chaque reportage, un grand ouvrage d'infrastructure dont le chantier est inachevé faute de

[265] « *Elefante branco* » (Éléphant blanc) est une expression idiomatique d'un bien précieux dont le propriétaire ne peut se débarrasser et dont le coût (notamment l'entretien) est disproportionné par rapport à son utilité ou à sa valeur. Le terme est employé dans la politique brésilienne pour désigner des travaux publics sans utilité ou dont la réalisation a pris beaucoup de temps.

gestionnaire public. Diffusée du 19 au 20 et du 23 au 25 mai 2016, elle exprime l'une des caractéristiques les plus remarquables de la façon dont le *Jornal Hoje* insère les séries dans l'actualité.

Dans la série « *Elefante Branco* » (L'éléphant blanc), l'effet proleptique est fortement ressenti grâce à sa teneur de dénonciation. Comme il s'agit d'œuvres publiques non achevées, le *Jornal Hoje* mène une sorte de suivi de l'évolution de chaque problématique présentée dans les reportages, en cherchant une solution qui lui échappe au moment du dénouement. Cependant, le JT tient la promesse faite au téléspectateur de continuer d'être vigilant, sans pour autant offrir un élément conclusif au récit, car la forme inquisitoire de la série exige une solution, en ne se résumant pas à une simple révélation publique. Les faits concernant les ouvrages d'infrastructure continuent d'être évasifs dans leur configuration actuelle, parce qu'ils n'appartiennent pas au temps raconté du récit journalistique, fortement lié au passé, mais à un temps à venir qu'il est impossible de prévoir, selon Paul Ricœur (1983 ; 1984 ; 1985). Les œuvres dénoncées semblent être loin d'être achevées. Et cette information est placée au centre de la mise en intrigue du récit de la série.

Ainsi, faute d'un élément conclusif, le cinquième et dernier reportage de la série se consacre à faire une actualisation des événements. Ce reportage met l'accent sur la production de la série, réalisée en début d'année, entre les mois de janvier et février. Dans un format proche d'un bilan, les quatre premières minutes de ce reportage présentent un résumé analeptique des quatre reportages précédents. Ensuite, les quatre minutes suivantes, il reprend les événements, trois mois après le tournage, au travers de séquences en direct avec les quatre journalistes qui racontent les faits sur place, devant les chantiers abandonnés. Ce sont eux qui vont donner suite au questionnement du présentateur du JT, Evaristo Costa : « Nous allons savoir si ces travaux ont été avancés ou sont restés immobiles » (« *Vamos saber se essas obras foram pra frente ou ficaram paradas* »). La série se lance donc dans une actualisation qui, dans un premier temps, vise à trouver une résolution au récit, mais aussi et surtout à tenir sa promesse de dénonciation, de son rôle de veiller aux intérêts publics et d'avoir un caractère de série spéciale.

Le caractère dénonciateur de cette série l'a mise à la une de l'édition du *Jornal Hoje* durant sa diffusion. De plus, son attractivité auprès du public a également suscité la création d'une sorte de deuxième saison – pratique courante dans les séries télévisées de fiction. Ainsi, au début de l'année 2017, entre les 9 et 14 janvier, la série « *Elefante Branco* » (L'éléphant blanc) revient dans l'actualité du *Jornal Hoje*, cette fois-ci avec un argument différent afin d'éviter une répétition thématique. De nouveaux ouvrages publics non achevés ou pharaoniques

sont présentés, mais la cible des accusations de mauvaise gestion sont désormais les nouveaux maires brésiliens récemment élus durant le dernier scrutin, en octobre 2016. Chaque reportage de la série vise donc un nouveau maire et lui demande une solution au problème hérité de la gestion précédente.

La production de la série « *Elefante Branco* » (L'éléphant blanc) révèle un désir de continuité grâce à la pertinence de la thématique. Selon nos observations des éditions du *Jornal Hoje* durant l'année 2017, plusieurs reportages de cette série ont donné lieu à une suite dans l'actualité, en forgeant un effet propre aux rubriques du JT, même si celui-ci ne génère pas une périodicité ou un emplacement stable dans la programmation, mais seulement une continuité à travers l'évocation de l'étiquette « *Elefante Branco* ». Tel est le cas, par exemple, du premier épisode de la série de 2016, focalisé sur le monorail de São Paulo. Le 8 février 2017, un nouveau reportage est diffusé, actualisant la situation du chantier qui a repris après avoir été paralysé en 2015. Ce nouveau reportage rentre dans l'actualité, en s'enchaînant au reportage précédent dans la même édition qui aborde le chaos du métro de São Paulo à cause des incidents de la veille (un chien est allé sur les rails de l'une des lignes). C'est là le lien utilisé pour remettre en cause les travaux du monorail – promis comme solution pour améliorer le service des transports en commun de la ville – et réitérer la promesse de la série « *Elefante Branco* » de rester vigilante face aux gestionnaires publics. Ce discours est repris dans les commentaires des présentateurs du JT à la fin du reportage, quand le responsable du chantier promet une nouvelle date pour la conclusion de l'œuvre. Evaristo Costa : « Il a dit 2019. Nous allons voir s'ils tiennent la promesse cette fois-ci » (« *Ele disse 2019. Vamos ver se eles cumprem a promessa desta vez* »). Sandra Annenberg : « Prends note » (« *Anota aí* »). Une nouvelle suite est alors esquissée.

Le même phénomène d'actualisation se produit dans l'édition du 4 mars 2017 : cette fois-ci il s'agit des travaux inachevés de l'aéroport de Fortaleza (cinquième plus grande ville du Brésil et l'une des principales destinations touristiques du pays) qui sont mis en comparaison avec un autre proche du premier qui est déjà prêt, mais n'est pas encore opérationnel. Le reportage livre un suivi de la situation, en faisant fréquemment référence au quatrième reportage de la première série diffusée en mai 2016. Cependant, le récit se recycle plus qu'il n'innove et se constitue comme un compte-rendu de la situation actuelle, car ce n'est que dans la séquence extradiégétique de plateau, après la diffusion, que le présentateur annonce un élément nouveau : la privatisation de l'aéroport prévue le mois prochain (en avril) et qui pourrait résoudre le problème.

Ce suivi des événements rapportés dans la série « *Elefante Branco* » (L'éléphant blanc) perd son souffle un an après sa diffusion. Ainsi, quand le reportage du 14 juin 2017 reprend le sujet sur les travaux abandonnés du tramway de Cuiabá – capitale de l'État du Mato Grosso do Sul –, promis pour la *Coupe du Monde de Football* de 2014, son récit ne fait aucune référence à la série de 2016. Jusqu'à fin 2017, nous n'avons vu aucun autre reportage donnant suite aux dénonciations faites dans les deux « saisons » de la série « *Elefante Branco* ».

L'effet de propagation d'un événement dans l'actualité peut être interprété par cette promesse de suivi, si insistante dans les séries spéciales qui se proposent de révéler une situation d'intérêt public qui, sans sa médiatisation dans un format plus étendu, pourrait rester inaperçue, comme nous l'avons observé dans la série « *Elefante Branco* » (L'éléphant blanc). La dénonciation d'une réalité dite inappropriée ou non conforme aux normes est souvent accompagnée d'une promesse de résolution qui génère des suites. Si à cela s'ajoute un fort impact dans la vie quotidienne des individus ou un fort appel humain, le JT cherche à fournir une résolution aux problématiques soulevées dans ses séries spéciales. En revanche, les suites du récit de séries à caractère de révélation publique semblent obéir à une temporalité propre à l'actualité, sans laquelle leur unité, ou même leur identité narrative, ne peut se justifier ou être reconnue par le public.

Dans certains cas, plus les avancées d'un événement sont éloignées de sa première apparition, plus la reconstitution de son identité narrative à partir de son récit primaire se révèle inutile ou obsolète. Les médias renouvellent ces événements sans forcément les encadrer dans le même format que celui de sa mise en série initiale. Dans la mémoire médiatique, l'importance d'une série semble être ponctuelle et restreinte à une temporalité plus courte que celle de l'événement lui-même qui l'a rendu visible. Ce dernier peut réapparaitre isolément, et, selon sa complexité et son impact dans l'actualité, ses suites peuvent évoquer son apparition dans une série au travers de séquences analeptiques. Ce phénomène peut expliquer la non-évocation de la série « *Elefante branco* » (L'éléphant blanc), le maintien de sa rubrique, lorsque de nouveaux faits sur les ouvrages rapportés dans le récit se présentent à nouveau dans l'actualité un an après sa diffusion.

Par ailleurs, les rubriques se présentent comme une façon de résoudre ce problème lié à la temporalité, car elles ne se bornent pas à faire le titre des informations dont les thématiques gardent une relation de proximité ; elles peuvent aussi unifier des contenus sur un sujet qui évolue dans le temps. Ce phénomène a été observé dans la série « *Indústria* » (Industrie), diffusée du 29 au 31 juillet 2015. Cette série de trois reportages a un propos différent de celles

dont le caractère relève de la révélation publique. Son but est de nous faire voyager dans le temps et de comprendre ainsi la situation actuelle dans laquelle se trouve l'industrie brésilienne. Son annonce sur le plateau lors de la diffusion du premier reportage est réalisée de la manière suivante :

> « L'emploi et l'investissement sont les moteurs de toutes les économies. Mais ils ont reculé au Brésil ces dernières années (le présentateur, Evaristo Costa, se déplace devant un énorme écran où on peut visualiser la rubrique '*Indústria*' (Industrie) qui s'affiche d'une façon animée par des effets graphiques et sonores qui reproduisent des engins propres à l'industrie). C'est pourquoi à partir d'aujourd'hui, sur le *Jornal Hoje*, nous vous invitons à faire avec nous un voyage dans le passé pour mieux comprendre ce qui se passe dans l'un des secteurs les plus importants de notre économie, à savoir que celui-ci a perdu sa compétitivité et a réduit le nombre de ses travailleurs en 2015. Et aussi, pour comprendre ce que nous pouvons attendre pour les années à venir. La série de trois reportages est signée Helaine Bast de São Paulo[266] ».

Le récit de cette série a une veine analeptique indéniable, du fait qu'il revienne constamment sur les personnages présentés dans une série produite en 2007 – l'année du boom économique brésilien[267] – et sur d'autres qui apparaissant dans les reportages des années suivantes[268] sur la même thématique, pour combler sa mise en intrigue actuelle. Cette actualisation est possible grâce à sa « rubricité ». Par exemple, son titre, « *Indústria* » (Industrie), contient un champ lexical très large et qui peut concerner de nombreux événements à partir d'un cadre thématique assez général. De la sorte, la série embrasse, dans un seul cadre temporel, plusieurs nouvelles du passé sur un même sujet de référence. À travers ces fragments du passé, son récit compose un ensemble textuel capable de répondre à ses enjeux, dont la

---

[266] « *O emprego e os investimentos são os motores de toda economia. Mas eles têm recuado no Brasil nos últimos anos. Por isso nós do Jornal Hoje resolvemos fazer uma viagem no tempo pra entender o que está acontecendo com um setor importantíssimo da economia que é a indústria, que perdeu competitividade e diminuiu milhares de trabalhadores em 2015. E também pra entender o que esperamos pros próximos anos. A série de três reportagens é da Helaine Bast de São Paulo* ».

[267] Selon les chiffres de l'Institut brésilien de géographie et de la statistique (IBGE), en 2007, le PIB brésilien était de 6,07 %, soit le plus élevé de la décennie, tandis que celui de 2015 était de -3,77 %, le plus bas de son histoire.

[268] Durant sa diffusion, cette série utilise des extraits de reportages produits en 2007, 2008, 2009, 2010 et 2012.

finalité principale est d'offrir au téléspectateur une perception de l'évolution de l'industrie ces huit dernières années.

Bien que la création d'une rubrique suive un double sens entre titrage et « contenant », nous pensons, en nous appuyant sur les travaux de Gilles Feyel[269] (2012), que, dans le domaine télévisuel, elle a potentiellement la capacité de créer une sérialité, en ce qu'elle peut rassembler différents déroulements d'un sujet générique afin de dessiner un récit cohérent, en conformité avec son temps et avec son emplacement durant sa diffusion. La mise en série ou en feuilleton de l'information vise cette continuité plus ordonnée que les rubriques génèrent, puisqu'elle peut dégager une sensibilité à l'écriture journalistique, contrairement à ce qui ressort d'autres formats sans ce même encadrement, notamment dans les journaux télévisés où la rubricité est moins fréquente. À partir de cette rubricité strictement liée à une permanence thématique et/ou à l'empreinte d'un style, Marie-Eve Thérenty (2009) affirme que le système de production de l'information, hérité de la presse écrite, ne se conçoit pas indépendamment d'une « poétique ».

> « La rubrique, c'est à dire l'espace régulièrement assigné à l'intérieur du quotidien à un certain type de nouvelle ou d'écriture, est l'instrument clé de ce système. La rubrique manifeste l'existence d'une temporalité plus pérenne que l'éphémère du quotidien : elle établit une continuité de lecture de numéro en numéro. Elle crée le cadre dans lequel le quotidien devient lisible. Les rubriques constituent l'invariant du journal et renvoient à sa position idéologique et esthétique : elles s'opposent par leur permanence à une information forcément labile » (Thérenty, 2009, p. 78).

Cela peut expliquer, par exemple, pourquoi les séries spéciales du *Jornal Hoje*, mais aussi les feuilletons du *JT de 13h* de *France 2*, sont titrées et souvent accompagnées d'une rubrique pour mettre en relief l'insertion dans l'actualité d'un produit différent d'autres nouvelles, mais aussi pourquoi le titre est très large, comme celui de la série « *Indústria* » (Industrie), permettant un suivi plus complet d'une réalité en constante évolution. En rattachant les bribes d'anciens reportages qui évoquent le même sujet sous plusieurs aspects, le récit de la série obtient les

[269] L'auteur affirme que les journaux, en particulier ceux de la presse écrite, ont créé une sorte de « systèmes rubricaux », où les rubriques s'affichent sous la forme de titres, en reliant les nouvelles du jour par leur affinité thématique, ou sous la forme de contenant, en rassemblant divers sujets autour d'un même domaine à travers une forme d'écriture particulière. Pour lui, ce système a enrichi le contenu des journaux, car les effets de mise en page et de mise en forme ordonnent l'information, facilitant ainsi la lecture de l'actualité.

repères nécessaires à raviver son argument principal : l'industrie comme secteur sensible de l'économie. Cependant, pour que la mise en série se concrétise, la mise en intrigue n'est pas seulement actualisée par le biais de nouveaux chiffres et de nouvelles réactions du marché, comme cela est habituellement pratiqué dans l'écriture du journalisme quotidien, mais aussi par la reprise d'histoires de vie affectées par ces changements constants. Ce côté plus humain donne à son récit plus de ressources pour atteindre une « poétique » du récit et de son insertion dans le JT. Lorsque le journaliste tisse son texte à partir de tranches de vies constamment touchées par un événement qui ne cesse de subir des mutations dans le temps, il dispose alors de tout un éventail d'actions narratives découlant de ce temps plus étendu pour formuler un récit plus complet et approfondi, et ce en dépit de sa fragmentation.

À l'instar des séries télévisées de fiction, dans la série spéciale « *Indústria* » (Industrie), nous suivons l'évolution, les transformations des personnages, malgré leurs existences éparpillées dans différents récits produits ces dernières années par le *Jornal Hoje*, mais qui s'insèrent dans ce même univers de référence. La création d'une rubrique durant la diffusion de la série les reprend afin de donner plus de sens à une situation présente et de réordonner la temporalité de son récit. Pour autant, ses insertions dans les trois reportages sont toujours intercalées dans les séquences analeptiques qui vont aider le téléspectateur à reconfigurer ses réapparitions dans le présent. De surcroît, ce dernier comprendra mieux le propos de la série à travers ce voyage dans le temps.

De cette procédure, se dégage le même effet de saison que celui observé dans la série « *Elefante branco* » (L'éléphant blanc), mais, ici, ce ne sont pas des ouvrages publics qui sont au centre de la mise en intrigue, mais la vie de travailleurs de l'industrie actuellement en crise qui reviennent dans le temps. En outre, tandis que le récit de la série « *Elefante branco* » a suscité une réédition et d'autres suites dans une temporalité plus courte, le récit de la série « *Indústria* » (Industrie) a reconstitué une nouvelle édition au travers de reportages et d'une autre série, dans une temporalité plus étendue. Alors que l'une se tourne plutôt vers l'avenir, grâce à un effet proleptique lié à une résolution pas encore aboutie, l'autre se tourne vers le passé pour mieux comprendre le présent, ce qui la rend très analeptique. Dans le premier cas, la thématique nous présente de nouveaux chantiers publics dans la deuxième édition et des suites avec un encadrement thématique différent de celui de la première édition. Dans le second cas, l'effet de saison est possible grâce au récit qui reprend les personnages d'une édition lointaine et d'autres de reportages sur la même thématique. Dans les deux cas, il existe une continuité apparente qui permet de constituer cet effet de saison très commun dans le langage

sériel, parce que les récits embrassent un temps plus large que celui d'autres séries spéciales du *Jornal Hoje* qui font l'objet d'une consommation plus immédiate.

En reconstituant la trajectoire des personnages, la série « *Indústria* » (Industrie) assure un portrait plus actuel et plus déchiffrable de l'industrie brésilienne, mais elle crée également l'image d'un temps. Son récit nous relate finalement les huit années qui se sont écoulées depuis le premier reportage en 2007. Tout cela est fait dans un cadre invariant, mais qui nous offre la perception d'un temps qui évolue, des repères facilement visibles et le suivi incessant d'une situation. Des éléments que l'union entre la rubricité et la mise en série ou en feuilleton de l'information réussit à susciter, différemment de ceux issus de l'instantanéité que le journalisme quotidien vise inlassablement.

Il est évident que la série « *Indústria* » (Industrie) ne fait pas partie de la catégorie des séries qui ont trait à une révélation publique. Nous l'avons analysée dans cette partie de la thèse dans le but de souligner un phénomène qui se dégage du rapport entre la mise en récit et l'actualité. Il s'agit d'une parenthèse pour élucider un cas aussi spécifique qui a pris sa place parmi les principaux titres du jour à travers le processus de rubricité, en détournant l'un des problèmes liés à la configuration du récit : la clôture. Les cadrages thématique et temporel observés dans la série « *Indústria* » lui attribuent un statut de récit-clos, parce qu'ils ne cherchent pas à trouver une solution à la problématique, mais simplement à comprendre une situation du présent. Néanmoins, sa configuration accentue sa pertinence dans l'actualité dans la mesure où elle ne se limite pas exclusivement au traitement de nouvelles données concernant la performance de l'industrie brésilienne, mais elle reprend aussi une trajectoire qui relie les deux extrêmes d'une situation assez différente de l'actuelle. L'un des responsables de cette réussite est justement l'encadrement opéré par sa rubrique stabilisée dont le contenu/thème entrelace ces différentes apparitions dans le temps.

3.6.4 Suite éphémère et inexistante

Deux autres séries spéciales font état d'un engagement envers l'intérêt public par leur travail d'enquête et par la construction d'un récit plus élaboré : elles visent à révéler des situations qui seraient négligées par les autorités. Ces deux séries ont un titre avec un sens très large. En revanche, leurs cadres thématiques n'ont pas été potentiellement exploités et ne leur ont pas conféré le même type de continuité et de traitement que celui observé dans les séries « *Elefante Branco* » (Éléphant blanc) et « *Indústria* » (Industrie).

Si elle se focalise surtout sur les histoires de vie de ses personnages, la série spéciale « *Câncer* » (Cancer), diffusée du 11 au 14 octobre 2016, dénonce l'inefficacité du système de sécurité sociale brésilien et la précarité des hôpitaux publics pour traiter les patients atteints d'un cancer en stade terminal. Le *Jornal Hoje* insère le sujet de la série dans l'urgence de l'actualité, notamment dans le dernier reportage, quand le nouveau ministre de la Santé est invité sur le plateau pour donner des réponses à la réalité dévoilée par les cinq journalistes qui ont suivi le parcours de malades pour recevoir un traitement dans les rares hôpitaux publics qui peuvent les accueillir dans différents États du pays[270]. L'interview avec le ministre renforce l'enjeu du JT de trouver une solution plus immédiate et satisfaire ainsi le téléspectateur dont l'indignation a été renforcée, sinon suscitée, par la série.

Dans certaines séries, la résolution est proposée de manière très simplifiée à la fin de chaque reportage ou même à la fin de la série, suivant les règles « traditionnelles » du code journalistique. Elle suit la procédure de donner la parole à l'autre côté de l'histoire, souvent aux institutions ou autorités concernées qui font le point sur les actions menées pour résoudre le problème ou qui renouvellent des promesses de résolution, comme on l'a observé dans la série « *Grileiros na Amazônia* » (Les accapareurs de terres en Amazonie) et les séries de la trilogie « *Câmera JH* ». L'inclusion de l'interview du ministre de la Santé en direct sur le plateau à la fin de la diffusion de la série « *Câncer* » (Cancer) est une procédure journalistique qui accentue l'urgence d'une résolution dans la mesure où cela permet de poursuivre la discussion de façon plus approfondie et dans le vif de l'actualité, même si les événements restent irrésolus.

Dans la série « *Elefante branco* » (L'éléphant blanc), cette même procédure de résolution s'affaiblit, car il existe un intérêt social pour l'évolution des faits : un chantier qui a commencé doit être achevé. Sinon, il n'y a pas de fin satisfaisante. La technique du journalisme quotidien consistant à toujours écouter l'autre bord et à compléter ainsi son récit ne se répercute pas de la même manière sur les événements où la révélation publique est étroitement associée à l'intérêt public, dont l'impact est ressenti directement dans la vie quotidienne de la population. Son attractivité ne se résume donc pas seulement à l'acte de dénoncer quelque chose.

Cet investissement du *Jornal Hoje* dans la diffusion de la série « *Câncer* » (Cancer) ne se résume pas à prolonger le débat sur le plateau. Dans une temporalité plus étirée, le JT donne

[270] Les quatre reportages de la série ont été tournés dans les États de Rio de Janeiro, de São Paulo, de Sergipe, du Maranhão et de Goiás.

suite au récit en annonçant la mort de l'un des personnages présentés dans la série, 24 jours après la diffusion du dernier reportage. La nouvelle est affichée en tête de l'édition et fait le lien avec la précédente intervention du ministre, en renouvelant l'appel émotif et dénonciateur. Ainsi, Sandra Annenberg affirme, à l'issue de la diffusion : « Nous avons demandé une réponse qui est venue très tardivement ». En revanche, c'est la seule suite que cette série conçoit, dans une période d'un an après sa première apparition dans l'actualité. Encore une fois, nous observons que les suites des séries à caractère de révélation publique obéissent à une temporalité spécifique de la *praxis* journalistique fortement associée à une consommation éphémère.

Pourtant, aucun suivi n'a été fait dans la série « *Hospitais universitários* » (Hôpitaux universitaires), diffusée du 31 mars au 2 avril 2016. Son objectif était de dénoncer les structures précaires et la mauvaise gestion d'une bonne partie des hôpitaux universitaires au Brésil. Cependant, sa diffusion n'a pas reçu le même traitement que les séries analysées précédemment. Concernant la mise en forme et la mise en récit, les trois reportages se limitent au format « traditionnel » du journalisme quotidien, bien qu'il se présente comme journalisme d'enquête. Par exemple, le deuxième reportage dure seulement deux minutes et trente-huit secondes[271], ressemblant plutôt à une nouvelle qui a été injectée dans la série par commodité ou par manque d'une meilleure production. De plus, lors de l'introduction du dernier reportage sur le plateau, celui-ci n'est pas annoncé comme faisant partie d'une série spéciale. Le seul référent analeptique qui nous relie à la série est son titre affiché sur le plateau, une procédure tout à fait inhabituelle dans le journalisme de *Globo*. L'existence de cette série n'est pas promue dans la programmation de la chaîne. De même, elle n'est pas mise en avant dans le générique des éditions du jour. En résumé, « *Hospitais universitários* » (Hôpitaux universitaires) n'a pas pu s'imposer dans l'actualité, en raison de l'absence d'une stratégie éditoriale plus pertinente et d'une production plus audacieuse, ce qui se reflète au niveau narratif.

Bien que cette série ait pour but de faire une révélation publique, son récit ne peut nourrir de possibles suites du fait d'une approche peu novatrice et peu intrigante de la thématique qui ne parvient pas à promouvoir l'intérêt d'une résolution de l'intrigue auprès du téléspectateur. Contrairement à d'autres séries de cette même nature révélatrice, « *Hospitais universitários* » (Hôpitaux universitaires) ne manifeste pas de prétentions résolutoires et se configure comme le

[271] Normalement, un reportage ou épisode d'une série ou feuilleton dure quatre minutes minimum. La longue durée se configure comme l'un des facteurs qui distinguent le reportage de la nouvelle et qui donne forme et justifie la réalisation d'une série ou d'un feuilleton dans le journalisme télévisé.

compte-rendu d'une situation actuelle. De ce fait, cette série n'a pas engendré de continuité hors du cadre de sa diffusion initiale, ni la création d'une rubrique qui ferait référence à sa diffusion dans une temporalité plus proche.

3.7 Des fins possibles, des tensions permanentes

Après l'analyse de ces différents cas, nous pouvons finalement esquisser quelques réflexions susceptibles de répondre à notre questionnement initial : que devient l'actualité quand elle est mise en série ou en feuilleton ? Est-ce que cela suscite plus de conflits ou plutôt de beaux arrangements dans la manière dont les médias nous racontent l'actualité ? Et, surtout, comment se comportent les deux journaux télévisés étudiés lorsqu'ils se lancent dans ce genre de promotion d'un événement fragmenté en épisodes lors d'une actualité plus urgente ?

3.7.1 Un agencement de l'espace et du temps

En posant notre regard sur la façon dont chaque journal télévisé travaille la rubricité dans ses éditions – le dernier point d'analyse dans ce chapitre –, on aperçoit un traitement différent de sa mise en marche. Les séries spéciales du *Jornal Hoje* ne sont pas diffusées dans une rubrique spécifique, comme c'est le cas dans le *13h* de *France 2*. Les feuilletons de ce dernier, comme nous l'avons vu précédemment, appartiennent à une rubrique permanente qui n'a pas la même priorité si on la compare à d'autres produits de son édition. Son emplacement à la fin de chaque édition sert principalement à apporter un vent de légèreté à l'ensemble de la programmation, bien qu'ils soient fréquemment mis en valeur dans le générique du JT lors de leur apparition. La promotion d'une actualité plus urgente dans cet espace se présente très sporadiquement et engendre des effets particuliers sur la mise en récit, comme une sorte de tremplin d'audience observé dans le feuilleton « Au cœur de l'*Eurovision* ». Dans le *Jornal Hoje*, la gestion de la rubricité se configure comme l'alliée d'une stratégie promotionnelle qui vise notamment l'insertion de ses sujets dans une actualité plus urgente.

Le succès de cette formule va dépendre de la combinaison de plusieurs facteurs, mais il est indéniable que la rubricité favorise une continuité qui ne surgit pas forcément d'une suite narrative, mais concerne plutôt l'exploration d'un univers de référence ou simplement de la

thématique. À titre d'exemple, la série « *Elefante branco* » (L'éléphant blanc) est ainsi configurée.

Grâce à son encadrement, dûment développé dans un premier temps, un même événement peut être lié à l'actualité et prendre plus de sens par l'évocation de son insertion originaire dans une rubrique. Évidemment, ce phénomène n'existe pas exclusivement dans les séries et feuilletons dont les récits doivent être achevés structurellement. Il est pourtant largement présent dans la feuilletonisation et la sérialisation des informations dont le récit est ouvert et/ou suspendu, car son temps n'appartient pas exclusivement au monde raconté du récit. Pour combler les ellipses ou le hiatus entre une apparition ou une autre des nouvelles imbrications d'un même événement, le recours à une rubricité se révèle très utile[272]. Cependant, quand il se présente dans une configuration plus close – comme dans les séries spéciales produites par le *Jornal Hoje* –, une brèche s'ouvre pour l'agencement d'une écriture, d'un montage et d'une mise en scène plus élaborés. Enfin, une licence poétique, esthétique et d'écriture très appréciée et typique du monde fictionnel peut apparaître.

Cette ouverture est intentionnellement explorée dans la rubrique « feuilleton » du *13h* de *France 2*. Ce JT s'approprie des formats narratifs propres au genre feuilleton pour nous encourager à suivre une histoire. En revanche, du côté du *Jornal Hoje*, nous avons remarqué une résistance à la création d'une identité narrative plus différenciée, du moins dans son écriture, vu qu'elle est fortement mature dans les trucages visuels, non seulement pour mieux illustrer les actions de son récit, mais aussi pour rendre la lecture et/ou l'interprétation des faits plus agréable pour le téléspectateur. Comme exemple, nous pouvons citer la présence constante d'engins et de machines graphiquement animés dans la série « *Indústria* » (Industrie), les incrustations de jumelles d'espionnage dans la série « *Câmeras de segurança* » (Caméras de surveillance) et les images stylisées dans la série « *Lança-perfume* » (Lance-parfum).

En dépit d'une liberté textuelle supposée que l'encadrement des rubriques telles qu'un feuilleton ou une série spéciale peuvent offrir au journaliste et à son équipe de production, Jean-Pierre Esquenazi (2002) signale que les médias doivent se cantonner à deux actes de langage

[272] À titre d'exemple, nous pouvons citer la feuilletonisation du plus grand scandale de corruption au Brésil, nommé opération « Lava-jato » (lavage express), qui a éclaté en 2014. Cette affaire engendre à tout moment de nouveaux épisodes. Lorsqu'ils sont annoncés dans les journaux télévisés de *Globo*, une reprise mémorielle s'opère sur le plateau sous la forme d'une représentation graphique animée qui s'affiche souvent en tête de chaque reportage. Cette rubrique ne prend pas forme à travers le titre « lava-jato », mais grâce au symbolisme de l'image d'un pipeline d'où coule beaucoup d'argent à la place du pétrole. Le téléspectateur brésilien associe immédiatement l'image à la corruption existante dans la compagnie pétrolière brésilienne, Petrobras – la cible des enquêtes judiciaires. Il sait alors que le contenu annoncé va assurer la suite d'une affaire bien connue et suscitant un vif intérêt chez le public.

essentiels lors de la configuration d'événements : le rapport et l'explication. Bien plus qu'une surveillance, une cohérence ou un discernement, d'autres facteurs s'avèrent importants quant à l'utilisation d'un jeu de langage dans la pratique journalistique en général que le rubricage[273] ou la rubricité autorisent. L'auteur explique :

> « Un jeu de langage n'a pas le caractère d'une norme obligatoire. Il s'agit beaucoup plus d'un ensemble de règles souples avec lesquelles, selon les situations, des arrangements sont possibles. On peut en jouer, par dérision ou par ironie ; on peut déplacer ou transférer son accent particulier ; on peut encore l'utiliser comme un instrument ou un intermédiaire. L'étude des jeux de langage ne peut donc pas être enfermée à l'intérieur d'une logique trop rigide » (Esquenazi, 2002, p. 39).

Or, si d'un côté la rubricité peut susciter une créativité plus manifeste ou plus restreinte, d'un autre côté elle seule ne semble pas avoir la capacité de faire qu'un événement ressorte de son cadre et rompe l'ordre du monde, en le plaçant dans le vif de l'actualité. Pour qu'il soit mis en évidence dans l'agenda du jour, nous avons vu que d'autres séquences extradiégétiques, comme les directs, les interviews, les appels promotionnels ou les liens avec des reportages ou des nouvelles similaires sont en conjonction avec le contenu des séries spéciales ou des feuilletons. La rubricité s'insère dans cette stratégie de propagation comme une sorte de canal pour mieux identifier les empreintes d'un récit déjà exploré quelque part à un moment donné. L'actualité perd davantage son aspect inédit – au sens plutôt déstabilisant d'un ordre établi – dans ce genre de traitement pour devenir un rituel où les événements qui sont déjà ancrés dans le monde se répètent, se renouvellent et s'étendent dans le temps. Dans ce cadre, la mise en série et la mise en feuilleton apparaissent pour faciliter cet enchaînement sollicité par la construction de l'actualité médiatique.

Ce n'est pas un hasard si les événements totaux, cérémoniels ou qui « font date » reviennent dans l'actualité sous le format de séries ou de feuilletons. Ceux-ci se présentent comme des dispositifs capables de réguler cette communication ritualisée entre les médias et le public, conformément aux intérêts des premiers et au goût supposé du dernier. Non seulement

[273] Nous employons ici le même terme que celui utilisé par Jean-Pierre Esquenazi pour définir la procédure d'encadrement médiatique des événements.

ils prolongent les débats et les polémiques autour des événements en les étirant en épisodes (reportages en série) qui se succèdent, mais ils favorisent aussi une mise au point de ces mêmes événements dispersés dans un intervalle de temps de plusieurs semaines, mois, années, voire même décennies. Pour résumer, les formats série et feuilleton confèrent aux médias des configurations qui ordonnent le temps et l'espace médiatiques.

3.7.2 Se repérer dans le désordre

Comme n'importe quel dispositif, Jean-Pierre Esquenazi affirme que, dans ce genre de procédure, « l'actualité est donc entourée d'une trame récurrente qui impose l'image de marque du média et fournit à la communauté les repères dont elle a besoin » (Esquenazi, 2002, p. 17-18). Les événements que les journaux télévisés étudiés transposent dans les formats série et feuilleton sont visiblement différenciés ou spéciaux comme le souhaite *Globo*, en particulier, parce que, non seulement, ils ont un investissement qui met en exergue les qualités et le pouvoir de la chaîne, mais ils ont également la vocation de dresser le portrait le plus fiable de notre quotidien. Outre d'être informé, le public a besoin de se reconnaître dans les événements représentés par les médias. Cette reconnaissance d'un monde qui nous paraît proche n'a aucun rapport avec le concept de vérité, comme l'affirme Esquenazi :

> « L'assertion que les médias aspirent à représenter véridiquement la réalité est donc loin de constituer une condamnation de leur travail. Elle est simplement impliquée par l'un des actes qui rentre dans la définition de leur rôle, celui de rapporter les faits. Par contre, et puisque la vérité n'est pas une qualité absolue des affirmations (y compris des affirmations scientifiques), il reste à définir, dans chaque cas particulier, le statut de vérité qu'un média donne à ses comptes-rendus. Ce n'est pas une tâche à laquelle il est possible de se soustraire car ce statut est un facteur décisif de l'interprétation du public » (*Ibid.*, p. 23).

Malgré l'appropriation de codes narratifs identifiables comme appartenant au monde fictionnel, les séries et feuilletons journalistiques ont la capacité de rapprocher le public d'une réalité plus palpable, puisque celle-ci le replace dans une zone où il retrouve ses repères. Les histoires qui s'inscrivent dans des événements comme des élections, des compétitions –

sportives ou autres –, des dates commémoratives ou des sujets de société qui parlent de notre quotidien suivent un canevas scénique établi depuis longtemps. Chacun de ces types d'événement tend à suivre un cadrage que l'usage fréquent de rubriques nourrit, en créant ainsi un fond commun de jeux de langage sans être exclusivement d'origine journalistique. Bien entendu, la façon dont ces événements sont encadrés dans les formats séries et feuilletons n'est pas si différente de celle de leurs homologues du monde fictionnel, ce qui, pour le public, n'invalide pas forcément leur véracité ou même leur crédibilité.

De plus, la nécessité pour les médias d'expliquer les événements qui s'imposent d'une façon ou d'une autre dans l'actualité les encourage à les traiter dans les formats feuilleton ou série. Il est vrai que glisser les explications des événements dans le cadre d'une série ou d'un feuilleton, où la curiosité et le suspense sont alimentés, ne semble pas correspondre à ce besoin inhérent à l'être humain d'accepter l'idée que quelque chose demeure mystérieux, surtout quand des promesses de résolution ont été faites dès leur apparition. En même temps, comme l'explique Esquenazi, « un fait ne s'enracine dans notre monde commun que dans la mesure où il peut être expliqué. L'explication parvient à ce résultat en associant ce fait à d'autres faits, en tissant des trames où les faits se soutiennent les uns les autres » (*Ibid.*, p. 76-77). Pour créer ce tissage, ou ce cimentage, la mise en feuilleton ou en série de l'information semble appropriée pour composer les circonstances narratives favorables à un tel cadrage explicatif qui déborde le fait lui-même pris isolément.

Si nous prenons le cas du traitement des élections américaines dans les deux JT étudiés, nous apercevons parfaitement ce type de configuration où un événement majeur se répercute sur d'autres événements reliés par le premier, mais raconté dans un seul format de récit : celui du voyage. Des sujets tels que le terrorisme, le racisme, l'immigration, l'environnement, le port légal d'armes ou la crise économique répondent à la nécessité d'élucider les points cruciaux qui peuvent décider de l'élection du futur président des États-Unis. Des faits qui, au premier abord, peuvent paraître distants les uns des autres, mais qui, ensemble et dûment reliés, donnent un portrait cohérent d'un événement d'actualité, même s'ils sont représentés de différentes façons, avec divers points de vue, selon les critères adoptés par chaque média.

Selon Esquenazi (2002), cette façon d'organiser le travail médiatique confère un rôle important aux médias dans notre société : celui de rapporter et d'expliquer. Elle se présente comme une issue à l'urgence du direct et du rapport à l'immédiat dont les chaînes de télévision, en particulier, sont souvent prisonnières. De cette nécessité d'explication, les séries et feuilletons surgissent. Ces deux formats établissent des chronologies, des narratifs contigus, en

agissant sur le rassemblement des faits de natures hétérogènes par l'imposition d'une explication d'ordre supérieur. Ainsi :

> « L'explication enracine le fait en l'écrivant dans des séries et dans des types ; elle lui donne une place dans le mouvement du monde et autorise sa mise en relation avec d'autres domaines. Elle est nécessaire à l'institutionnalisation de la réalité. Comprendre, ce n'est pas encore admettre, mais c'est déjà acquiescer à l'existence des phénomènes » (*Ibid.*, p. 77-78)

Cependant, il ne faut pas oublier que ce processus de sérialisation et de feuilletonisation de l'information, évoqué également par cette nécessité d'explication d'un événement d'actualité, est fortement lié à une autre nécessité : l'attente d'un dénouement ou d'un point d'aboutissement chez le public. Nous avons pu constater que le récit de voyage présent dans la représentation des élections américaines faite par les deux JT étudiés a atténué l'attente liée au résultat du scrutin, qui appartenait à un avenir incertain. L'explication, dans ce cas, s'est limitée aux faits susceptibles d'offrir plus d'éléments pour mieux comprendre ce résultat sans forcément le déterminer.

Dans d'autres cas de configuration, comme ceux de la représentation de compétitions ou d'évènements qui « font date », ou encore ceux qui s'engagent à faire une révélation publique, l'explication établit l'association de différents faits ou d'actions dans le but de provoquer un suspense, où un effet de causalité entre ces divers faits donne plus de cohérence au récit ou plus de force à l'attente d'une fin. Il s'agit de cas de configuration où l'actualité en direct ne parvient pas à s'intégrer de façon structuralement cohérente à la diégèse principale du récit, puisque, comme le signale Jocelyne Arquembourg, « ces histoires sont généralement rapportées au passé sous forme d'un retour en arrière chronologique ou d'un bilan récapitulatif ou tout simplement d'un récit configuré à partir de son point d'aboutissement » (Arquembourg, 2003, p. 33-34).

Ainsi, nous nous retrouvons face à des récits dont le point d'aboutissement se dilate, comme dans les séries « *Elefante Branco* » (L'éléphant blanc), « *Indústria* » (Industrie) et « *Câncer* » (Cancer), car il échappe à leur configuration narrative, à la mise en intrigue qui reste toujours incomplète par le fait que l'événement ne soit pas encore complètement saisi au moment de sa diffusion. Cette incomplétude tient à l'absence d'une résolution qui est revendiquée, mais pas forcément accomplie. Ce type de mise en intrigue s'établit donc à partir

d'un argument valable pour constituer la structure narrative, une temporalité cohérente avec notre quotidien, mais qui reste insatisfaisante dans le contexte de l'actualité qui, pour sa part, revendique son retour, sa suite, sa répétition, dans l'avenir afin de trouver un possible point d'aboutissement.

3.7.3 De l'incomplétude à la complétude

D'une certaine façon, la mise en série ou en feuilleton de l'information vient conforter ce manque d'ordre, de logique et d'explication des événements de notre monde, même si elle ne parvient pas à les clôturer. Le fait que tous les récits, médiatiques comme fictifs, doivent avoir une fin ne semble finalement pas entraver leur compréhension par le téléspectateur, car, selon le point de vue de la phénoménologie de la lecture, Paul Ricœur signale que « suivre une histoire, c'est actualiser en lecture » (Ricœur, 1985, p. 116). En outre, la construction des séquences, à partir des phrases (et nous pouvons élargir aussi aux images et aux sons dans le cas de l'audiovisuel) qui constituent un récit, suit un jeu interactif entre le texte et le lecteur par le biais de « rétentions » (suspense) et de « protentions » (attente). Celles-ci dictent la capacité de l'interlocuteur à suivre ou non le fil narratif du récit. Enfin, selon l'auteur, suivre une histoire revient à rentrer dans un jeu de frustration inlassablement nourri par son agencement chronométré par des « ralentissements » (suspense) et des « anticipations » (attente) qui nous promettent des surprises et des découvertes, même si, parfois, elles ne sont pas satisfaisantes pour l'interlocuteur.

D'un autre côté, Ricœur affirme que :

> « Suivre l'histoire, c'est moins enfermer les surprises ou les découvertes dans la reconnaissance du sens attaché à l'histoire prise comme un tout qu'appréhender les épisodes eux-mêmes bien connus comme conduisant à cette fin. Une nouvelle qualité du temps émerge de cette compréhension » (*Ibid.*, p. 105).

Cette réflexion ricœurienne englobe tout genre de récit, y compris ceux censés être clos, comme les séries feuilletonnantes à grand succès – fleurissant actuellement à la télévision et dans les services de *streaming* – qui, elles aussi, rencontrent des difficultés à trouver une fin

satisfaisante à leurs trames, pour un public de plus en plus exigeant[274]. Il faut voir les exemples contemporains de séries telles que *Lost* (2004-2010) ou *Game of thrones* (2011-2019), dont les fins sont considérées comme décevantes par la plupart des téléspectateurs.

Structurer une série ou un feuilleton qui nous offre une histoire sur le long terme, c'est évidemment assurer à son public que cette histoire aura bel et bien une fin selon le développement des personnages et des thèmes présentés, ainsi que les problématiques soulevées. Les motivations et actions représentées tout au long du parcours narratif doivent donner une cohérence à l'ensemble de l'intrigue. Pour François-Ronan Dubois (2016), cette structuration à caractère proleptique, propre aux séries et feuilletons, ne doit pas aller à l'encontre de ce qui a été promis au fil des épisodes, au risque de créer, non seulement une tension narrative, mais également un rejet de la part du public. Une malédiction à laquelle les séries feuilletonantes télévisées d'aujourd'hui font face et, à force d'imiter celles-ci, les récits médiatiques semblent aussi subir à cette même hantise.

Au-delà de la façon dont il est structuré, le récit médiatique a généralement la capacité de freiner la feuilletonisation et la sérialité auxquelles les histoires de notre monde sont condamnées. Cela est principalement motivé par le désir du public d'avoir une conclusion capable de fournir toutes les réponses aux questions soulevées durant le récit. Cependant, comme l'a remarqué Gilles Louÿs (2016), le récit – sous l'influence du processus de feuilletonisation ou de sérialisation présent dans les romans contemporains, les séries télévisées et les textes journalistiques – semble être condamné à la sérialité, à l'incomplétude. Dans le cas des médias, qui obéissent à une périodicité quotidienne, l'auteur souligne que les récits présentent « une narrativité désormais soumise à l'absence d'ordre et de fin » (*Ibid.*, p. 31).

L'actualité reste donc fragmentée ou insaisissable dans sa totalité. Les récits clos, que les séries et feuilletons nous fournissent, résolvent ce problème quand ils clôturent structurellement leur arc narratif dans le temps précis de leur émission. Dans ce cas, la curiosité et le suspense suscités par leur mise en intrigue visent généralement une fin qui a été pensée à l'avance ou, du moins, structurée en fonction du processus de production, en s'adaptant aux imprévus et surprises apparaissant lors de son déroulement.

---

[274] Des études récentes se sont intéressées à la problématique du dénouement, de la clôture, de la fin des séries fictionnelles contemporaines. Nous pouvons citer celle menée par Florent Favard : « La promesse d'un dénouement : énigmes, quêtes et voyages dans le temps dans les séries télévisées de science-fiction contemporaines ». Phdthesis, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015, disponible en ligne sur https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01301614/document ; et celle réalisée par Vladimir Lifschtz : « Les séries télévisées : une lutte sans fin ». Phdthesis, Université Lumière Lyon 2, 2015, disponible en ligne sur http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2015/lifschutz_v#p=1&a=TH.1.

Lorsque ce suspense et cette curiosité naissent d'un arc narratif étroitement lié à des événements encore en cours dans l'actualité, l'organisation configurationnelle devient incomplète. Toutefois, cette incomplétude n'altère ni invalide la fonction primordiale du récit qui, selon Paul Ricœur (1983 ; 1984 ; 1985), est d'ordonner le temps de notre monde. Au contraire, elle renforce d'autres fonctions comme celle de la promotion d'un temps à venir, même si, pour cela, elle rapproche inévitablement le monde référentiel des séries et feuilletons journalistiques de celui habituellement présent dans leur matrice fictive. Ce qui, intuitivement, nous conduit à percevoir ce qui se passe dans l'actualité comme une construction fictive.

Ainsi les nouvelles fragmentées du monde dans lequel nous vivons nourrissent, d'une certaine manière, notre quotidien en suivant la même dynamique que les univers fictionnels des séries et feuilletons télévisés construits aujourd'hui : par un suspense continu. C'est ensuite au public d'imaginer les cadres et contextes qui les accompagnent. Cet univers référentiel en progression, promu par l'incomplétude du récit – qui peut facilement être confondu avec la création de nos mythes –, est souligné par Jean Pierre Esquenazi comme l'une des prérogatives du pouvoir des séries et feuilletons fictionnels chez le public :

> « L'incomplétude institue ainsi une dynamique où les propositions du texte et l'imagination du lecteur s'ingénient à compléter l'univers fictionnel. Au fur et à mesure de l'avancée du texte et des hypothèses des lecteurs, l'univers fictionnel se remplit ou se « meuble », selon l'expression des logiciens des mondes possibles » (Esquenazi, 2013, p. 10).

Bien évidemment, cet accroissement des événements, qu'il advienne d'un univers fictionnel ou d'un univers « réel », complexifie la compréhension de ce qui se passe dans l'actualité. En même temps, comme l'affirme Esquenazi :

> « Le principe d'incomplétude et la dynamique qu'il engendre ont le mérite d'expliquer pourquoi deux personnes peuvent ne pas vivre la lecture d'une même fiction de la même manière, puisqu'elles peuvent (re)composer l'univers fictionnel de façon différente en fonction de leurs existences respectives » (*Ibid.*)

Suivant la perspective de l'auteur, le phénomène – suscité par cette incomplétude si prégnante dans la mise en série ou en feuilleton de l'information – donne une explication crédible à l'effet de résonance de l'univers fictionnel au sein de l'univers réel du public, surtout parce que celui-ci est déjà habitué à suivre ce genre de création narrative dans le foisonnement actuel de séries et feuilletons de fiction. Par conséquent, la manière dont les médias représentent cette actualité « naturellement » évasive s'adapte parfaitement aux codes narratifs développés et perfectionnés au fil du temps par ces deux genres.

Même si le dénouement ne constitue qu'une promesse, le grand avantage de la feuilletonisation et de la sérialisation de l'information réside principalement dans la possibilité d'un agencement, voire d'un encadrement temporel, de cet univers référentiel instable et imprévisible. Cet agencement, qui incombe à la mise en récit, de ce temps qui s'écoule sans nous offrir forcément une fin s'harmonise tout particulièrement avec celui du feuilleton. De toute évidence, celui-ci cherche à nourrir le suspense et à prolonger une clôture plausible. Aussi, rien d'étonnant d'entendre couramment qu'une telle affaire est devenue le feuilleton ou la « *novela* » de l'actualité. Reste à voir si cela advient uniquement de la façon dont l'événement est représenté par les médias (voire la création d'antagonismes ou la dramatisation des actions par l'usage de clichés) ou parce qu'il se constitue « naturellement » comme une histoire sans fin dans l'immédiat.

Cette adéquation ne se trouve pas exclusivement dans les suites narratives du genre feuilleton. Bien que la sérialisation soit essentiellement caractérisée par ses récits clos dans chaque épisode, elle sait intégrer l'agencement d'un événement en cours. Cette adéquation, ou même évolution, est visible dès les années 1990, avec les séries télévisées de fiction qui, aujourd'hui, sont plutôt feuilletonnantes, comme nous l'avons montré dans la première partie de cette thèse.

Néanmoins, le genre série compte un autre phénomène que Florent Favard (2015) a remarqué dans sa thèse et qui peut répondre à la présence courante du format série dans la représentation des événements d'une actualité plus urgente. En s'appuyant sur les observations de Joseph Michel Straczynski[275], l'auteur souligne que les séries épisodiques[276] engendrent

[275] Voir l'article : STRACZYNSKI, Joseph Michael, « The Profession of Science Fiction, 48 : Approaching Babylon », *Foundation*, n° 64, été 1995, p. 05-19, reproduit dans LANE, Andy, *The Babylon File*, Londres, Virgin, 1997. Originalement, cet auteur utilise le terme en anglais, *« holographic storytelling ».*

[276] Florent Favard distingue les séries feuilletonantes des séries épisodiques. Les premières ont forcément une suite narrative qui, selon lui, dissimule les dénouements, tandis que les secondes se caractérisent par leurs récits bouclés dans chaque épisode. Mais toutes deux se prêtent à créer un univers fictionnel vaste.

également une « narration holographique[277] » qui ne correspond pas à la définition classique du récit aristotélicien – adoptée par Paul Ricœur – mettant en évidence un agencement par une causalité narrative. Ainsi, un autre genre d'enchaînement se produit pour créer la perception d'un récit encore en évolution : « la narration holographique explore une interconnectivité non linéaire entre les épisodes : chacun entre en résonance avec d'autres épisodes passés, et porte en lui le potentiel de résonner avec d'autres à venir » (Favard, 2015, p. 197).

Cette résonance correspond parfaitement à ce que nous avons observé dans le corpus étudié dans cette partie de la thèse. À l'exception de la série « *Trem do JH - Eleições americanas* » (Train du JH - Élections américaines), où chaque épisode raconte une histoire différente, mais chacune reliée aux autres par un récit de voyage parallèle, et du feuilleton « Le Tour des monts », relié par un tracé de compétition, les autres séries de nature épisodique[278] s'enchaînent grâce à l'univers de référence ou thématique que chaque épisode narrativement indépendant aide à accroitre et à compléter.

Cette pratique est très récurrente dans le *Jornal Hoje*, comme l'illustrent les séries « *Elefante branco* » (L'éléphant blanc), « *Hospitais universitários* » (Hôpitaux universitaires) et « *A ciência de uma paixão* » (Science d'une passion). Toutefois, cette procédure peut également être adoptée dans les feuilletons produits par le *JT de 13h* de *France 2*, comme dans les feuilletons « sérialisants »[279] « De l'or en barre » et « Hôtels de légende ».

3.7.4 La fin fait sa fin

Bernard Papin affirme que, au-delà du questionnement sur le concept de vérité, « la prise en compte de la promesse est déterminante pour appréhender correctement les productions télévisuelles afin qu'elles soient jugées » (Papin, 2015, p. 148). Ainsi nous pouvons mieux discerner le double point de vue de leur généalogie causale (comment sont-elles produites ?) et de leur usage (comment elles sont utilisées, comment elles fonctionnent ?). Selon l'auteur, la

[277] L'idée de narration holographique s'appuie sur un effet de montage des épisodes, évoquant une complexité narrative qui annonce de nouvelles formes narratives sérialisantes ne se résumant pas à la juxtaposition linéaire d'images côte à côte.
[278] Nous conservons cette nomenclature proposée par Florent Favard pour faire la distinction entre séries épisodiques (récit clos dans l'épisode) et séries feuilletonantes (insertion de suites narratives au fil des épisodes).
[279] Si, d'un côté, il existe des séries feuilletonantes, analysées par Florent Favard (2015), il existe également des feuilletons sérialisants, selon Stéphane Benassi (2004). Dans cette thèse, ces différences sont principalement mobilisées pour analyser les récits audiovisuels.

fin devient ainsi un lieu de « surcodage » où se manifeste un geste d'engagement envers les promesses et où se dévoilent les intentions des auteurs.

Quand il s'étend sur plusieurs épisodes, le reportage télévisé, qu'il soit stimulé par les enjeux d'une production préétablie (récits clos) ou par l'imprévisibilité du temps de notre monde (récits ouverts), répond non seulement à cette nécessité de rapporter, de raconter ou d'expliquer un événement en cours, mais surtout à celle de rendre actuel ce qui se passe dans notre monde en s'ajustant aux limites de la temporalité du médium, en particulier celle du JT.

Le problème est que cette actualité, fortement liée à notre quotidien, n'est pas statique. Elle est constamment en mouvement. La mise en ordre que les médias essaient de lui imposer, par la suggestion d'une fin, ne correspond pas forcément à ce que les téléspectateurs perçoivent dans leur quotidien. La promesse de suivre une compétition électrisante, de trouver une solution immédiate ou d'avoir un *scoop* ne révèle pas nécessairement une fin convenable à un tout narratif cohérent ; il s'agit avant tout d'une « animation » propre aux récits médiatiques.

Tel que le remarque Maurice Mouillaud (1982), cette animation distingue l'information du récit, dans la mesure où ce dernier fonctionne principalement par une transformation constante du contenu, tandis que l'information nous conduit à une lecture répétitive de l'actualité, où chaque énoncé informatif efface celui qui le précède. De ce point de vue, la mise en feuilleton ou en série des récits médiatiques semble prisonnière de la mise en modules propre au médium (la télévision) et imposée par la grille de programmation quotidienne.

Cela engendre une double lecture mise en lumière par Mouillaud. D'un côté, le téléspectateur « est enchaîné à la même place par les mêmes lieux en commun ». D'un autre côté :

> « L'écriture du journal est une écriture volatile dont les énoncés s'effacent les uns les autres sans constituer de mémoire ; la seule mémoire que le lecteur garde des numéros[280] est la mémoire des paradigmes : écriture inerte et volage, lecture répétitive et fuyante qui donnent au lecteur de journal une mémoire lourde et vide pourtant » (*Ibid.*, p. 89).

[280] Nous pouvons élargir ce processus de répétition au-delà des numéros de journaux, de revues, et embrasser également les éditions des journaux télévisées et les postages datés des publications sur web, voir l'exemple des vidéos des youtubeurs et les chaînes d'information présentes actuellement dans les plateformes Youtube, Facebook, Brut, etc.

Dans la dynamique de diffusion des séries et feuilletons étudiés, nous observons cet effet. Ces deux dispositifs narratifs nous offrent des cadres de lecture fondés sur des clichés qui se répètent et, dès lors qu'ils prennent fin dans le temps limité de la diffusion du JT, ils s'effacent ou sont remplacés par d'autres nouvelles de notre monde. Par la répétition de leur formule, ils réussissent à anticiper les grands événements de notre calendrier, comme les élections ou les grandes compétitions sportives. Toutefois, leurs suites se prolongent difficilement au-delà de leur diffusion programmée, même si leurs sujets se présentent parfois en faisant appel à l'intérêt public, comme cela s'est produit avec les séries de dénonciation régulièrement diffusées dans le *Jornal Hoje*, telles « *Grileiros na Amazônia* » (Les accapareurs de terres en Amazonie) et « *Lança-perfume* » (Lance-parfum) qui nous dévoilent de graves dysfonctionnements au sein de notre société, mais qui, après la fin du dernier reportage, tombent dans l'oubli sans avoir de conséquences durables sur notre quotidien.

Cependant, il faut souligner l'effort de certaines séries pour raviver la mémoire du public comme dans le cas d' « *Elefante branco* » (L'éléphant blanc) et d' « *Indústria* » (Industrie). Si ces séries réussissent à reprendre leur récit, c'est parce qu'elles ont été suspendues au moment de leur clôture ou parce qu'elles ont besoin de récupérer certaines informations pour mieux tisser leur récit actuel. Mais cela ne veut pas dire qu'ils s'exemptent de participer à l'animation médiatique qui, selon Mouillaud, apporte une clôture au récit, mais aussi à sa propre existence. Dans cette perspective, la fin du récit médiatique fait sa fin, vu que l'information, telle qu'elle est constituée par les médias, ne nous transpose pas au-delà du temps de son apparition ou de sa diffusion. Ainsi, l'auteur explique :

> « L'information ne fait pas un récit ; elle est un mouvement, mais un mouvement sur place, une onde qui se propage ; une information nous porte à sa crête (ce peut être l'Iran, l'Afghanistan ou la Pologne, pour elle, il importe peu), puis elle nous laisse retomber à la surface étale d'un médium, une autre nous soulève qui nous laisse retomber à son tour... Le récit, l'histoire nous transportent, mais de l'information, nous ne sommes pas, comme on le dit, la cible; l'information n'est pas, en termes militaires, un « front » (que nous puissions affronter) ; car nous ne faisons qu'un avec le médium des médias ; en état d'apesanteur, nous sommes soulevés, onde après onde, par la pulsation de l'Actualité : nous n'en faisons rien, elle ne nous fait rien ; lecteurs de journal, auditeurs de radio, téléspectateurs, nous sommes, vague après vague, inertes et animés; l'information ne

nous apprend pas l'histoire, elle ne nous convie pas à une pratique sociale : elle n'est qu'une animation » (*Ibid.*, p. 90).

L'information décrite par Mouillaud semble être plus proche de la définition d'actualité que nous avons annoncée au début de la troisième partie de cette thèse. Il est alors évident que les procédures de mise en feuilleton ou en série restent très limitées dans leur configuration, notamment en ce qui concerne l'emplacement d'une clôture. Qu'elle soit cohérente ou non, dans l'activité médiatique, la fin de la diffusion d'une série ou d'un feuilleton l'écarte forcément de l'agenda du jour. En revanche, il est indubitable que la mise en série ou en feuilleton de l'information laisse son empreinte dans la mémoire du public. Elle a également le pouvoir, inhérent à son récit étendu, de mieux reconstituer notre présent à partir du passé. Et cela va bien évidemment dépendre de la nature de l'événement mis en feuilleton ou en série, car, comme l'explique Louis Quéré, nous faisons tous les jours la connaissance de différents événements, également ordonnés dans des catégories différentes selon nos perceptions et lectures du monde :

> « Il y a ceux qui arrivent indépendamment de nous et nous tombent dessus contre toute attente, et ceux que nous faisons arriver, en contrôlant plus ou moins leur occurrence, le plus souvent à des fins stratégiques. Il y a ceux qui se produisent du fait des changements que subissent les choses en permanence, à partir de leurs interactions, et ceux qui se produisent du fait des changements que provoquent nos opérations instituant des interactions entre les choses. Il y a ceux qui se passent au jour le jour sans que nous leur accordions de valeur particulière et ceux qui revêtent plus d'importance, sont plus saillants et plus marquants, au point qu'ils peuvent devenir des repères dans une trajectoire de vie, individuelle ou collective, parce qu'ils correspondent à des expériences mémorables, voire à des ruptures ou à des commencements » (Quéré, 2006, p. 185).

L'auteur ajoute que, s'il n'est pas « clos », un événement continue de produire des effets importants sur notre quotidien. Il prend pour exemple l'attentat du 11 septembre 2001 à New York qui continue d'avoir des conséquences jusqu'à nos jours. Mais, comme nous l'avons remarqué, les feuilletons et séries médiatiques s'intéressent plutôt à des sujets maîtrisables afin de les clôturer de façon plus cohérente. Alors, sont-ils vraiment condamnés à l'oubli à cause de leur nature close ? D'un point de vue herméneutique, Quéré affirme que les événements

générant des situations qui se développent progressivement vers leur dénouement ont le pouvoir de créer de l'intérêt, même s'ils se présentent de manière passagère dans notre actualité. La fin de leur récit se constitue alors comme un phénomène éphémère, selon l'expérience de chacun en suivant la représentation de l'événement en question. Cette prise de conscience dépendra forcément de la façon dont nous l'appréhendons et le mettons en valeur selon les normes instituées. Ainsi :

> « Cette normalisation passe par la manifestation de sa typicité, de sa comparabilité avec des événements passés similaires, de sa probabilité à la lumière des possibilités du contexte, de sa nécessité d'occurrence compte tenu de ceci ou de cela, etc. La mise en récit regroupe souvent ces différentes opérations. De ce point de vue, l'évènement est effectivement appréhendé comme une fin, comme le point d'aboutissement d'un enchainement causal ou sériel. Il devient relativement transparent à la lumière des possibilités d'explication et d'interprétation offertes par le passé et par le contexte. De plus, il apparaît clos une fois échu, ainsi qu'irrévocable ; il est tout entier contenu dans le présent de son occurrence, et ne le déborde pas. Il est bien circonscrit dans l'espace et le temps : il a eu lieu quelque part, à un moment donné, dans telles et telles circonstances ; il peut donc être situé et daté de manière précise à l'aide des outils conventionnels de mesure du temps et de repérage dans l'espace » (*Ibid.*, p. 196).

Ainsi, une fois inscrit dans l'espace et le temps, l'événement médiatique peut se constituer comme une expérience et répondre ou non aux attentes de ses destinataires, selon les promesses faites dans son récit. Surtout, quand il est mis en récit, il devient contemporain, présent, actuel, et ce malgré sa clôture ou sa fin qui peut l'effacer de la scène médiatique le lendemain. Dans sa configuration, il reste toujours d'actualité, parce que, selon Jean-François Tétu, cette dernière « ne vise pas un temps particulier, mais une forme de co-présence du journaliste et du lecteur-spectateur, à l'occasion de quelque chose » (Tétu, 1993, p. 721). L'actualité dévient tout simplement « ce qui se passe » selon la perception du destinataire, sans pouvoir faire correctement un lien avec le passé des événements, mais allant toujours vers les attentes liées à un avenir incertain. Ce qui nourrit en effet l'animation mentionnée par Quéré et Mouillaud.

En dépit de leurs limites en termes de cohésion au moment de la clôture narrative, la mise en série et la mise en feuilleton apparaissent alors comme un bon arrangement pour animer

notre actualité. Leur configuration en épisodes, en insérant constamment des analepses et des prolepses, permet précisément de faire de l'information quelque chose de vivant dans sa représentation, de donner à notre perception du temps l'un de ses éléments les plus appréciables : le changement. Et le mouvement provoqué par ces changements constitue précisément ce qui place l'information dans l'actualité, en transformant notre temps en « temps réel », en mettant le téléspectateur en synchronie avec un monde apparemment à portée de main.

> « Ainsi l'information ne peut être que d'actualité, et l'actualité condamne à se dessaisir sans cesse de son objet pour reparaître comme information. Cela n'est possible que parce que le rapport de l'information au savoir et à l'événement n'est pas celui qu'on croit. Un peu à la façon dont le roman policier se nourrit non pas de la recherche de la solution, mais de son retard, l'information n'a pas pour but de dire un savoir, mais de maintenir une incertitude. Et chaque item a d'abord pour fonction de faire attendre la suite » (Tétu, 1993, p. 721).

Les rappels, les suspenses, les curiosités et les rebondissements présents dans les séries et feuilletons diffusés au *Jornal Hoje* de *Globo* et au *13h* de *France 2* viennet sûrement nourrir notre actualité, même s'ils ne sont pas placés dans le vif du surgissement des faits. Ils se configurent tout de même comme des informations et nous parlent parce qu'ils font partie de notre quotidien. Ils rendent visibles des histoires capables de nous faire tenir en haleine, où le fait de raconter devient plus important que le fait d'informer, et dont la fin ne sera jamais un élément négligé. Au contraire, leur promesse ou même leur allusion agit certainement dans cette animation nécessaire à nos médias, c'est-à-dire qu'elle nous embarque dans leurs histoires et donc dans leurs discours.

Conclusion intermédiaire

Dans cette troisième partie, nous avons constaté que les récits à épisodes qui courtisent l'actualité doivent présenter un point d'aboutissement dans leur organisation configurationnelle afin de présenter une fin narrativement satisfaisante sans laquelle l'interprétation de

l'information peut devenir confuse. Ensuite, nous avons analysé dix-huit séries et feuilletons issus du corpus constitué pour cette thèse qui se rapprochent du vif d'un événement alors encore en cours dans l'actualité. Cette analyse nous a permis de voir comment le *Jornal Hoje* et le *13h de France 2* adoptent des stratégies narratives et éditoriales différentes ou similaires afin de promouvoir et de rendre plus visibles certains événements phares dans le temps calendaire relié au quotidien des publics de deux pays, culturellement distincts. L'un des aspects les plus intéressants concerne l'adoption de récits de voyage et de compétition en tant que formules narratives stabilisantes pour tenir l'intérêt du téléspectateur à l'égard d'événements qui, à priori, n'offrent qu'une résolution ou une clôture provisoires. C'est le cas, par exemple, des élections américaines de 2016 et de l'*Eurovision* 2016. D'autres événements qui « font date » ou qui relèvent d'une révélation publique subissent également à des tensions narratives provoquées par des conflits entre une composition plus proche des matrices fictionnelles et une autre plus orientée vers les normes du journalisme télévisé standardisé. Néanmoins, à la fin de cette partie, nous avons conclu que le processus de feuilletonisation et de sérialisation de l'information participe effectivement de l'agencement de l'espace et du temps des récits médiatiques produits par les journaux télévisés, malgré les tensions qui se manifestent de manière permanente dans leurs configurations, surtout lors de leur clôture. Dans ce cas, la présence d'une fin ou notamment d'une organisation proleptique manifeste, qu'elle soit évasive ou non, peut se constituer tout simplement comme un élément de forte attraction sans toutefois mettre en péril l'interprétation d'un récit délibérément fragmenté et clos.

CONCLUSION

Comme pour un récit fragmenté, le moment est venu, dans cette thèse, de proposer une conclusion à cette étude qui a demandé de nombreuses réflexions, au fil de plusieurs années.

Les trois parties de cette thèse ont été pensées pour structurer l'ensemble les modes de manifestation de la sérialisation et de la feuilletonisation de l'information à partir de productions réalisées par le *Jornal Hoje* au Brésil et par le *13h* de *France 2* en France. La participation de ces deux formules à l'organisation configurationnelle de reportages en épisodes a soulevé quelques questions sur les enjeux liés aux façons d'aborder des événements volontairement fragmentés en épisodes et aux manières de garantir l'agencement d'un tout cohérent. Par exemple, comment ce type de construction narrative, si fréquent dans la fiction télévisuelle, peut-il être présent dans un journal télévisé ? Ce type de pratique est-il conforme aux normes du journalisme télévisuel, qui est notamment à la recherche d'immédiat, de clarté et d'objectivité – caractéristiques qui, a priori, n'appartiennent pas à ce genre de formule narrative fragmentée donnant la priorité à la mise en suspense ou à de fausses attentes ? Cette imbrication de genres est-elle simplement le résultat d'un manque d'originalité esthétique et langagière du journalisme en tant que mécanisme de représentation des événements ? Ou advient-t-elle d'une adéquation nécessaire selon les contextes culturels et historiques de fabrication de ces événements ? Quelles sont les stratégies adoptées pour maintenir cette pratique en acte sans mettre en conflit la compréhension et la crédibilité de ces récits ? Finalement, cela peut-il aboutir à une contextualisation optimale ou simplement provoquer une fragmentation désordonnée, sans fin satisfaisante, affectant directement l'interprétation et la compréhension globale des sujets traités en tant que feuilletons ou séries ?

Pour répondre à ces questions, il fallait mieux comprendre comment ce processus de traitement de l'information comme feuilleton ou série prend forme dans la pratique moderne du journalisme. D'autant plus que les termes feuilletonisation et sérialisation de l'information génèrent encore beaucoup de confusion, notamment au sein du domaine académique. Pourtant, ces deux formes ne sont pas du tout inédites dans la production quotidienne du journalisme, en particulier celui de la télévision, et ont toujours eu des impacts sur la façon dont le public interprète les événements pris comme potentiellement visibles par les médias.

Des hybridations narratives au service du journalisme

Le cheminement argumentatif de cette thèse démarre sur le besoin du journalisme de se rapprocher généralement d'autres genres – tels le feuilleton ou la série – afin de s'approprier des formulations verbales et narratives susceptibles de rendre ses productions plus attractives et populaires. De ce fait, la feuilletonisation comme la sérialisation participent de ce processus de déchiffrage du quotidien que le langage propre au journalisme, en tant que genre engagé dans une supposée transparence du « réel », ne peut accomplir seul.

Bien évidemment, l'ajustement des codes linguistiques des matrices feuilletonesques ou sérielles à la pratique du journalisme télévisé ne se fait pas sans tensions dans la configuration des récits à épisodes – catégorie dans laquelle rentrent les séries et les feuilletons diffusés dans les éditions du *Jornal Hoje* et du *13h* de *France 2*. Selon l'événement représenté, ce type de traitement peut devenir hasardeux. Cependant, de façon générale, nous sommes d'accord avec Marc Lits (1996) quant au fait que le journalisme joue plutôt sur un certain conformisme narratif, en évitant les transgressions au niveau des formats afin de ne pas générer les incompréhensions ou les malentendus que de nouvelles formules pourraient provoquer. De ce fait, nous rejoignons l'idée selon laquelle la mise en feuilleton ou en série de l'information s'ajuste parfaitement à la pratique moderne du journalisme, parce qu'elles lui apportent tout un éventail de formulations narratives, de clichés, de stéréotypes et de mythes qui place les récits journalistiques dans un certain conformisme langagier et configurationnel. Pour résumer, ces façons de traiter l'information mettent en lumière l'une des facettes du journalisme, proche de celle souvent reprochée et associée aux romans-feuilletons depuis leur avènement : une forme de pillage et d'appropriation de schémas et de formules narratives (Meyer, 1996).

Après avoir confirmé l'intérêt qu'un certain journalisme peut avoir à s'approprier la technique de fragmentation des récits, il fallait distinguer la feuilletonisation de la sérialisation. Il est vrai que les façons de fragmenter les récits varient, et ce sont précisément ces différences qui ont permis à cette étude d'avancer pour répondre à la problématique. La feuilletonisation et la sérialisation sont deux manières différentes de raconter des histoires. Avec l'évolution de la culture de masse et notamment le développement de la télévision, ces deux modes de récits se sont étendues au-delà du seul terrain de la fiction. Ces deux formats présentent, dans leur manière de structurer les récits en épisodes, des variations et des invariants qui les distinguent, au-delà de toute l'ambiguïté autour de leur terminologie et des récentes sophistications narratives qu'ils engendrent aujourd'hui, surtout dans le champ de la fiction.

Ces nouvelles hybridations narratives jouent un rôle assez important dans la façon dont les médias contemporains choisissent leurs stratégies pour cadrer les informations dans leurs espaces et temps de diffusion. Cependant, afin de mener à bien notre analyse, il a fallu commencer par éclaircir les différences entre la mise en série et la mise en feuilleton, pour ainsi pouvoir avancer sur le terrain informationnel proprement dit.

Un processus déterminé par des héritages et des cultures médiatiques spécifiques

Dans un premier temps, nous avons constaté qu'au Brésil le format sériel est privilégié, tandis qu'en France c'est le format feuilleton qui est favorisé, ce qui crée un cadre intéressant pour l'analyse comparative que nous avons menée. Ensuite, l'enjeu était de savoir comment ces formats se manifestent au sein du journalisme télévisuel de chaque pays et de quelle manière ils s'en démarquent, alors qu'ils ont le même objectif de prolonger le traitement de certains événements.

En prenant pour base la scénarisation typique de la télévision en tant que dispositif, notre analyse s'est appuyée sur la notion de mise en modules (Nel, 1990). Cela nous a permis d'aborder l'insertion des feuilletons et des séries dans les deux journaux télévisés étudiés comme une pratique influencée par l'organisation des grilles de programmation des chaînes *Globo*, au Brésil, et *France 2*, en France.

Dans la mesure où notre objet d'étude s'inscrit dans ce que l'on appelle les récits-clos, par opposition aux feuilletons médiatiques à structure ouverte, la logique de la grille de programmation de chaque chaîne peut véritablement justifier la nécessité de productions dont les scénarios préexistent. Ceci peut être un facteur favorable à l'articulation de ces types de reportages à épisodes à la philosophie de conformisme du dispositif télévision, évitant ainsi l'imprévisibilité d'événements qui peuvent former des suites inépuisables.

Par exemple, dans le cas brésilien, le fait que le flux de programmation de *Globo* soit pratiquement centré entre la diffusion de *telenovelas* et de journaux télévisés provoque une sorte de consolidation discursive. En outre, chacun des genres remplit un rôle distinct dans la construction du récit d'une nation (Lopes, 2003). On peut néanmoins assister, dans les *telenovelas* comme dans les journaux télévisés, à une « transmutation » (Motta, 1997) ou contamination discursive et narrative. Sur le plan narratif, le format série s'insère d'ailleurs dans ce contexte comme une formule, notamment dans sa terminologie, qui camouflerait le lien entre le journalisme pratiqué dans la chaîne et la formule classique des feuilletons adoptée au sein des *telenovelas*.

Dans le flux de programmation de la chaîne *France 2*, les effets d'une possible contamination discursive et narrative sont moins clairs. Les émissions de fiction, surtout celles à caractère feuilletonesque ou sériel, n'ont pas vraiment une place de choix dans l'organisation de la grille, ce qui freine leur contamination de la configuration des principaux journaux télévisés (13h et 20h). En revanche, la présence massive d'émissions au format de l'*infotainment* semble influencer le format d'une bonne partie des reportages produits par les journaux télévisés de *France 2*, surtout celui de 13h. Bien que, dans le discours, ce JT souhaite s'éloigner d'une réputation associée à l'image d'une émission magazine, dans la forme, plusieurs de ses reportages se rapprochent d'un modèle plus souple de traitement des informations (voir l'entretien avec Vincent Bouffartigue dans les annexes de cette thèse). L'emplacement d'une rubrique permanente et exclusive pour les feuilletons correspond donc à cette politique qui privilégie les formats magazines.

Danielle Audry (2006) affirme que, dès l'émergence de la télévision au début des années 1950, le genre feuilleton a profondément marqué les modalités narratives de la fiction télévisée au point que toute l'organisation du flux de la grille d'émissions de la télévision française soit indissociable des logiques propres à ce genre. Une ouverture à un possible héritage culturel s'esquisse à partir de cette observation que nous avons souhaité approfondir. De fait, la télévision est fondée sur une sorte de mise en modules dont la logique est proche de celle du feuilleton, surtout en ce qui concerne l'appel incessant à un rendez-vous. Cependant, d'autres empreintes culturelles peuvent expliquer cette prédilection de la télévision française pour la formule du feuilleton. Cette thèse a essayé de poursuivre l'hypothèse d'une inscription du feuilleton dans un héritage littéraire qui a probablement laissé des traces dans la façon dont les médias français traitent l'information et dont le public déchiffre certains codes de ce traitement. Toutefois, cette démarche d'analyse reste à développer. Qui plus est, par-delà la méthode narratologique adoptée dans cette thèse.

Cependant, comme ce qui a déjà été réalisé au Brésil au sujet de l'influence manifeste des *telenovelas* sur la société brésilienne, une corrélation peut émerger de futures études sur la façon dont le roman-feuilleton a marqué la façon dont les Français interprètent certains événements de la vie quotidienne, représentés notamment par la télévision à travers le langage du feuilleton.

Nous avons esquissé quelques réflexions dans ce sens, en nous appuyant sur l'ouvrage collectif dirigé par Loïc Artiaga (2008) qui offre des indices de la présence de cet héritage feuilletonesque dans l'imaginaire des Français. Pourtant, ses observations se limitent, une fois de plus, au terrain de la fiction télévisuelle. Concernant l'écriture journalistique, l'étude de

Marie-Ève Thérenty (2003) sur la présence des « romans-mosaïques » lors de l'avènement des romans-feuilletons dans les journaux offre une vision intéressante de la naissance de ce besoin de fragmenter le récit, l'une des principales caractéristiques du processus de feuilletonisation de l'information, mais également d'un nouveau style d'écriture qui va encore évoluer et devenir, sans doute, un modèle formant une école, une sorte de signature du journalisme français, grâce au terreau de cette tradition littéraire.

Cette nouvelle esthétique de l'écriture issue de ce que Marie-Ève Thérenty appelle « romans-mosaïques » est fondée sur la recherche d'une fiction référentielle synonyme d'actualité – phénomène fortement présent dans les *telenovelas* brésiliennes qui, dans l'imaginaire brésilien, agissent comme une sorte de miroir de la société pour allier fiction et faits réels. Si, dans le champ littéraire, Marie-Ève Thérenty signale que les « romanciers-journalistes » sont nés de cette convergence, dans le champ journalistique, cette veine romanesque semble en quête d'un nouveau référentiel (l'actualité) qui s'est consolidé dans la façon dont les rédacteurs traitent l'information jusqu'à nos jours. Selon le type de sollicitation, ils peuvent devenir des journalistes-romanciers, des journalistes-écrivains ou, dans le cas de cette étude, des journalistes-narrateurs, des journalistes-flâneurs-chroniqueurs ou des journalistes-personnages. Ce qui s'est confirmé après l'analyse de notre corpus, à la fin de la deuxième partie de cette thèse.

La question de la prédilection de la production journalistique de chaque pays pour un genre plutôt qu'un autre est pertinente face au manque d'études approfondies sur le sujet dans le milieu académique. Ce regard particulier sur notre objet d'étude visait à élargir la compréhension de son importance et de sa complexité pour ensuite saisir la place des genres feuilleton et série dans la production télévisuelle du Brésil et de la France. En bref, nous avons cherché à mettre en lumière les raisons de la permanence des formats feuilleton et série dans deux cultures télévisuelles différentes.

Nous avons démontré que ces deux genres ont subi plusieurs transformations depuis leur popularisation dans les pages des journaux et dans les grilles de programmation de la télévision. Dans la première partie de cette thèse, nous avons vu que, par-delà le média, ces deux genres se sont aisément adaptés aux goûts des différents publics s'étant succédés au fil des décennies, faisant ainsi preuve de souplesse et de flexibilité, soit de la capacité de renouveler constamment leur public. Bien qu'ils aient déjà connu des hauts et des bas dans l'appréciation du public, les genres feuilleton et série semblent présenter ce que Daniel Jacobi et Laure Marchis-Mouren

(2016) qualifient de raison principale à la permanence du succès de ces formules : des « éléments culturels profondément ancrés qui peuvent être réactivés sans difficulté ».

L'émergence des stratégies entre les tensions et les logiques propres des dispositifs

Une fois effectuée cette mise en contexte de la permanence des genres feuilleton et série dans la programmation journalistique du *13h* de *France 2* et du *Jornal Hoje* de *Globo*, il a fallu établir les balises de notre méthode d'analyse, en partant du principe que notre objet de recherche appartient à la catégorie des récits-clos. La décision de mener une étude sur la configuration de reportages fragmentés en épisodes – l'une des seules étapes de la mise en intrigue du récit proposée par Paul Ricœur (1983 ; 1984 ; 1985) à partir du concept de mimèsis I (pré-configuration), II (configuration) et III (reconfiguration) – a été prise en raison de l'ampleur de la structure narrative, de l'étendue du temps et de la complexité langagière des séries et feuilletons composant notre corpus.

Selon les problématiques posées tout au long de cette thèse, il fallait absolument mettre au jour la présence des codes du feuilleton ou de la série dans les reportages journalistiques afin d'identifier leurs nombreuses similitudes avec l'esthétique issue de la fiction, transformant le factuel en quelque chose de plus familier et, en même temps, d'apparence ambiguë. En adoptant les principes de séquentialité et de narrativité issus du champ de la narratologie (Dubied, 2004 ; Motta, 2005 ; Revaz, 2009 ; Adam, 2017), nous avons cherché à voir comment les deux journaux télévisés étudiés créent une « situation de récit » (Barthes, 1966) susceptible de rendre les informations plus contextualisées et approfondies dans un temps de diffusion étendu et fragmenté en épisodes. L'analyse de la procédure de « cimentage » narratif décrite par Annik Dubied (2004) nous a permis d'attester la présence d'une unité narrative dans l'ensemble des épisodes. Ceci peut expliquer l'un des arguments avancés par les deux journaux télévisés pour défendre l'adoption des séries ou des feuilletons : celui de mieux contextualiser et approfondir certains sujets en marge de l'actualité ou qui flirtent avec celle-ci.

Aussi, dans la deuxième partie de cette thèse, nous avons pu vérifier si la mise en série ou en feuilleton de l'information permet ou non d'explorer tout le potentiel informatif en insérant des éléments narratifs facilement repérables dans les matrices fictives. Au niveau informatif, ce type de configuration parvient-elle à donner un rendu fluide et cohérent ? À partir de l'analyse des séquences, plusieurs éléments-clés de l'organisation narrative des séries et feuilletons étudiés ont pu être mis en lumière, attestant certaines de nos hypothèses. Enfin, en comparant la façon dont les deux journaux télévisés en question peuvent rendre ce processus

plus transparent, nous avons réussi à identifier les stratégies adoptées pour parvenir à un récit plus performant du point de vue informatif et, par conséquent, plus contextualisé.

Dans l'articulation de plusieurs séquences, nous avons identifié nombre de points de vue au service d'une continuité narrative, en formant une combinaison cohérente des éléments narratifs, en particulier de ceux issus des modèles feuilletonesques et sériels. Ces différents actes de parole s'entremêlent parfois à des images d'archives et à des trucages visuels dans un montage mixte, afin de garantir une cohérence, tout en éclatant différentes formes d'énonciations iconiques. La continuité et la séquentialité se sont avérées des principes fondamentaux pour que les sujets traités sous les formats feuilleton et série ne deviennent pas confus du fait de nombreuses digressions, anticipations, pauses et combinaisons temporelles et spatiales.

Le jaillissement de diverses figures liées à la présence du journaliste dans le récit

D'après l'analyse de notre corpus réalisé à partir de la deuxième partie de cette thèse, nous avons montré que le son, l'image et le texte ne se suffisent pas à eux-mêmes pour composer le récit. Une entité énonciatrice doit également être présente pour garantir l'engagement du téléspectateur. C'est d'ailleurs cette entité qui doit envisager la rupture avec les normes du journalisme qui tendent vers le descriptif. Elle a également la responsabilité de trouver l'équilibre entre tous les éléments narratifs que les matrices mettent à sa disposition pour arriver à un récit narrativement plus performant. La mise en feuilleton ou en série vise à rendre l'information plus attractive, tout en la contextualisant mieux et en approfondissant les sujets traités.

Dans la mesure où les feuilletons et séries étudiés rentrent dans la catégorie du journalisme narratif, l'instance énonciative y est mise en évidence : sous la forme d'un journaliste-narrateur dans le *JT de 13h* de *France 2* et sous celle d'un journaliste-personnage dans le *Jornal Hoje*. Ces deux figures dépassent largement les contours de celle du journaliste-rédacteur qui suit les paramètres du journalisme « traditionnel » ou de celle du journaliste-auteur ou écrivain que l'on trouve dans le journalisme dit littéraire. C'est l'un des points les plus significatifs de cette étude comparative.

Il vrai que la notion de contexte reste encore très floue, comme l'affirme Patrick Charaudeau (2011). Néanmoins, au début de la deuxième partie de cette thèse, nous avons présenté quelques définitions susceptibles d'offrir un champ d'analyse plus orienté vers la notion d'approfondissement de l'information, tout en respectant les caractéristiques culturelles

de la production télévisuelle en France et au Brésil. La tâche n'a pas été facile en raison, non seulement de l'ambiguïté du concept de contexte, mais aussi de la complexité de l'organisation configurationnelle imposée par les récits à épisodes. Qui plus est, il s'agit là de deux modèles distincts de fragmentation des récits. En effet, la composition narrative, qu'elle soit textuelle ou audiovisuelle, compte un fond informatif qui peut s'échafauder à travers la succession cohérente de différentes séquences. Ce fond peut aussi prendre plus d'ampleur par le biais d'un temps étendu et morcelé en épisodes et d'une observation plus sensible (Chambat-Houillon, 2016), qui franchit la notion de vérité si importante dans les récits journalistiques.

À la lumière de ce constat, nous pouvons affirmer que le rôle du journaliste dans le processus de traitement de l'information en tant que feuilleton ou série prend des contours qui vont au-delà de ce qui est attendu de lui dans la pratique quotidienne du journalisme. Considérant seulement la composition et l'utilisation correcte et harmonieuse des analepses et des prolepses dans l'organisation configurationnelle des séries et feuilletons étudiés, le travail du journaliste – qu'il se manifeste à travers la voix narrative ou un point de vue spécifique – devient l'une des clés de la réussite du potentiel narratif de ce type de journalisme.

Des procédés narratifs essentiels à l'agencement du temps du récit en épisodes

En ce qui concerne les séquences analeptiques – essentielles pour déclencher chez le téléspectateur le travail de mémorisation ou de reprise mémorielle nécessaire à mieux contextualiser les événements encore en progression narrative –, nous avons constaté que le *Jornal Hoje* et le *13h* de *France 2* mettent en pratique certaines techniques suivant les principes des matrices sérielles ou feuilletonesques, qui assurent une meilleure compréhension et un meilleur développement du récit en cours.

Par exemple, le JT de *13h* de *France 2* utilise habituellement, dès la diffusion du deuxième épisode de chaque feuilleton, une petite séquence analeptique sous la forme et l'appellation de « précédemment ». En ce sens, le journal contribue davantage à ancrer les différents sujets, traités chaque semaine dans sa rubrique hebdomadaire, dans un processus d'étirement narratif feuilletonesque typique. Dans un autre sens, la présence considérable de ce procédé dans 21 des 23 feuilletons étudiés confirme que le JT de *13h* de *France 2* respecte les codes narratifs du feuilleton. De plus, ce même procédé narratif joue un rôle important dans la mise en ordre des informations dans le but de permettre au téléspectateur de recontextualiser les diverses parties du récit en cours vers une totalité, vers un sens global du sujet traité, à partir

d'une vision rétrospective engendrée, en grande partie, par l'insertion stratégique de procédés narratifs d'origine analeptique.

Pour sa part, le *Jornal Hoje* investit davantage dans la production de séquences d'introduction par le moyen de génériques. En raison du manque de continuité narrative propre au genre série, ces génériques sont devenus le procédé narratif le plus approprié pour remplir la mission de contextualisation grâce au rappel mémoriel constant des principales informations composant le récit présenté en épisodes. Comme cela s'est produit à l'origine avec les séries télévisées de fiction, l'insertion de génériques au début de chaque épisode ou édition est fortement liée au cadre contraignant de la programmation télévisuelle. De fait, le générique a pour fonction de réintroduire l'univers d'un produit fictif ou l'identité d'une émission, entre un intervalle de temps de diffusion qui peut varier selon l'encadrement dans la grille de programmation. Dans ce sens, ce type de séquence garantit une fidélisation par le biais de la répétition et, partant, la promotion continue de mêmes éléments codifiés faisant partie du contenu des émissions télévisuelles. En bref, le générique intervient en tant que rappel, instaurant ainsi un rendez-vous.

Sur le plan contextuel, ce procédé narratif est de nature plutôt complémentaire au traitement de l'information, car il informe sans pour autant tout donner, pour le moins pas de façon trop explicite. Ainsi, lorsqu'ils sont insérés dans l'introduction des reportages, les génériques des séries diffusées dans le *Jornal Hoje* renforcent le sens de leur sujet ou de leur thématique, de manière très succincte. Cependant, ce journal adapte ce procédé typique des séries télévisées de fiction au potentiel narratif de chaque sujet traité comme série. Nous avons alors constaté la présence de séquences introductives hybrides, suivant des modèles allant du format générique traditionnel au modèle des *trailers* (bandes-annonces) très courants au cinéma, en passant par le générique-carton. Cet aspect confirme donc une reprise des codes narratifs propres à la matrice sérielle.

Concernant l'utilisation des prolepses dans l'organisation configurationnelle des récits à épisodes, les deux journaux télévisés étudiés ne renonceront pas à l'usage de ce procédé narratif essentiel pour non seulement conserver l'intérêt du téléspectateur à suivre l'évolution du récit, mais aussi pour permettre la réalisation de la fragmentation du récit sans provoquer de ruptures fortes et vides de sens.

En général, l'organisation proleptique fait partie de l'univers sériel et feuilletonesque. Elle peut être construite de plusieurs manières. Dans le journalisme télévisé, les événements qui composent le récit principal (la diégèse) sont constamment annoncés dans les séquences

extradiégétiques diffusées au début et à la fin de chaque épisode sur le plateau par les présentateurs des JT. Toutefois, lorsqu'une continuité narrative s'impose, les prolepses apparaissent souvent sous la forme de *cliffhangers* ou d'amorces. Dans le premier cas de figure, elles peuvent être classées comme externes et internes ; dans le deuxième cas, uniquement comme internes (Genette, 1972). La première forme prépare les suites, en créant une attente, tandis que la deuxième affecte directement le rythme narratif du récit.

Après l'analyse comparative, nous avons observé que, à la différence du *13h* de *France 2*, le *Jornal Hoje* utilise plus de prolepses externes qu'internes. L'effet d'annonce typique des prolepses est réservé aux séquences extradiégétiques de plateau, c'est-à-dire lorsque les présentateurs du JT reprennent le sujet traité comme série et annoncent la suite.

Habituellement, plusieurs prolepses s'inscrivent dans ces séquences externes au récit principal. Par leur brièveté, mais surtout par leur emplacement à l'extérieur, ces séquences se configurent, en amont et en aval, comme des avatars du fragment lui-même, parce qu'elles se séparent d'emblée de tout le contexte et présentent objectivement une œuvre inachevée ou en cours d'achèvement. La forme la plus récurrente de ce procédé est une annonce par les présentateurs sur le plateau : « Aujourd'hui, la suite de notre feuilleton », « demain, dans le prochain reportage de notre série…, nous allons suivre… » ou simplement « c'est la suite ».

Dans ce type de configuration, les séquences extradiégétiques-proleptiques agissent également sur l'axe thématique des séries ou feuilletons, puisqu'elles confèrent à leur diffusion une dimension promotionnelle, en nourrissant les attentes des téléspectateurs à travers la promesse de futurs développements diégétiques. Pour ce faire, d'autres informations ou annonces (pistes, fragments, curiosités) s'ajoutent à l'évidente continuation le lendemain.

Il est vrai que les deux journaux télévisés utilisent principalement les séquences extradiégétiques-proleptiques pour annoncer les épisodes de leurs séries ou feuilletons. Le *13h* de *France 2* le fait surtout avant la diffusion tandis que le *Jornal Hoje* le fait avant et après. Cette insertion après diffusion s'explique par le manque d'une structuration interne du récit à partir des prolepses, ce qui induit un rôle réduit du journaliste comme narrateur principal du récit. Mais cela s'explique aussi par la nature même du genre adopté – la série –, où chaque épisode contient une intrigue bien définie et achevée, ne nécessitant pas de véritables suites.

En raison de l'important caractère promotionnel du journalisme des journaux télévisés de *Globo*, la fréquente insertion de prolepses, notamment dans les séquences extradiégétiques de plateau, nous semble répondre à la volonté de parler de la série elle-même par le biais d'un rappel incessant de son importance, de son caractère « spécial », souvent mis en lumière par les

présentateurs du *Jornal Hoje*. Cette organisation proleptique externe se ne présente pas seulement comme une sorte de cartographie de ce qui sera présenté dans le récit principal – stratégie souvent adoptée par le *13h* de *France 2*.

En adoptant une formule plutôt feuilletonesque pour ses reportages, l'organisation proleptique produite par le JT de *13h* de *France 2* est bien plus présente à l'intérieur des récits, surtout lorsqu'ils doivent être interrompus. Par des effets de suspense et de curiosité – soit de pronostics et de diagnostics (Baroni, 2007) –, les prolepses vont surtout provoquer des connexions entre les séquences et donner forme aux suites avec la clôture des épisodes. D'après l'analyse de notre corpus, le *13h* de *France 2* met tout en œuvre pour accrocher le téléspectateur avec la création d'une tension narrative précisément engendrée par l'organisation proleptique des feuilletons.

Alors que le *Journal Hoje* travaille cette tension en insérant des formes implicites et explicites de questionnements dans ses séquences, le *13h* de *France 2* investit davantage dans la jonction coordonnée de déictiques, soigneusement placés entre les séquences, permettant ainsi une transition plus fluide et cohérente entre les trames construites au fil du récit fragmenté. D'un autre côté, cette structuration narrative permet un développement plus approfondi de l'information, ne se contentant pas d'ajouter de nouvelles couches et favorisant un regard plus net et incitatif sur le sujet ou les personnages placés au premier plan.

Ce travail de mise en attente propre aux prolepses apparaît comme une tâche très difficile ; il exige une certaine créativité de la part du journaliste qui signe le récit d'un feuilleton. Par exemple, nous avons observé que, dans une bonne partie des feuilletons analysés, les *cliffhangers*, typiques du langage feuilletonesque, sont absents de la fin des épisodes. Cela peut être lié à un manque d'inventivité chez le journaliste, aux limites propres à la production, ou encore à la nature de l'événement lui-même.

En général, les prolepses placées à la fin des épisodes des feuilletons produits par le *13h* de *France 2* ont pour mission d'indiquer une continuation dont la fonction n'est pas forcément liée à une attente motivée par un suspense ou une curiosité, mais tout simplement par une suspension de l'intrigue du récit. Dans ce cas, il y a donc l'anticipation d'une action, d'une séquence qui n'arrive pas à son bout en s'éloignant d'un sentiment de climax. Effectivement, ce lien entre le suspense et la suspension du récit qui renvoie à une suite n'aboutit pas forcément à la création d'une attente mordante, typique d'un *chiffhanger*. Toutefois, dans ce type de configuration, l'organisation proleptique des feuilletons du *13h* de *France 2* s'impose, soit par une interruption soit par une dilatation par anticipation des informations. Elle correspond, non

seulement à une technique narrative typique des matrices fictionnelles, mais également aux enjeux promotionnels de la matrice éditoriale du JT.

Enfin, toute cette organisation configurationnelle par l'usage d'analepses et de prolepses répond à une exigence de mise en intrigue du récit afin de contourner les problèmes structurels liés à la concordance et à la discordance temporelles qui sont intrinsèques à ce type de processus narratif. Cette relation entre discordance et concordance renvoie à l'une des idées centrales de l'étude de l'herméneute Paul Ricœur, dans son ouvrage *Temps et récit* (1983 ; 1984 ; 1985), selon laquelle l'ordonnancement cohérent du récit à travers un début, un milieu et une fin n'est pas toujours subordonné à une connexion logique. C'est à partir de la maîtrise des diverses temporalités qui constituent les différents événements (ou actions) d'un sujet central ou d'une trame centrale que l'on peut aboutir à une cohérence narrative qui, à son tour, indique une perception, une interprétation et une compréhension des informations alors mieux contextualisées et plus approfondies.

Un horizon d'attente construit par un éventail de recours narratifs

Il est vrai que cette perception, interprétation et compréhension d'un contexte bien construit dépend du travail individuel de chaque téléspectateur sur la base des connaissances encyclopédiques des sujets traités (Adam, 2006). Néanmoins, les critères de séquentialité et de narrativité adoptés dans cette étude ont validé l'hypothèse que, à partir de la reconnaissance de la présence de certains procédés narratifs dans quelques séquences-clés – telles celles à caractère proleptique et analeptique –, le téléspectateur peut aussi identifier les traces typiques du langage feuilletonesque ou sériel dans les reportages produits par le *Jornal Hoje* ou par le *13h* de *France 2*. Certaines peuvent être assez visibles, comme les séquences analeptiques de type « précédemment » ou celles de type générique-carton, tandis que d'autres sont plus subtiles, se faisant ressentir à travers un jeu de langage dans la conduite des différentes intrigues entremêlées. Dans ce dernier cas, les différentes temporalités du récit aboutissent à une organisation cohérente. Qui plus est, par des éclairs de significations isolées, elles assurent également la compréhension – parfois inconsciente – de l'existence d'une sorte de narration familière proche de la fiction.

Si, dans la sphère promotionnelle de la production discursive de chaque journal télévisé, les reportages présentés en tant que feuilletons ou séries restent attachés au plan informatif, dans la sphère narrative, ces mêmes reportages peuvent susciter un autre type d'expérience qui dépasse ce simple désir d'approfondir les sujets traités dans ces formats. Certaines séquences

peuvent provoquer des déclics qui renvoient à l'ensemble symbolique lié aux formules classiques du feuilleton ou de la série télévisée de fiction.

Évidemment, ce travail d'organisation configurationnelle n'est pas uniquement assuré par l'insertion de procédés narratifs d'origine analeptique et proleptique. D'autres recours narratifs entrent dans ce jeu qui vise à aboutir à un tout cohérent et à une contextualisation plus perceptible de l'information. À ce titre, nous avons montré que les déictiques (ou embrayeurs), l'intertextualité, l'image d'archives, l'habillage graphique, textuel et visuel, ainsi que les rôles attribués aux personnages par le moyen de la voix narrative et de différents points de vue, sont également travaillés par les deux journaux télévisés étudiés, mais de manière différente.

Cette étude comparative réalisée à partir de ces éléments narratifs a révélé des différences et des similitudes entre la mise en feuilleton adoptée par le *13h* de *France 2* et la mise en série adoptée par le *Jornal Hoje*. Par exemple, le dernier a tendance à utiliser davantage les déictiques spatiaux afin de rendre plus visibles les contrastes régionaux dans les séries dont la prétention est de fournir une information plurielle, contrastée et donc plus contextualisée. Ces embrayeurs prennent souvent la forme d'infographies. D'ailleurs, l'habillage graphique, textuel et visuel des séries du *Jornal Hoje* est plus prononcé que celui présent dans les feuilletons du *13h* de *France 2*. Nous avons vu que cet habillage n'a pas forcément un caractère esthétique, mais, de façon générale, il assure la continuité narrative nécessaire au bon déroulement du récit, en faisant la connexion entre les différentes séquences.

En ce qui concerne l'intertextualité, elle n'est négligée par aucun des deux journaux télévisés étudiés, parce qu'elle permet au téléspectateur de mieux repérer les références capables de le remettre dans le contexte d'une production spécifique vis-à-vis d'un tissu discursif médiatique qui s'échafaude avec l'entrelacement de plusieurs genres pour se faire comprendre. Ce recours narratif s'instaure dans la feuilletonisation et dans la sérialisation de l'information à travers un type de jeu langagier qui évoque plusieurs liens avec leur matrice fictionnelle. Il permet également de mieux visualiser les empreintes culturelles issues du contexte de production de chaque pays, soit les modèles narratifs privilégiés dans les récits pour faire ressortir un « effet de genre » qui, selon Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (2004), accompagne tout « effet de texte, en se configurant, selon le premier auteur, comme l'une « de ses premières contextualisations » (Adam, 2006, p. 33).

Selon ce postulat, nous avons pu observer des traits curieux, comme, par exemple, le fait que le *13h* de *France 2* construise de nombreuses séquences et même des épisodes entiers au

travers d'intertextes. Cela confirme, en partie, une certaine dépendance à l'égard de scénarios préexistants pour pouvoir façonner certains des feuilletons.

De plus, ce phénomène intertextuel très prononcé dans les séries et feuilletons analysés révèle le pillage narratif qui caractérise ces genres. Si, au niveau narratif, esthétique et structurel, la seule nécessité de fragmenter les reportages en épisodes peut susciter chez le téléspectateur cette perception selon laquelle ce type de traitement de l'information évoque un rapport avec les genres feuilleton et série, au niveau cognitif, cette perception dépend d'une réalité extérieure, mais surtout d'une référence au « déjà dit », au déjà fabriqué.

De leur côté, les séries produites par le *Jornal Hoje* semblent vouloir contourner ce besoin vis-à-vis des intertextes liés surtout à l'univers fictionnel. Par exemple, nous avons constaté qu'une partie importante des sujets ou thèmes des séries du journal s'appuie sur des documents officiels, des sondages, des études ou des enquêtes, parfois commandées à des institutions par le journal lui-même. Ce type de pratique semble favoriser l'annulation de l'effet du « déjà dit », avec la promesse d'informations inédites. En même temps, cette pratique replace la production du récit dans une relation de dépendance à l'égard d'un type de texte déjà existant, dont le genre n'est originellement pas journalistique.

À un autre niveau, ces documents préfabriqués ou déjà existants fournissent des pré-scénarios pour la mise en série de l'information, malgré son annonce comme quelque chose d'inédit. L'insertion de ce référent ou de cet « autre texte » dans des moments stratégiques du récit à épisodes démontre l'intérêt du journal de mettre en valeur son « substrat initial » (Ricœur, 1983), en créant d'une certaine manière son image de crédibilité, d'impartialité, mais pas tout à fait son originalité, puisque cela devient une pratique récurrente. De plus, le fait de se référer à tout moment à d'autres textes dénote la volonté d'entraîner cette « généricité » (Adam, 2006) qui procure aux textes un canal d'actualisation et, par conséquent, de contextualisation des informations reliées à ce constant référencement à cette intertextualité pertinente.

Il convient de souligner que la sérialisation et la feuilletonisation de l'information, malgré leur intérêt pour ce qui est surprenant, sont structurées sur la base d'une présumée normalité quotidienne. Mais cette « normalité » est construite à partir de modèles narratifs qui apportent un regard ou un traitement adapté grâce à une valorisation apparente de références, textes et formules facilement repérables. En effet, cela prépare le terrain pour l'usage d'intertextes qui favorisent une meilleure contextualisation et compréhension des informations au travers d'un traitement biaisé.

Par exemple, nous avons observé que l'insertion de certains sujets dans la rubrique feuilleton du *13h* de *France 2* n'implique pas forcément un approfondissement du traitement de ces sujets, mais plutôt une adéquation à un espace dans la grille du journal propice à développer des récits dont les thématiques s'alignent parfaitement sur un horizon d'attente particulier chez le public. De plus, lorsqu'un événement concerne, par exemple, un voyage – thème récurrent dans les deux journaux télévisés étudiés –, le traitement du sujet doit assurer les conditions nécessaires pour rassembler autour de la thématique d'autres textes ou éléments narratifs capables de valider le monde en commun et mis en place sous l'égide d'un récit bien structuré.

En fin de compte, nous pouvons dire que le *13h* de *France 2* fait plus aisément la connexion entre l'information et les modèles fictionnels au travers de l'intertextualité présente dans les feuilletons. Le *Jornal Hoje* semble en revanche adopter une stratégie narrative davantage réservée à la mise en série des reportages, en ne se rapprochant que de sa matrice fictionnelle. Ainsi, l'intertextualité présente dans ses séries est davantage centrée sur une référentialité qui n'ose pas – du moins dans les discours – se rattacher directement à la fiction. On la devine plutôt dans la reproduction de scénarios déjà existants, sans que cela soit explicitement mentionné dans le texte du récit.

Quant à l'usage d'archives, les deux journaux télévisés étudiés n'y voient uniquement un support illustratif. Les images issues d'archives servent souvent à assurer une continuité narrative. Elles permettent également, dans les feuilletons comme dans les séries, une transition plus fluide entre différentes temporalités du récit à caractère informatif et contextuel, principalement lorsque le récit a besoin de faire un saut dans le passé pour détailler le parcours d'un personnage ou l'histoire d'un lieu placé au premier plan.

À partir de l'analyse de notre corpus, nous pouvons prendre plusieurs exemples où l'usage d'images d'archives – qu'elles soient identifiées en tant que telles ou non – ajoute, outre de nouveaux éléments de contexte, des valeurs qui embrassent un univers de sens transitant entre l'informatif, l'historique, le nostalgique, le sentimental, le dramatique, etc. Ce sont là des effets essentiels pour fluidifier le déroulement du récit vers une unité narrative cohérente.

La voix narrative prend de l'ampleur dans la mise en série ou en feuilleton

Enfin, dans la dernière séquence de la deuxième partie de cette thèse, nous avons pu constater l'existence d'une mosaïque d'actes de parole favorisée par la feuilletonisation et la sérialisation de l'information dans les deux journaux télévisés étudiés. Outre le fait déjà cité

d'une manifestation contrastée de la voix narrative sous la forme d'un journaliste-narrateur dans les feuilletons du *13h* de *France 2* ou d'un journaliste-personnage dans les séries du *Jornal Hoje*, d'autres agents appartenant à l'instance discursive interagissent entre eux pour aider l'instance de représentation symbolique – soit le téléspectateur – à cautionner les contenus et valeurs représentés par le dispositif journal (Duarte et Curvello, 2009).

Dans cette organisation configurationnelle, la voix du journaliste-narrateur a souvent la responsabilité d'annoncer et de préparer les suites, en respectant toujours les codes du genre feuilletonesque qui exigent une mise en attente étroitement liée au fil narratif du récit morcelé. En tant qu'élément narratif important dans la configuration du récit, le journaliste-narrateur devient alors une sorte de gardien d'informations privilégiées qu'il ne partage avec le téléspectateur qu'à la fin de l'épisode. Cela est particulièrement visible dans les feuilletons du *13h* de *France 2.*

Dans le *Jornal Hoje*, cette fonction communicationnelle de la voix narrative repose davantage sur l'image des présentateurs du JT, même si elle est parfois partagée avec le journaliste qui signe et narre le récit. En apparaissant constamment devant la caméra, ces journalistes s'immiscent directement dans la conduite du récit, devenant eux-mêmes des personnages centraux. Dans le *13h* de *France 2*, les journalistes ont pour habitude de se cacher derrière la caméra, afin de promouvoir un scénario plus vivant, où les personnages appartenant à la vie quotidienne jouent les rôles principaux. Les feuilletons de ce journal côtoient ainsi un effet de réalité, sans lequel le récit risquerait de s'éloigner du « mimétisme du point de vue local » (Tétu, 1993, p. 718) visé par l'écriture journalistique « traditionnelle » et renforcé par la mise en feuilleton par un biais plus humanisé et performant. Le *Jornal Hoje*, au contraire, préfère structurer ses séries au travers du point de vue de personnages-experts, afin de conserver une certaine impartialité et une neutralité du discours – pas pleinement assumée par le personnage-journaliste ou d'autres personnages. Cependant, on a pu observer que cet effet de neutralité perd de sa force lorsque le récit de ces séries prend la forme de chroniques. Dans ce cas, le journaliste devient une sorte de journaliste-flâneur-chroniqueur, et son regard devient plus sensible et contemplatif envers les personnes et les faits observés.

Des ajustements vis-à-vis de l'actualité et de l'événementialité

Après l'analyse de tous ces éléments narratifs qui composent l'organisation configurationnelle des séries et feuilletons étudiés, nous pouvons répondre à l'une des problématiques se trouvant au cœur de cette thèse : le conflit entre la fragmentation du récit

d'une part et la contextualisation et l'approfondissement de l'information d'autre part. Ce conflit existe-t-il réellement au sein du processus de feuilletonisation et de sérialisation des informations traitées dans le format des récit-clos ?

Il est évident que tous les procédés narratifs analysés dans cette étude, comme les séquences analeptiques et proleptiques, les embrayeurs de personne, d'espace et de temps, les intertextes, l'habillage graphique, textuel et visuel, ou encore les différents actes de parole par le biais de la voix narrative (journaliste) et des points de vue (personnages) agissent directement dans une possible contextualisation de l'information. Ils parviennent à s'ajuster à tout type d'événement, qu'il soit prévisible ou imprévisible. Une grande partie de ce résultat est due à la longue durée de diffusion qu'offrent les formats feuilleton et série.

Du point de vue de la configuration interne des récits à épisodes, tous ces éléments d'ordre narratif interfèrent directement dans la couture, la liaison, la connexion et le cimentage des différents fragments inhérents à des événements qui se sont déroulés dans des temps et des espaces différents, ayant également pour protagonistes des personnes distinctes. Bien évidemment, d'un point de vue informationnel, ce type de configuration plus contextualisée et approfondie n'est pas toujours présenté comme l'objectif principal des récits, même s'il reste solide sur le plan discursif.

Du point de vue narratif, les tensions existeront toujours, en raison des contraintes et des exigences de la pratique journalistique. Cependant, nous pensons que, plus ce type d'organisation configurationnelle devient narratif – et proche de sa matrice sérielle ou feuilletonesque –, plus il est capable de révéler des contextes plus attractifs et complets. Peut-être que ceux-ci seront moins détaillés sur le plan informationnel, car ce type de composition narrative comporte un aspect plus léger. Néanmoins, le traitement de l'information en plusieurs épisodes semble contourner les problèmes causés par le caractère fragmentaire des événements, ainsi que par ceux liés à la programmation du journal. D'ailleurs, cela peut aussi renforcer la dimension positive de la fragmentation narrative des récits à épisodes.

Comme dans les productions fictionnelles de séries ou de feuilletons, il faut analyser la fragmentation des reportages par-delà la seule stratégie de fidélisation de l'audience. Dans le cas de leurs homologues fictifs, la fragmentation est intentionnelle et n'est pas considérée comme un problème. Non seulement cette technique narrative nourrit le besoin d'une reprise alimentée par le suspense ou la curiosité, mais elle donne aussi au téléspectateur le temps nécessaire pour mieux saisir ce qu'il a vu, prendre plus de recul, conjecturer les événements

narrés et ainsi mieux les comprendre en reliant entre elles toutes les informations présentées au fil des épisodes.

Il est vrai que ce travail d'interprétation plus long et plus fin relève principalement de la responsabilité individuelle de chaque téléspectateur. Cependant, ce processus de traitement de l'information ne doit pas seulement être observé et analysé par le biais d'une manière de disposer l'information à des moments différents en raison des contraintes originaires de la durée et de la programmation du dispositif. Le journalisme télévisé a également à sa disposition ce que l'on appelle les grands formats de reportage qui constituent une option pour viser une contextualisation approfondie de l'information. À la différence de ces grands formats, les formules issues des genres feuilleton et série se présentent davantage comme des stratégies narratives qui attirent l'attention du public grâce à un effet de reconnaissance d'un type de conduite narrative engageante, à un plaisir narratif indéniable.

Lorsque les deux journaux télévisés insèrent les procédés narratifs de l'univers des feuilletons ou des séries télévisées, ils assurent, en quelque sorte, une succession plus harmonieuse et stimulante des faits, lieux, personnes et actions des événements représentés. Le sens du contexte semble ressortir de cet aspect – si l'on prend comme critère les connaissances encyclopédiques des sujets déjà acquises par le téléspectateur et de leurs préconstruits culturels. De ce fait, la fragmentation des récits mis en épisodes ne semble pas forcément gêner l'interprétation ou la perception d'un contexte informatif plus élaboré.

Sur le plan externe de l'organisation configurationnelle des séries du *Jornal Hoje* et des feuilletons du *13h* de *France 2*, nous avons voulu poursuivre l'hypothèse que cette contextualisation et cet approfondissement de l'information pourraient se produire également dans les stratégies consistant en un étirement extradiégétique des récits à épisodes vers le web, en particulier vers la page internet officielle de chaque journal. Une dimension plus transmédiatique (Jenkins, 2013) ou transtextuelle (Genette, 1982 ; Benassi, 2000) pourrait répondre à d'autres questions liées à la fragmentation intentionnelle du récit et à l'éveil d'un intérêt plus prononcé. Dans ce cas, cet effet semble se matérialiser par une autre manière d'étendre l'information et suscitée par une culture participative issue de la convergence médiatique. En revanche, cette stratégie est plus marquée dans la configuration des séries du *Jornal Hoje* que dans les feuilletons du *13h* de *France 2*, ce qui pourrait rendre notre analyse comparative quelque peu équitable. De toute manière, cela se configure comme un champ d'analyse à exploiter.

Enfin, c'est dans la troisième partie que nous avons pu nous pencher sur l'un des questionnements qui compose l'axe central de cette thèse : le rapport entre l'actualité et la configuration close d'un récit à épisodes. Dans notre corpus, nous comptons des cas de mise en feuilleton ou en série d'événements-clos qui ont courtisé cette actualité difficile à saisir ou ont pour le moins essayé de diminuer la distance temporelle qui sépare l'effet d'inédit de celui de banal, imprimés dans la mise en intrigue. Il s'agit de sept feuilletons du *13h* de *France 2* et de onze séries du *Jornal Hoje*.

Plusieurs enjeux se trouvent derrière l'insertion de formats-clos de séries ou feuilletons dans les éditions de journaux télévisés, tels que ceux liés à une dissolution ou à une dissémination, à une dissimulation ou à une falsification de l'actualité (Marcondes Filho, 1982). Néanmoins, toujours dans le but de mieux comprendre l'organisation configurationnelle de ces récits à épisodes, nous avons pris l'actualité comme une forme médiatique singulière qui l'énonce aussi comme information, ayant un fort besoin de créer des attentes de « nouveau », d'inédit et d'immédiat (Esquenazi, 2002). Cette définition renvoie la pratique du journalisme contemporain à quelque chose d'éminemment éphémère vis-à-vis de ce flux temporel de plus en plus urgent, mais qui nécessite un « point d'aboutissement » (Arquembourg, 2003) pour rester dans la sphère du compréhensible, du repérable et du visible (Leblanc, 1997). Ce point d'aboutissement semble être susceptible de freiner, du moins du point de vue configurationnel, le besoin de suites.

Dans ce contexte, certains modèles narratifs viennent réguler ou modaliser cette « actualité » par des mises en récit familières à l'univers feuilletonesque ou sériel, dans une logique d'agencement plus prolongé des événements « du moment » ou « qui font date », dans une fragmentation programmée. Autrement dit, les mêmes procédés narratifs qui s'intègrent aux formules du feuilleton et de la série sont supposés faire progresser les actions de la mise en intrigue, même si c'est selon des rythmes différents, en dépit d'une actualité qui s'échappe et, par conséquente, d'une fin qui peut se configurée comme provisoire et, parfois, insatisfaisante.

Les récits de voyage et de compétition comme exemples de pré-scénarios réussis

L'un des exemples les plus intéressants est l'usage du modèle d'un récit de voyage – si populaire dans l'univers sériel ou feuilletonesque – afin de traiter des questions sensibles de l'actualité relative aux élections américaines de 2016. Le *Jornal Hoje* et le *13h* de *France 2* ont adopté la même stratégie qui consiste à traiter ce sujet en faisant une analogie avec un voyage à travers le pays le plus riche du monde.

Sous le prisme du concept d'analogie qui postule une ressemblance entre un objet inconnu et un objet connu (Guyot, 2012), nous avons pu comprendre finement cette stratégie narrative mobilisée par les deux JT lors de la diffusion des élections américaines. Du côté de l'inconnu et de l'incertain, on trouve la dernière ligne droite de la campagne électorale, soit une configuration de challenge où l'un des deux candidats, Hillary Clinton et Donald Trump, peut remporter le scrutin avec une marge de votes très serrée. Plusieurs sujets d'actualité sont discutés avec les électeurs : des thèmes sensibles où la prise de position de chaque candidat peut être décisive. Enfin, il y a un référentiel événementiel qui se présente comme très épars et flou pour concevoir un récit cohérent et de l'interpréter dans toutes leurs nuances.

Dans la série du *Jornal Hoje*, le récit de voyage confère au récit des élections américaines un caractère éminemment sériel, où chaque épisode nous parle d'un sujet différent, sans que sa dimension spatio-temporelle soit confuse. Son récit de voyage assure un cimentage narratif en reliant ses épisodes-clos à une structure totalisante et surtout à une fin cohérente. Ainsi, même si nous nous trouvons face à deux récits différents qui progressent en parallèle, l'un fait toujours appel à l'autre par le biais de l'analogie (comparaisons, métaphores, approximations, allégories, etc.).

Dans le feuilleton du *13h* de *France 2*, chaque épisode porte également sur un sujet différent, mais toujours lié au contexte électoral américain. C'est toutefois à travers les personnages croisés sur la route 66, leurs coutumes, leurs rites et les endroits mystiques que le récit de voyage dessine une Amérique allégorique, une sorte de parabole de son actualité. Alors qu'il s'agit ici d'un format feuilleton, où la cohérence de la continuité narrative doit être perceptible, nous avons observé que le fil narratif conducteur lié à la route n'est pas toujours respecté. L'actualité, s'impose alors dans la configuration narrative, laissant le récit de voyage de côté pendant un bon moment. En revanche, au moment de clôturer le feuilleton, l'image de la route 66 revient sur l'écran à travers un plan fermé de la voiture de la journaliste-narratrice qui avance vers un horizon à perte de vue. Cette image renforce l'idée d'un long chemin encore à parcourir pour une Amérique divisée, tout en marquant, de façon cohérente, la fin du voyage et de la diffusion du feuilleton.

L'étude de ce cas d'organisation configurationnelle à partir d'un pré-scénario – récit de voyage – atteste que les récits-clos deviennent des solutions assez convenables pour le journalisme télévisé. Nous comprenons que, par principe, dans ce type de traitement de l'information, le plus important n'est pas l'événement factuel lui-même ou ce qu'il porte d'actuel, mais plutôt son potentiel dramatisant et narratif (narrativité), sa participation à la

construction d'un récit émouvant et à l'imprévisibilité du destin des personnages. C'est toujours son effet d'intrigue qui éveille la curiosité d'un public déjà habitué à un monde en suspense continuel. Mais cette curiosité ne peut pas être complètement frustrée lors du dénouement. Il faut respecter le « contrat » (Jost, 2004) ou les « promesses » (Lits, 1996) déjà établis avec le téléspectateur. L'agencement d'un récit de voyage devient donc un choix approprié pour remplir l'objectif de ne pas seulement informer, mais aussi de raconter une histoire dont la fin est cohérente et satisfaisante pour le téléspectateur qui la suit.

Ensuite, nous avons analysé l'un des feuilletons du *13h* de *France* portant sur les coulisses de l'*Eurovision* 2016, tandis que l'événement était en cours. Une course à l'information la plus récente a été mise en place dans sa configuration, ce qui a forcément fait rebondir plusieurs éléments narratifs nécessaires à la mise en intrigue du récit. Cependant, l'empathie produite autour du personnage principal a créé le fil conducteur et unificateur entre les épisodes, sans pour autant répondre à l'une des attentes les plus essentielles dans ce genre de narration : son destin dans la compétition.

Évidemment, la fin de ce feuilleton est annoncée comme un suspense qui « restera entier jusqu'au bout ». À ce titre, nous pensons que cette conclusion est intentionnelle, car elle se relie au propos promotionnel de la chaîne pour conduire le public du *13h* de *France 2* à migrer vers une autre émission – la finale de l'*Eurovision* diffusée le lendemain du dernier épisode du feuilleton – et ainsi connaître le destin du personnage principal qu'il a suivi durant toute la semaine. Cela se configure donc comme une stratégie narrative favorable à une stratégie promotionnelle ou commerciale de fort intérêt pour la chaîne.

Dans la troisième partie de cette thèse, nous avons réalisé plusieurs études de cas où l'approximation des récits-clos avec l'actualité a révélé des facettes de ce processus de traitement de l'information comme feuilleton ou série, nous amenant à réfléchir à sa place et à sa permanence dans le champ journalistique. Outre l'effet de propagande de certains événements d'intérêt pour le journal télévisé, la feuilletonisation et la sérialisation de l'information participent d'une dynamique de répétition et de ritualisation, en aidant à formater des temps importants dans la sphère médiatique : un temps calendaire ritualisé et un temps chronique subjectif (Benveniste, 2005).

Ces deux façons de traiter l'information à travers une organisation configurationnelle et narrative plus confirmée ne suscitent pas seulement des rendez-vous. Elles s'affirment également comme des solutions intelligentes pour insérer des histoires issues d'un quotidien

banal et les projeter dans le façonnement d' « événements monstres » (Nora, 1972) ou cérémoniels (Dayan et Katz, 1996) qui donnent du sens à différentes cultures télévisées.

Il a été intéressant d'observer comment les feuilletons du *13h* de *France 2* et les séries du *Jornal Hoje* travaillent à la construction périphérique de grands-événements, comme le *Tour de France* ou la *Coupe du monde de football*. Grâce à leur configuration close, des sujets périphériques liés à ces événements apparaissent dans le calendrier médiatique, anticipant ainsi le grand rendez-vous du coup d'envoi de ces compétitions populaires. Cela se produit parce que, bien qu'ils fassent la promotion explicite d'une actualité à venir, ils offrent un temps de production et de diffusion maîtrisable et, partant, permettent de configurer un récit-clos dont la fin n'est pas menacée par les habituels imprévus des actualités en cours.

De plus, en s'intéressant à ce qui vient en marge de l'actualité centrale, les formats série et feuilleton s'engagent dans la logique médiatique et permettent à la chaîne d'établir la solennité de la circonstance, ainsi que d'allonger considérablement la durée de l'événement visé comme primordial. Ce type de traitement, grâce au temps étendu sur plusieurs épisodes, ne se restreint pas à répéter des événements prévisibles. Il s'engage aussi à donner plus de visibilité à la découverte d'événements banals, mais tout de même de fort intérêt humain et narratif.

En comparaison avec le *13h* de *France 2*, nous avons également observé que le *Jornal Hoje* s'intéresse davantage aux sujets liés à l'actualité, dans le but de créer un effet de révélation publique, soit de mettre en évidence son journalisme d'enquête. En effet, le contexte culturel de la télévision brésilienne offre à son public une sorte de service public, en surveillant et en dénonçant ce qui reste caché aux yeux de la société et des institutions publiques. Ses séries ont alors engendré plus de tensions au niveau de leur configuration en épisodes, puisque la fin de la plupart de ses productions à caractère révélateur a suscité des fins provisoires. Tout de même, nous pouvons dire, après notre étude, que les procédés narratifs adoptés à partir de la matrice sérielle ont rendu les sujets traités dans ce format plus attractif, au niveau configurationnel. Ils ont opéré une continuité de sujets pertinents dans l'actualité, en permettant un approfondissement de la thématique et une meilleure interprétation des faits qui la composent. Cela est plus manifeste quand le récit s'éloigne de son caractère visant à faire une révélation publique et s'investit dans le potentiel narratif de certains aspects liés aux événements, créant parfois un effet saisonnier propre aux séries télévisées à grand succès.

Un arrangement opportun pour le journalisme télévisé

Après l'analyse de ces différents cas, nous pouvons finalement présenter quelques conclusions sur le questionnement initial du deuxième axe de cette thèse : comment les procédés et éléments narratifs qui se manifestent dans la mise en intrigue des récits à épisodes s'ajustent-ils afin de garantir la clôture nécessaire à ce type de configuration ? Tout d'abord, nous pouvons dire que le processus de traitement de l'information comme feuilleton ou série assure un agencement de l'espace et du temps du dispositif journal télévisé. Et cela se configure plus comme un arrangement opportun que comme un conflit. Par exemple, en axant notre étude sur la façon dont chaque journal télévisé réserve un espace privilégié dans sa grille, nous trouvons un effet de « rubricité » (Thérenty, 2009) qui interfère directement dans l'interprétation des sujets traités dans ces formats. En revanche, cela s'effectue de manière différente dans les deux journaux télévisés.

Les séries du *Jornal Hoje* ne sont pas diffusées dans une rubrique spécifique, comme c'est le cas dans le *13h* de *France 2*. Les feuilletons de ce dernier appartiennent à une rubrique permanente qui n'a pas la même priorité si on le compare à d'autres produits de son édition. Son emplacement à la fin de chaque édition sert principalement à apporter une brise de légèreté à l'ensemble de la programmation, bien qu'il soit fréquemment mis en valeur dans le générique du JT lors de ses apparitions. Dans cet espace, l'actualité plus urgente n'est promue que très sporadiquement, ce qui engendre des effets particuliers dans la mise en récit, comme une sorte de tremplin d'audience observé dans la couverture de l'*Eurovision 2016*. Dans le *Jornal Hoje*, la gestion de la rubricité participe d'une stratégie promotionnelle qui vise notamment à insérer ses sujets dans une actualité plus urgente. De ce fait, les séries sont insérées dans des espaces différents, éphémères et parfois ponctuels, affectant directement la perception d'une narrativité plus prégnante en raison d'une continuité narrative moins cohérente.

D'une certaine façon, la mise en série ou en feuilleton de l'information conforte ce manque d'ordre, de logique et d'explication des faits de l'actualité qui s'échappe, même si elles n'arrivent pas toujours à les clôturer. Pourtant, leur capacité à donner du sens en partant du caractère incomplet des événements pour atteindre une possible complétude est indéniable.

Le reportage télévisé, quand il s'étend sur plusieurs épisodes – stimulé par les enjeux d'une production préétablie (récits clos) ou par l'imprévisibilité du temps de notre monde (récits ouverts) –, répond non seulement à cette nécessité de rapporter, de raconter ou d'expliquer un événement en cours, mais surtout à l'objectif de rendre actuel ce qui se passe dans notre monde, en s'ajustant aux limitations de la temporalité du médium, en particulier du JT.

À la fin de ce travail de recherche, notre vision de départ a considérablement changé. La curiosité suscitée par les éventuels problèmes liés à la fragmentation de l'information en épisodes a fait naître une vision plus large de la nécessité d'adopter une telle procédure. La feuilletonisation et la sérialisation de l'information engendrent en effet la possibilité d'agencer, d'organiser et d'harmoniser les différentes temporalités qui appartiennent à la dynamique propre à la vie quotidienne. Raconter, mais surtout rendre agréables et passionnants les événements – du plus banal au plus extraordinaire –, n'est pas toujours une tâche facile pour le journalisme télévisé. Le fait d'englober la pluralité des vécus en un temps plus étendu sur plusieurs épisodes connectés et articulés autour d'un socle commun rend les formats feuilleton et série nécessaires à un type de journalisme désireux d'être plus efficace et engagé pour dépasser la seule mission de rapporter les faits. La fragmentation provoque un rendez-vous programmé – intrinsèque aux besoins de la télévision –, mais elle exige également une organisation configurationnelle plus cohérente pour ainsi permettre un engagement et un recul nécessaire à bien cerner tout ce qui a été raconté au fil des diverses diffusions autour des différents thèmes abordés.

L'esquisse de nouvelles suites

L'étude comparative menée dans cette thèse a contribué à développer un regard plus approfondi sur un terreau peu exploité ou, pour le moins, de sélectionner des théories déjà élaborées sur la narration et de les appliquer à deux contextes de production d'information différents. Nous sommes conscient du débat qui anime la narratologie en tant que discipline peu reconnue dans le milieu universitaire (Baroni, 2016a). Toutefois, cette discipline a bel et bien démontré son importance en ce qu'elle constitue bien plus qu'une simple « boîte à outils » réduite aux théories du récit. En ce qui concerne la narratologie médiatique comparée, cette thèse offre un regard encore en progression sur les récits journalistiques dans le milieu scientifique, en sortant de la sphère de la fiction si liée aux études narratologiques. Elle rejoint donc le « tournant narratif » dans les études actuelles, en permettant de dévoiler une facette supplémentaire qui ne demande qu'à être davantage exploitée par la recherche universitaire.

En effet, la narratologie peut aider à déchiffrer beaucoup d'autres phénomènes qui exigent une recherche plus minutieuse et rigoureuse sur les concepts travaillés dans cette thèse, comme la narrativité, la séquentialité et le récit. Par exemple, le terme « récit » est très en vogue actuellement au Brésil. Il est souvent employé de manière vulgarisée afin d'attirer l'attention sur la montée de certains comportements dans la société. Il y a même un courant qui se propage

spontanément dans les débats médiatisés défendant la pérennisation de certains récits – en tant que « vérités » – comme un phénomène plus dangereux que les *fake news*. Quelques nouveaux moyens disponibles sur les réseaux sociaux – les *stories* d'Instagram, TikTok ou Facebook – peuvent se présenter comme des terreaux de recherches susceptibles de mettre au jour de nouvelles formes de récits orientés dans cette direction. Finalement, ils renforcent les moyens de s'exprimer ou même de se raconter et de diffuser sa propre histoire de vie ou des idées à partir de bribes narratives. Il serait judicieux de voir comment ces fragments s'articulent, pour ainsi pouvoir former un récit puissant et convaincant.

Le processus de feuilletonisation et de sérialisation de l'information dans les journaux télévisés mérite par conséquent d'autres études pour mettre en lumière des nuances encore plus intéressantes que celles exposées dans cette thèse. Nous sommes conscient que le corpus qui constitue ce travail se limite à une période spécifique de traitement de l'information dans les deux journaux télévisés étudiés. Il s'agit d'un processus qui peut considérablement varier selon les enjeux et les changements de politique éditoriale imposés par l'instance médiatique. Nous avons observé que les séries du *Jornal Hoje* sont moins rigides en termes de format que ne le sont les feuilletons du *13h* de *France 2* qui suivent des modèles plus repérables. En revanche, depuis le départ de Marie-Sophie Lacarrau de la direction de ce JT, en 2020, les feuilletons ont subi un changement notable de langage, en s'éloignant du format standard analysé dans cette thèse. De plus, nous pensons que la mise en feuilleton ou en série dans les journaux de 20h opère un autre type d'organisation configurationnelle qui nécessite une étude plus approfondie. De fait, ce processus a encore d'autres facettes à dévoiler.

Ce que nous avons exposé dans cette recherche est le résultat de la curiosité d'un étudiant en journalisme, curiosité réveillée par une seule des étincelles qui forment la flamme d'un processus encore en pleine combustion. Notre corpus n'est qu'un petit échantillon d'une forme de traitement de l'information qui évolue et envahit d'autres espaces médiatiques. Il y a encore beaucoup à découvrir sur les dimensions performatives de l'engagement que les formules du feuilleton ou de la série prêtent au journalisme. Nous espérons que cette thèse encouragera de nouveaux chapitres à voir le jour et éveillera également le désir d'autres étudiants curieux, de professionnels du domaine ou chercheurs confirmés de suivre le même fil narratif que celui qui a guidé ce travail.

BIBLIOGRAPHIE

ADAM Jean-Michel, 2017, *Les textes : types et prototypes*, 4e édition., Malakoff, Armand Colin, 336 p.

ADAM Jean-Michel, 2006, « Texte, contexte et discours en questions », *Pratiques*, 2006, nº 129-130, p. 21-34.

ADAM Jean-Michel, 2005, *La linguistique textuelle : introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, 234 p.

ADAM Jean-Michel, 1997, *Les textes, types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue*, 3. éd., Revue et Corrigée., Paris, Nathan, 223 p.

ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute, 2004, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, vol. 38, nº 153, p. 62-72.

ADAM Jean-Michel et PAHUD Stéphanie, 2020, « « Le langage ne se traverse pas comme un milieu neutre et transparent. Il résiste, forme et déforme textuellement le sens. » », *Mots. Les langages du politique*, n° 124, nº 3, p. 147-163.

ALENCAR Helena Castro de, 2010, « Quando a suíte vira novela: uso de estratégias narrativas ficcionais no telejornalismo », Caxias do Sul (RS), Intercom.

ANONYME, *Le marronnier, un outil du marketing de contenu*, http://www.wearethewords.com/le-marronnier-adn-du-calendrier-editorial-2/, 4 juillet 2013, consulté le 22 août 2021.

ANTOINE Frédéric, 1987, *Écrire au quotidien : du communiqué de presse au nouveau reportage*, Bruxelles, Lyon, Vie ouvrière, Chronique sociale.

APOTHELOZ Denis, 2018, « Une figure de l'oubli dans la narration : le passé simple dans les analepses », *Romanica Cracoviensia*, vol. 2, p. 49-60.

ARQUEMBOURG Jocelyne, 2003, *Le temps des événements médiatiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur (coll. « Médias-Recherches »).

ARTIAGA Loïc, 2008, *Le roman populaire. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement (coll. « Mémoires/Histoire »), 192 p.

AUBRY Danielle, 2006, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bern, New York, P. Lang.

BARONI Raphaël, 2016a, « L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses », *Questions de communication*, nº 30, p. 219-238.

BARONI Raphaël, 2016b, « Le cliffhanger : un révélateur des fonctions du récit mimétique », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, nº 31.

BARONI Raphaël, 2016c, « Un feuilleton médiatique forme-t-il un récit ? », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, nº 14.

BARONI Raphaël, 2007, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 437 p.

BARONI Raphaël et REVAZ Françoise, 2007, « Le fait divers sérialisé, un feuilleton médiatique », *Les Cahiers du journalisme*, nº 17, p. 194-209.

BARTHES Roland, 1966, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, vol. 8, nº 1, p. 01-27.

BARTHES Séverine, 2017, *Grandeur et décadence du générique de série télévisée*, https://seriestv.hypotheses.org/324, consulté le 24 février 2021.

BENASSI Stéphane, 2011, « Sérialité(s) » dans *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck Université, p. 79-114.

BENASSI Stéphane, 2000, *Séries et feuilletons TV : pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège (Belgique), Ed. du CEFAL.

BENJAMIN Walter, 1991, « A Paris do Segundo Império em Baudelaire », dans *Walter Benjamin, Sociologia*, São Paulo, Ática.

BENVENISTE Émile, 2005, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »).

BOURDON Jérôme, 1990, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Paris, Anthropos : Institut national de l'audiovisuel (coll. « Collection "Histoires" »).

BOUTET Marjolaine, 2017, *Chapitre 1. Histoire des séries télévisées*, s.l., De Boeck Supérieur, 2ème éd., 11-47 p.

BRUCE Donald, 2000, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité : histoire d'une double émergence*, Toronto, Paratexte.

BRYON-PORTET Céline, 2012, « La dimension politique de la série Plus belle la vie. Mixophilie, problématiques citoyennes et débats socioculturels dans une production télévisuelle de service public », *Mots. Les langages du politique*, nº 99, p. 97-112.

BULHÕES Marcelo, 2007, *Jornalismo e literatura em convergência*, São Paulo, Ética.

CACHIN Marie-Françoise et BRAKE Laurel (eds.), 2007, *Au bonheur du feuilleton : naissance et mutations d'un genre (Etats-Unis, Grande-Bretagne, XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Creaphis, 310 p.

CARNEL Jean-Stéphane, 2020, « Ces images d'archives qui font l'actualité dans les journaux télévisés » dans Julie Maeck et Matthias Steinle (eds.), *L'image d'archives : Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Histoire »), p. 167-181.

CARRAZE Alain, 2007, *Les séries télé : l'histoire, les succès, les coulisses*, Paris, Hachette Pratique.

CASETTI Francesco et ODIN Roger, 2012, « De la paléo à la néotélévision », *Ciberlegenda*, vol. 01, nº 27, p. 08-22.

CAZANI JÚNIOR Luis, 2020, « La suite à demain: gancho, folhetim e o romance-folhetim A Condesssa de Salisbury », *Ação Midiática – Estudos em Comunicação Sociedade e Cultura*, p.169-187.

CERTEAU Michel de et GIARD Luce, 2010, *Arts de faire*, Nouvelle éd., Paris, Gallimard (coll. « L'invention du quotidien »), 349 p.

CHALVON-DEMERSAY Sabine, 2005, « Adaptations télévisuelles et figures temporelles », *Reseaux*, no 132, nº 4, p. 135-184.

CHAMBAT-HOUILLON Marie-France, 2016, « De la sincérité aux effets de sincérité, l'exemple de l'immersion journalistique à la télévision », *Questions de communication*, nº 30, p. 239-259.

CHAMBAT-HOUILLON Marie-France, 2015, « Quand l'histoire est bouleversée par des contraintes externes », *Sociétés & Représentations*, nº 39, p. 119-138.

CHAMBAT-HOUILLON Marie-France, 2010, « Comment la citation questionne-t-elle la réalité à la télévision ? », *Television*, nº 1, p. 111-123.

CHAMBAT-HOUILLON Marie-France, 2009, « Um falso na televisão? Da Mentira à fraude: o exemplo do documentário Opération Lune », dans Itania Maria Mota Gomes (ed.), *Televisão e Realidade.*, Salvador, SciELO - EDUFBA, p. 31-48.

CHARAUDEAU Patrick, 2011, « Que vaut la parole d'un chroniqueur à la télévision ? », *Reseaux*, vol. 170, nº 6, p. 135-161.

CHARAUDEAU Patrick, 2005, *Les médias et l'information : l'impossible transparence du discours*, Bruxelles, Edition de Boeck.

CHATEAU Dominique, 1983, « Film et réalité : pour rajeunir un vieux problème », *Iris. Revue de théorie de l'image et du son*, vol. 1, 1 : État de la théorie. Nouveaux objets. Nouvelles méthodes (II), p. 51-65.

CHRISTOFORO Larissa, 2014, *Au-delà et à côté de la Quality TV : une alternative esthétique brésilienne*, Mémoire sous la direction de Germain Lacasse, Université de Montréal, Faculté des études supérieures et postdoctorales, 86 p.

COMBES Clément, 2015, « « Du rendez-vous télé » au binge watching : typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère numérique », *Études de communication*, nº 44, p. 97-114.

CORNISH Francis, 2006, « Relations de cohérence et anaphores en contexte inter-phrastique : une symbiose parfaite », *Langages*, vol. 163, nº 3, p. 37-55.

COSTA Leda Maria da, 2010, « Futebol folhetinizado. A imprensa esportiva e os recursos narrativos usados na construção da notícia », *Logos*, vol. 17, nº 2, p. 65-77.

COSTA Tatiana Alves de Carvalho, 2005, *O espelho e o bisturi: o jornalismo audiovisual nas reportagens especiais televisivas*, UFMG, Belo Horizonte.

COULOMB-GULLY Marlène, 1995, *Les informations télévisées*, Paris, Presses Universitaires de France.

COUTINHO Iluska, 2009, « Lógicas de produção do real no telejornal: a incorporação do público como legitimador do conhecimento oferecido nos telenoticiários », dans Itania Maria Mota Gomes (ed.), *Televisão e realidade*, Salvador, SciELO - EDUFBA, p. 105-123.

DAYAN Daniel et KATZ Elihu, 1996, *La télévision cérémonielle : anthropologie et histoire en direct*, 1ère. éd., Paris, Presses Universitaires de France (coll. « La politique éclatée »).

DE CASTRO Maria Lília Dias, 2009, « A linguagem de promoção no telejornalismo », dans Itania Maria Mota Gomes (ed.), *Televisão e Realidade*, Salvador, SciELO - EDUFBA, p. 125-139.

DE SOUZA Maria Carmem Jacob et WEBER Maria Helena, 2009, « Dramatizações da política na telenovela brasileira » dans Itania Maria Mota Gomes (ed.), *Televisão e realidade*, Salvador, SciELO - EDUFBA, p. 141-173.

DEREZE Gérard, 1998, « De la médiatisation des grandes compétitions sportives », *Communications*, vol. 67, nº 1, p. 33-43.

DOS SANTOS Márcio Carneiro, 2010, « O trailer, o filme e a serialidade no modelo dos blockbusters do cinema hollywoodiano contemporâneo », *Revista GEMInIS*, vol. 1, nº 1, p. 299-316.

DOS SANTOS Thiago Emanoel Ferreira, GOMES Itania Maria Mota et GUTMANN Juliana Freire, 2009, « "Eles estão à solta, mas nós estamos correndo atrás": jornalismo e entretenimento no Custe o Que Custar » dans Itania Maria Mota Gomes (ed.), *Televisão e realidade*, Salvador, SciELO - EDUFBA, p. 75-90.

DUARTE Elizabeth Bastos et CURVELLO Vanessa, 2009, « Telejornais: quem dá o tom? », dans Itania Maria Mota Gomes (ed.), *Telivisão e realidade*, Salvador, SciELO - EDUFBA, p. 61-74.

DUBIED Annik, 2004, *Les dits et les scènes du fait divers*, Genève, Librairie Droz.

DUBOIS François-Ronan, 2016, « Organisation proleptique et clôture narrative dans les séries télévisées », *Écrans 2015 – 2, n° 4 L'analyse des séries télévisées*, p. 109-120.

ECO Umberto, 2015, *L'oeuvre ouverte*, traduit par Chantal Roux de Bézier et par André Boucourechliev, Paris, Points.

ECO Umberto, 1994a, *Le pendule de Foucault*, Paris, Grasset (coll. « Le livre de poche »), 795 p.

ECO Umberto, 1994b, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, vol. 12, nº 68, p. 09-26.

ECO Umberto, 1993, *De Superman au surhomme*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset.

ERBOLATO Mario de Lucca, 1984, *Técnicas de codificação em jornalismo: redação, captação e edição no jornal diário*, Petrópolis, Vozes.

ESQUENAZI Jean-Pierre, 2016, « Machines sérielles et montages du temps », *Télévision*, nº 7, p. 145-162.

ESQUENAZI Jean-Pierre, 2013, « Pouvoir des séries télévisées », *Communication. Information médias théories pratiques*, Vol. 32/1, p. 01-23.

ESQUENAZI Jean-Pierre, 2002, *Écriture de l'actualité : pour une sociologie du discours médiatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

ESQUENAZI Jean-Pierre et GLINOER Anthony, *Contexte*, http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/188-contexte, consulté le 26 janvier 2021.

EYRIES Alexandre, 2018, « Le journalisme narratif à l'épreuve du réel. Vers une sociologie en actes », *Hermes, La Revue*, n° 82, nº 3, p. 245-255.

FAVARD Florent, 2015, *La promesse d'un dénouement : énigmes, quêtes et voyages dans le temps dans les séries télévisées de science-fiction contemporaines*, thèse sous la direction de Pierre Beylot, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, s.l.

FÁVERO Leonor Lopes, 2002, *Coesão e coerência textuais*, 9ème éd., São Paulo (SP), Ática.

FEATHERSTONE Mke, 2000, « O flâneur, a cidade e a vida pública virtual », dans *O espaço da diferença*, Campinas, Papirus, p. 186-207.

FEYEL Gilles, 2012, « Aux origines de la « rubrique » dans la presse : des gazettes de l'Ancien Régime aux journaux de la Révolution », *Communication langages*, vol. 171, nº 1, p. 99-111.

FRADIN Guillaume, 2010, *Les politiques dans les émissions télévisées de divertissement. L'exemple français*, thèse sous la direction de J. Chevallier, Panthéon-Assas, s.l.

FRANCISCATO Carlos, 2014, « O jornalismo e a reformulação da experiência do tempo nas sociedades ocidentais », *Brazilian Journalism Research*, vol. 10, nº 2, p. 96-123.

GARRIGOS Raphaël et ROBERTS Isabelle, 2006, *La bonne soupe*, Paris, Les Arènes.

GAUDREAULT André, 1988, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 200 p.

GENETTE Gérard, 1992, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil (coll. « Points Série essais »), 573 p.

GENETTE Gérard, 1985, « L'autre du même », *Corps écrit*, 1985, nº 15, p. 11-16.

GENETTE Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Ed. du Seuil.

GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard, JAUSS Hans Robert, SCHAEFFER Jean-Marie et TODOROV Tzvetan, 1986, *Théorie des genres*, Paris, Éd. du Seuil (coll. « Points »).

GOLIN Cida et HORN Maria Rita, 2017, « Jornalismo e o texto da cidade: a narrativa da rua na seção Brasiliana », dans *Narrativas Midiáticas Contemporâneas: perspectivas epistemológicas*, Santa Cruz do Sul, Catarse, p. 123-137.

GOMES Itania Maria Mota, 2012, « L'infotainment comme tendance du téléjournalisme brésilien au début du XXIé siècle », *Television*, vol. 3, nº 1, p. 129-141.

GREVISSE Benoît, 1993, « Les miroirs du Tour de France : diégétique et médiatique narratives pour une identité sportive », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, vol. 11, nº 57, p. 09-27.

GRISOLIA Raoul, 2004, « Le mystère de la matrice : le dispositif et la persona comme œuvres », dans *Télévision, notion d'œuvre, d'auteur.*, Paris, L'Harmattan (coll. « Champs visuels »), p. 17-24.

GROTH Otto, 2011, *O poder cultural desconhecido: fundamento da Ciência dos Jornais*, Pretópolis, Vozes.

GUYOT Alain, 2012, *Analogie et récit de voyage : voir, mesurer, interpréter le monde*, Paris, Éditions Classiques Garnier.

HAMUS-VALLEE Réjane, 2016a, *Trucage et télévision*, Paris, L'Harmattan, 312 p.

HAMUS-VALLEE Réjane, 2016b, « Un trucage visible ? Les catégories metziennes à l'épreuve de la télévision », dans *Trucage et télévision*, L'Harmattan., Paris, p. 33-52.

HANOT Muriel, 2001, « Quatrième étape : le diégétique. L'effet de réalisme pour un développement ultime des consignes », *Medias-Recherches*, 1ère éd., p. 99-128.

HEBERT Pierre, 1982, « Vers une typologie des analepses », *Voix et Images*, vol. 8, nº 1, p. 97.

HERZ Daniel, 1987, *A história secreta da Rede Globo*, Porto Alegre, Tché! Ed.

HORTON John, 1979, « Stuart Hall, et al.: "Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order" », *Crime and Social Justice*, 1979, nº 12, p. 59-63.

JACOBI Daniel et MARCHIS-MOUREN Laure, 2016, *Renouvellement des publics de la culture*, http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/renouvellement-des-publics-de-la-culture/, consulté le 21 janvier 2021.

JAWORSKA Alicja, 2015, « Le rôle de l'intertextualité dans la construction de l'événement médiatique // The role of intertextuality in the construction of the media event », *Svět Literatury*, vol. 25, Special Issue « Le monde de la littérature », p. 284-292.

JENKINS Henry, 2013, *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, Trad. Christophe Jaquet, Paris, A. Colin.

JESPERS Jean-Jacques, 2009, *Journalisme de télévision : enjeux, contraintes, pratiques*, De Boeck Supérieur., Louvain-la-Neuve, INFO&COM, 204 p.

JOST François (ed.), 2014, *Pour une télévision de qualité*, Bry-sur-Marne, INA.

JOST François, 2013, « Préface », *Television*, 2013, vol. 4, nº 1, p. 07-09.

JOST François, 2010, « Que signifie parler de « réalité » pour la télévision ? », *Télévision*, nº 1, p. 13-30.

JOST François, 2009, « O que significa falar de "realidade" na televisão? », dans Itania Maria Mota Gomes (ed.), *Televisão e Realidade*, Salvador, SciELO - EDUFBA, p. 13-30.

JOST François, 2004, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses.

JOST François, 2001, *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction*, Bruxelles, De Boeck Université.

JOST François, DUARTE Elizabeth Bastos et CASTRO Maria Lília Dias de, 2004, *Seis lições sobre televisão*, Porto Alegre (RS), Sulina.

JOST François et LEBLANC Gérard, 1994, *La télévision française au jour le jour*, Paris, Anthropos : Institut national de l'audiovisuel : Diffusion, Economica (coll. « Les télévisions dans le monde »), 143 p.

KARA Mohamed et WIEDERSPIEL Brigitte, 2011, « Anaphore résomptive conceptuelle et mémoire discursive : entre identité et altérité », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, nº 2011-2, p. 79-93.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 2005, *Le discours en interaction*, Paris, Colin (coll. « Collection U Lettres - Linguistique »), 365 p.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1996, « Texte et contexte », *Scolia*, 1996, nº 6, p. 39-60.

KLEIBER Georges, 2009, « D'un contexte à l'autre : aspects et dimensions du contexte », *L'information grammaticale*, vol. 123, nº 1, p. 17-32.

KLEIBER Georges, 1994, « Contexte, interprétation et mémoire : approche standard vs approche cognitive », *Langue française*, vol. 103, nº 1, p. 09-22.

LANZA Sônia Maria, 2005, « Produção Jornalística: paradigma recodificado », Nitéroi, Intercom.

LE CHAMPION Rémy, 2018, *La télévision*, Paris, La Découverte (coll. « Repères »), 128 p.

LE CHAMPION Rémy et DANARD Benoît, 2014, *Les programmes audiovisuels*, Paris, La Découverte (coll. « Repères »), 128 p.

LE NAOUR Jean-Yves, 2013, *Plus belle la vie. La boîte à histoires*, s.l., Presses Universitaires de France.

LEAL Bruno Souza et VALLE Flávio Pinto, 2009, « Informação e imagem no telejornal: reflexões sobre um regime visibilidade », *Intercom*, vol. 32, nº 1, p. 129-145.

LEBLANC Gérard, 1997a, *Scénarios du réel : informations, régimes de visibilité, Tome 2*, Paris, L'Harmattan.

LEBLANC Gérard, 1997b, *Scénarios du réel : informations, régimes de visibilité, Tome 1*, Paris; Montréal, L'Harmattan.

LEIDUAN Alessandro, 2016, « Introduction. Sérialité narrative : enjeux esthétiques et économiques », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, nº 31.

LEMOS Jaqueline, 2017, « O narrador na reportagem: uma estratégia do autor », dans *Narrativas Midiáticas Contemporâneas: perspectivas epistemológicas*, Santa Cruz do Sul, Catarse, p. 98-110.

LIFSCHUTZ, Vladimir, 2015, « « Series finale » : enjeux et théorie d'un compromis moderne ». *TV/Series*, nº 7 (1er juin 2015).

LIMA Alceu Amoroso, 1990, *O jornalismo como gênero literário*, São Paulo, Com-Arte: EDUSP (coll. « Clássicos do jornalismo brasileiro »).

LITS Marc, 2019, « Focus 2. Récits médiatiques », dans *Médias et médiatisation*, Fontaine, Presses universitaires de Grenoble (coll. « Communication en + »), p. 137-144.

LITS Marc, 2011, « Pour une analyse narratologique de l'information télévisée », *Quaderni. Communication, technologies, pouvoir*, nº 74, p. 25-36.

LITS Marc, 2010, « L'impossible clôture des récits multimédiatiques », *A contrario*, nº 13, p. 113-124.

LITS Marc, 2001, « Personne privée, personnage public. Médiatisation et éthique », *Communication. Information médias théories pratiques*, vol. 20/2, p. 09-24.

LITS Marc, 1996, *Récit, médias et société*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant.

LITS Marc et DESTERBECQ Joëlle, 2017, *Du récit au récit médiatique*, Louvain-la-Neuve, De Boeck.

LOCHARD Guy, 2005, *L'information télévisée : mutations professionnelles et enjeux citoyens*, Paris; Bry-sur-Marne, CLEMI ; Ina ; Vuibert.

LOEHR Joël, 2001, « L'Espoir de Malraux : récit à suspense et récit à répétition », *French Forum*, vol. 26, nº 1, p. 53-66.

LOPES Maria Immacolata Vassallo de, 2003, « Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação », *Comunicação & Educação*, nº 26, p. 17-34.

LOPES Maria Immacolata Vassalo de, 2015, « Narrativas da Lusofonia: memória e identidade na telenovela brasileira », *CECS - Publicações / eBooks*, vol. 0, nº 0, p. 57-74.

LOUŸS Gilles, 2016, « Pourquoi voulons-nous que nos fictions finissent ? Le roman entre incomplétude et recherche de concordance », dans *Le Récit sans fin - Poétique du récit non clos*, Paris, Classiques Garnier (coll. « Théorie de la littérature »), p. 17-33.

MACHADO Arlindo, 2000, *A televisão levada a sério*, São Paulo, SP, Editora SENAC São Paulo, 244 p.

MAINGUENEAU Dominique, 2016, *Analyser les textes de communication*, s.l., Armand Colin.

MARANDIN Jean-Marie, 2005, « Formatage de l'information : focus et contexte. Pour une approche dialogique du contexte et de la structure informationnelle. », dans *Interpréter en contexte*, Paris, Hermes Science Publications (coll. « IC2 Cognition et traitement de l'information »), p. 335.

MARCONDES FILHO Ciro, 1986, *O capital da notícia: jornalismo como produção social da segunda natureza*, São Paulo, Editora Atica (coll. « Ensaios »).

MARION Philippe, 1997, « Narratologie et médiagénie des récits », *Recherches en communication. Le récit médiatique*, nº 7, p. 61-88.

MARION Philippe, 1995, « Le récit médiatique comme modèle d'interprétation : le sport entre récits et médias, », dans *La quatrième mi-temps. Contributions à une analyse des relations « sports, médias, société »*, ORM., Louvain la Neuve.

MARION Philippe, 1993, « Signes extérieurs de récit. Affaire Van der Biest et saga médiatique » dans *La médiamorphose d'Alain Van der Biest*, Bruxelles, Vie ouvrière, p. 91-100.

MARTÍN-BARBERO Jesús, 2001, *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro, UFRJ.

MARTINO Luis Mauro Sá et SILVA Lídia Rogatto, 2013, « Paradoxos e fronteiras éticas do jornalismo investigativo na doutrina jornalística brasileira », *Comunicação Midiática*, vol. 8, 1 (jan./abr.), p. 13-29.

MATTELART Michele et MATTELART Armand, 1987, *Le carnaval des images. La fiction brésilienne*, Paris, La Documentation Française (coll. « Collection Audiovisuel et communication »), 163 p.

MEDINA Cremilda, 2006, *O signo da relação comunicação e pedagogia dos afetos*, São Paulo, Paulus.

MEDINA Cremilda, 2003, *A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano*, São Paulo, Summus, 156 p.

MELO José Marques de, 1994, *A opinião no jornalismo brasileiro*, Vozes., Pretópolis.

MENDES LOBATO José Augusto, 2018, « Da crônica à grande reportagem, da biografia ao perfil: mapeando contribuições estruturais da literatura ao jornalismo interpretativo », *Revista Alceu*, vol. 18, nº 36, p. 142-156.

MESQUITA Mário, 1999, « Le personnage journalistique : de la narratologie à la deontologie », *Recherches en communication*, 1999, nº 11, p. 169-194.

MEYER Marlyse, 1996, *Folhetim: uma história*, São Paulo, Companhia das Letras.

MOIRAND Sophie, 1999, « Les indices dialogiques de contextualisation dans la presse ordinaire », *Cahiers de praxématique*, nº 33, p. 145-184.

MOLLIER Jean-Yves, 2018, « As origens do romance-folhetim: do espaço textual ao recorte de uma obra de ficção », *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 20, p. 17-36.

MORIN Edgar, 2008, *L'esprit du temps*, Paris, Colin (coll. « Médiacultures »), 218 p.

MORIN Edgar, 1978, « Un récepteur sélectif », *Projet*, 1978, nº 124.

MOTTA Luiz Gonzaga, 2017, « Análise pragmática da narrativa: Teoria da narrativa como teoria da ação comunicativa », dans *Narrativas Midiáticas Contemporâneas: perspectivas epistemológicas*, Santa Cruz do Sul, Catarse, p. 47-63.

MOTTA Luiz Gonzaga, 2013, *Análise crítica da narrativa*, Brasília, Editora UNB.

MOTTA Luiz Gonzaga, 1997, « Teoria da notícia: relações entre o real e o simbólico », dans MOUILLAUD Maurice et PORTO Sergio Dayrell, *O Jornal da forma ao sentido*, Brasilia, Paralelo 15, p. 305-320.

MOTTA Luiz Gonzaga, 2005a, « Jornalismo e configuração narrativa da história do presente », *Revista Contracampo*, 2005, vol. 0, nº 12, p. 23-50.

MOTTA Luiz Gonzaga, 2005b, « Análise Pragmática da Narrativa Jornalística », São Paulo, vol.28.

MOTTER Maria Lourdes et MUNGIOLI Palma, 2007, « Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade – um breve retrospecto. », Santiago du Chili, Intercom.

MOUILLAUD Maurice, 1982, « Grammaire et idéologie du titre de journal », *Mots. Les langages du politique*, vol. 4, nº 1, p. 69-91.

MOUILLAUD Maurice et PORTO Sergio Dayrell, 1997, *O Jornal da forma ao sentido*, Brasilia, Paralelo 15.

MOURIQUAND Jacques, 2004, *Pratique du documentaire télévisé*, Paris, Victoires.

NARLOCH Leandro, 2005, « A voz do Brasil », *Revista Super Interessante*, nº 214, juin 2005 p.

NEL Noël, 1990, « Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela: quels sont les éléments clés de la sérialité? », *CinémAction*, 1990, nº 79.

NOELLE-NEUMANN Elisabeth, 1993, *The spiral of silence: public opinion - our social skin*, 2. ed., Chicago, Univ. of Chicago Press, 269 p.

NORA Pierre, 1972, « L'événement monstre », *Communications*, vol. 18, nº 1, p. 162-172.

PAGANELLI Céline, 2016, « Réflexions sur la pertinence de la notion de contexte dans les études relatives aux activités informationnelles », *Études de communication : langages, information, médiations*, nº 46, p. 165-188.

PAPIN Bernard, 2015, « Quand la fiction télévisuelle s'affranchit de l'Histoire : dénouements, détournements ludiques et contraintes médiatiques », *Sociétés & Représentations*, nº 39, p. 139-149.

PASSOS Mateus Yuri, 2017, « De fontes a personagens: definidores do real no jornalismo literário », dans *Narrativas Midiáticas Contemporâneas: perspectivas epistemológicas*, Santa Cruz do Sul, Catarse, p. 86-97.

PIEGAY-GROS Nathalie, 2014, « Récits d'archives », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, nº 13-14, p. 73-87.

PRINCE Gerald, 2010, « Périchronismes et temporalité narrative », *A contrario*, nº 13, p. 09-18.

PRIOLLI Gabriel, 1985, « Vinte velinhas para a Rede Globo », *Lua Nova (CEDEC)*, 1985, vol. 1, nº 4.

PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO (BRAZIL) (ed.), 2004, *Jornal Nacional: a notícia faz história*, Rio de Janeiro, J. Zahar Editor, 407 p.

QUEFFELEC-DUMASY Lise, 1989, *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle.*, Paris, Presses Univ. de France.

QUERE Louis, 2006, « Entre fait et sens, la dualité de l'événement », *Réseaux*, vol. 139, nº 5, p. 183-218.

REICHLER-BEGUELIN Marie-José, 1988, « Anaphore, cataphore et mémoire discursive », *Pratiques*, vol. 57, nº 1, p. 15-43.

REIS Carlos et LOPES Ana Cristina M., 2008, *Dicionário de narratologia*, 7. ed., Coimbra, Almedina, 458 p.

RESENDE Fernando, 2005, « O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista », *Revista Contracampo*, vol. 0, nº 12, p. 85-102.

REVAZ Françoise, 2013, « Le récit suspendu, un genre narratif transmédial » dans *Genres et textes : déterminations, évolutions, confrontations*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon (coll. « Textes & Langue »), p. 117-134.

REVAZ Françoise, 2009, *Introduction à la narratologie – action et narration*, Bruxelles, De Boeck.

REVAZ Françoise, 2008, « Analyse (trans)textuelle d'un objet discursif complexe : le feuilleton journalistique », Paris, EDP Sciences.

REVAZ Françoise, 1987, « Du descriptif au narratif et à l'injonctif », *Pratiques*, vol. 56, nº 1, p. 18-38.

REVAZ Françoise, PAHUD Stéphanie et BARONI Raphaël, 2009, « Museler les toutous ? », *A contrario*, nº 12, p. 46-65.

RIBEIRO Rondinele Aparecido et MARQUES Francisco Claudio Alves, 2017, « A telenovela brasileira: da origem a sua constituição como recurso comunicativo », *Revista Mediação*, vol. 19, nº 24.

RICŒUR Paul, 1985, *Temps et récit : Le temps raconté. Tome III*, Paris, Éd. du Seuil, 440 p.

RICŒUR Paul, 1984, *Temps et récit. Tome II*, Paris, France, Éd. du Seuil, 233 p.

RICŒUR Paul, 1983, *Temps et récit. Tome I*, Paris, Éd. du Seuil.

RIVET Jérôme, 2014, « Tintin, le héros qui parle plus de 100 langues », *La Presse*, 29 janv. 2014, consulté le 02 octobre 2021.

SAUVAGE Monique, VEYRAT-MASSON Isabelle et POELS Géraldine, 2012, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau monde éditions, 401 p.

SCHUDSON Michael, 2011, *The sociology of news*, 2nd ed., New York, W.W. Norton & Company (coll. « Contemporary societies »), 280 p.

SCIULLO Flore Di, 2015, « Pour une télévision de qualité », *Communication langages*, vol. 185, nº 3, p. 152-153.

SEPULCHRE Sarah, 2011, « Personnage en série » dans *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck Université, p. 115-162.

SILVA Eléonor, 2018, *Le générique de série télévisée, entre création et marketing – Effeuillage*, https://effeuillage-la-revue.fr/portfolio-item/le-generique-de-serie-televisee-histoire-dune-evolution-entre-creation-et-marketing/, 13 février 2018, consulté le 23 février 2021.

SIMÕES BORELLI Silvia Helena, 2005, « Telenovelas: padrão de produção e matrizes populares » dans *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*, Paulus., São Paulo.

SIRACUSA Jacques, 2001, « Chapitre 11. L'assemblage des images et des sons : le plus par le moins », *Medias-Recherches*, p. 231-280.

SOULAGES Jean-Claude, 2007, « Fragmentation, intermédialité, intersémioticité », *Medias-Recherches*, p. 121-138.

SOULEZ Guillaume, 2011, « La double répétition. Structure et matrice des séries télévisées », *MAP (Mise au Point) - peer review online on revues.org*, avril 2011, nº 3.

SPIES Virginie, 2008, « Le bonheur est dans le pré : le 13 heures de TF1 », *Medias-Recherches*, 1ère éd., p. 89-99.

STALNAKER Robert, 1999, *Context and Content: Essays on Intentionality in Speech and Thought*, Oxford University Press., Oxford & New York.

STALNAKER Robert, 1978, « Assertion » dans Peter Cole (ed.), *Pragmatics*, New York, Academic Press (coll. « Syntax and Semantics »), vol.9, p. 315-332.

TABARY-BOLKA Laure, 2007, *Eléments pour une analyse sémiopragmatique des images de télévision*, Thèse sous la dorection d'Annette Beguin-Verbrugge, Université Lille 3 - Charles de Gaule, Lille, 367 p.

TETU Jean-François, 2018, *Le récit médiatique et le temps : Accélérations, formes, ruptures*, Paris, Editions L'Harmattan, 182 p.

TETU Jean-François, 1993, « L'actualité, ou l'impasse du temps » dans *Sciences de l'information et de la communication*, Paris, Larousse (coll. « Textes essentiels »), p. 713-722.

THERENTY Marie-Ève, 2009, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle : Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Le Seuil, 314 p.

THERENTY Marie-Ève, 2003, *Mosaïques : être écrivain entre presse et roman (1829 - 1836)*, Paris, Champion (coll. « Romantisme et modernités »), 735 p.

TREFOUSSE Marie, 2014, « Les amorces narratives, ou le plaisir des histoires cousues de fil blanc », *TV/Series*, nº 6, p. 04-26.

TRELEANI Matteo, 2013, « Recontextualisation, Recontextualization », *Réseaux*, nº 177, p. 233-258.

VARGA ARON Kibédi, 1989, *Discours, récit, image*, Liège, Mardaga.

VERAT Éric, 2012, *Génériques! : les séries américaines décryptées*, Lyon, Les Moutons électriques.

VERON Eliséo, 1997, « Il est là, je le vois, il me parle », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, vol. 1, nº 1, p. 521-539.

XAVIER Cintia et PONTES Felipe Simão, 2019, « As características dos jornais como poder cultural: releituras da teoria do jornalismo proposta por Otto Groth », *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, vol. 42, nº 2.

ZAMIN Angela, 2013, « Um acontecimento, três jornais: processos de produção no Jornalismo latino-americano », *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, juin 2013, vol. 36, nº 1, p. 61-80.

ANNEXES

LISTE DES ANNEXES

Annexe 1 : Entretien avec Luíz Fernando Ávila - rédacteur en chef du *Jornal Hoje* **473**

Annexe 2 : Version originale en portugais brésilien de l'entretien avec Luíz Fernando Ávila - rédacteur en chef du *Jornal Hoje* **475**

Annexe 3 : Entretien avec Vincent Bouffartigue – JRI de *France 2* **477**

Annexe 4 : Interview d'Élise Lucet, publiée sur le site *OZAP* **482**

Annexe 1 : ***Entretien[281] avec Luíz Fernando Ávila - rédacteur en chef du*** **Jornal Hoje**

1 - Dans quelle mesure est-il important de produire des séries de reportages dans le cadre de la politique éditoriale du *Jornal Hoje* ?
R – *Les séries ont la capacité de mobiliser une partie des téléspectateurs et d'aider à la formation indépendante et impérative d'opinions. Elles permettent d'approfondir les thèmes, ce qui est impossible dans les reportages quotidiens. Elles permettent également des expériences de format, de texte et d'approche différentes.*

2 - Comment les sujets sont-ils pensés, conçus, et les thèmes traités dans les séries de reportages du *Jornal Hoje* ?
R – *Il n'y a pas de formule définie et fermée. L'important dans la série est d'observer l'instant, les sujets pertinents et corrélés à un fait, à un changement de comportement, à l'innovation technologique ou à des situations analogues.*

3 - Tous les sujets peuvent-ils être abordés dans ce type de format sériel ?
R – *Il n'y a aucune restriction. Et il ne pourrait pas y en avoir, car la fonction de base d'une série est d'approfondir la discussion et son traitement.*

4 - Quelles sont les étapes de production pour réaliser une série de reportages diffusée dans le *Jornal Hoje* ?
R – *Contrairement aux reportages quotidiens, la série nécessite beaucoup plus de temps pour prospecter et collecter les données. Une fois que le sujet est défini, il démarre une longue, et parfois, pénible étape d'enquête et de vérification des informations, de choix des journalistes, de découverte des personnages et des lieux de tournages. Ensuite, le processus de production commence, en choisissant les équipes, la logistique, en évaluant et en discutant les coûts et en adaptant ces coûts au projet de série. Après tout cela, nous pouvons finalement commencer la production des reportages et, plus tard, l'édition de base. Le processus de finalisation peut également prendre du temps.*

5 - Y a-t-il une périodicité programmée dans la production des séries dans le *Jornal Hoje* ? Par exemple une à chaque mois ?
R – *Ça n'existe pas.*

6 - En tant que professionnel, quel type de satisfaction éprouvez-vous lorsque vous êtes responsable de la production d'une série de reportages ?
R – *Les séries peuvent produire une grande satisfaction, lorsqu'elles sont bien absorbées par le public et lorsqu'elles sont nommées pour des prix. Et elles peuvent produire aussi de grandes frustrations, quand il y a rejet du public - motivant parfois le raccourcissement des reportages ou des jours de diffusion.*

7 - Comment définiriez-vous le type de langage utilisé dans ce format dans une série de reportages ?

---

[281] Les informations ont été prises à travers un questionnaire scientifique envoyé, en juillet 2016, au département *Globo Universidade* qui l'a transmis à l'éditeur en chef du *Jornal Hoje* à l'époque. Le questionnaire a été retourné dûment complet le 19 août 2016.

R – *A chaque série, un langage différent. Un format différent aussi. Tous les deux liés au sujet de la série.*

8 - Dans le format série, le journaliste a-t-il vraiment la possibilité de mieux travailler le texte ? Quelles sont les limites créatives dans ce format ?
R – *Vous pouvez et devez élargir vos options de texte et de format. C'est l'endroit idéal pour travailler et mener des expériences. Les limites sont définies dans le temps. Mais, bien sûr, il y en a. Comme dans tout dans la vie.*

9 - Selon vous, dans ce format sériel, le texte journalistique se rapproche-t-il du littéraire ?
R – *Le premier écrivain à rapprocher le reportage du roman fut Truman Capote, avec « In Cold Blood », une œuvre spectaculaire. Beaucoup a été fait et essayé depuis, non seulement en termes de format de texte - mais aussi en termes de texte lui-même et de ses variantes grammaticales. Beaucoup de bonnes choses, c'est sûr. Mais, il y a une énorme différence entre les textes pour les journaux et ceux pour la télévision. Ceux-ci ont beaucoup changé ces dernières années. Ils sont devenus plus familiers, moins savants, moins cultivés. Pour cette raison, je trouve qu'ils prennent de plus en plus leurs distances du texte littéraire. D'un autre côté, ils se sont rapprochés exponentiellement de la façon dont les gens communiquent aujourd'hui. Et c'est une bonne chose. Et cela devrait toujours être recherché à la télévision, en particulier dans les séries journalistiques plus longues.*

10 - En termes de langages, ce format des reportages peut-il avoir une influence du langage des séries télévisées de fiction, des *telenovelas* ?
R – *Non, je ne pense pas. Nous faisons du journalisme. Nous travaillons avec des faits. Nous racontons de vraies histoires. C'est très différent.*

11 – Lorsqu'un sujet est basé sur le format d'une série de reportages, est-il pensé comme une histoire à raconter avec son début, son développement et sa fin ? Est-il possible de prédire la fin du récit dans ce type de reportage journalistique ?
R – *Oui, ils doivent être considérés comme des récits. Ce n'est pas seulement dans la série. Il est bon de ne pas oublier : nous racontons des histoires. Même les reportages factuels quotidiens doivent avoir un script. Avant de penser au résultat, à ce que vous voulez dire, vous devez savoir comment le dire. Et c'est ce qui déterminera si votre histoire sera bonne ou non. Un bon script, même pour des reportages factuels, est la première étape vers un bon résultat.*

12 - Selon vous, les informations dans ce type de format sériel peuvent-elles vraiment gagner en profondeur et en contextualisation ? Les limites inhérentes aux informations télévisées pèsent-elles encore ou gagne-t-on en possibilités ?
R – *Une série ouvre un océan de possibilités visuelles, de texte, d'art, d'abord, de format. Il ne fait aucun doute qu'une série a le potentiel pour nous plonger dans toutes sortes de sujets.*

13 - Une grande partie de la série de reportages produits par *Jornal Hoje* est placée sur le site Web du journal avec du matériel supplémentaire et même des débats sur le sujet. Comment l'internet est-il pensé dans le processus de production des séries de reportages ?
R – *C'est simple. Aujourd'hui, il n'existe plus seulement la télévision. Il n'y a pas d'information démocratique sans internet, sans réseaux sociaux. Il faut approcher ces deux médias, les utiliser ensemble c'est essentiel pour réussir et atteindre un seuil de succès auprès du public. Alors oui : on pense aux séries et à internet ensemble.*

Annexe 2 : ***Version originale en portugais brésilien de l'entretien avec Luíz Fernando Ávila - rédacteur en chef du*** **Jornal Hoje**

1 – Qual a importância da produção de séries de reportagens dentro da política editorial do Jornal Hoje?
R – Séries têm a capacidade de mobilizar uma parcela dos telespectadores e de ajudar na formação independente e imperativa de opiniões. Elas permitem o aprofundamento dos temas, o que é impossível nas reportagens diárias. Permite experiências de formato, texto e abordagem.

2 – Como são pensados os assuntos abordados pelas séries de reportagens do Jornal Hoje?
R – Não há fórmula definida e fechada. O importante nas séries é observar o momento, os assuntos pertinentes e correlacionados a um fato, a uma mudança de comportamento, a uma inovação tecnológica ou situações afins.

3 – Todos os assuntos podem ser abordados dentro deste tipo de formato em série?
R – Não há restrição. Nem poderia haver, uma vez que a função básica de uma série é aprofundar a discussão e a abordagem.

4 – Quais são as etapas de produção para realizar uma série de reportagens veiculada no Jornal Hoje?
R – Diferentemente das reportagens diárias, a série exige muito mais tempo de prospecção e coleta de dados. Definido o assunto, começa uma longa e, às vezes, demorada etapa de apuração de informações, de escolha de repórteres, de descoberta de personagens e de praças de locação. Depois, começa o processo de produção, escolha de equipes, logística, avaliação e discussão de custos e de adequação desses custos ao projeto da série. Finalmente, começam a produção das reportagens e, posteriormente, a edição básica. O processo de finalização também pode ser demorado.

5- Existe uma periodicidade programada na produção de séries para o Jornal Hoje? Tipo uma por mês.
R – Não existe.

6 – Enquanto profissional, qual o tipo de satisfação tem-se quanto responsável pela produção de uma série de reportagem?
R – Séries podem produzir grande satisfação, quando são bem absorvidas pelo público e quando são indicadas a prêmios. E podem produzir grandes frustrações, quando há rejeição do público – motivando, às vezes, o encurtamento das reportagens ou dos dias de exibição.

7 – Como você definiria o tipo de linguagem utilizado neste formato em série de reportagem?
R – Cada série, uma linguagem diferente. Um formato diferente também. Ambos, relacionados ao tema da série.

8 – Dentro do formato em série, o jornalista realmente tem a possibilidade de trabalhar melhor o texto? Quais são seus limites criativos dentro deste formato?
R – Pode e deve abrir suas opções de texto e de formato. É o local ideal pra trabalhar e executar experiências. Os limites são definidos pontualmente. Mas, claro que há. Como em tudo na vida.

9 – Na sua opinião, dentro deste formato em série, o texto jornalístico chega próximo ao literário?
R – O primeiro escritor a aproximar a reportagem do romance foi Truman Capote, com "In Cold Blood", uma obra espetacular. Muito se fez e se tentou fazer desde então, não apenas quanto ao formato do texto - mas também quanto ao texto propriamente dito e suas variantes gramaticais. Muita coisa boa, por sinal. Mas, há uma diferença enorme entre os textos pra jornais e aqueles pra TV. Estes, têm mudado muito nos últimos anos. Têm ficado mais coloquiais, menos eruditos, menos cultos. Por isso, avalio que estejam se distanciando - e muito do texto literário. De outro modo, têm se aproximado mais da maneira com que as pessoas se comunicam. E isso é bom. E deve ser buscado sempre na TV, principalmente nas séries jornalísticas mais longas.

10 – Em termos de linguagens, o formato em série de reportagens pode ter influência da linguagem própria de séries de TV de ficção, das novelas?
R – Não. Acho que não. A gente faz jornalismo. A gente trabalha com fatos. A gente conta histórias reais. É muito diferente.

11 – Quando um assunto é pautado dentro do formato em série de reportagem, ele é pensado como uma história a ser contada com seu começo, desenvolvimento e fim? É possível prever o desfecho dentro deste tipo de reportagem jornalística?
R – Sim, devem ser pensadas como histórias. Isso não apenas nas séries. É bom não esquecer: nós contamos histórias. Mesmo as reportagens diárias, factuais, devem ter um roteiro. Antes de pensar no resultado, no que você quer contar, você precisa saber como contar. E isso é o que vai determinar se sua história será boa ou não. Um bom roteiro, mesmo pras reportagens factuais, é o primeiro passo de um resultado bom.

12 – Na sua opinião, a informação dentro deste tipo de formato em série pode realmente ganhar em profundidade e contextualização? Os limites inerentes ao telejornalismo ainda pesam ou ganha-se em possibilidades?
R – Uma série abre um mar de possibilidades visuais, de texto, de arte, de abordagem, de formato. Não há dúvida alguma que uma série tem o potencial de aprofundar todo tipo de assunto.

13 – Muitas das séries de reportagens produzidas pelo Jornal Hoje são colocadas na página internet do jornal junto com material extra e mesmo com debates sobre o assunto. Como a internet é pensada dentro do processo de produção das séries de reportagens?
R – É simples. Hoje não existe mais a televisão única. Não há informação democrática sem internet, sem redes sociais. Aproximar-se delas, usá-las é fundamental pra se ter sucesso e alcance. Portanto, sim: nós pensamos as séries pra TV e pra internet.

Annexe 3 : ***Entretien avec Vincent Bouffartigue – JRI de*** **France 2**

Vendredi, 28 mai 2016

Comment tout a commencé ? C'est-à-dire, l'arrivée des feuilletons dans le *13h* de *France 2* ?
R – En 2001, il y a eu un nouveau présentateur du 13h. Il s'appelle Christophe Hondelatte. C'est à ce moment-là, je crois, qu'on a inventé la dernière rubrique du 13h qui s'appelle « les cinq dernières minutes ».

C'est un ancien feuilleton ?
R – Oui. C'est une série de films policiers des années 1960-1970, tout à fait. Donc, c'est à ce moment-là, dès son arrivée, que cela s'est mis en place, en même temps que l'arrivée de David Pujadas qui présente le 20h. Il est arrivé au moment des attentats du 11 septembre. Ça fait une date facile à se rappeler. Je pense que le changement de 13h date de la même année. Sauf que ce présentateur (Hondelatte) est parti assez vite. Il a été remplacé par Élise Lucet qui présente désormais le 13h. Mais ils ont gardé les rubriques, dont le feuilleton.

J'aimerais visualiser comment se passe ce genre de reportage au niveau de la production. J'ai vu aussi un interview d'Élise Lucet. Elle disait que ce format, le feuilleton, a été placé dans le* JT de 13 heures *justement pour approfondir et mieux contextualiser les sujets. Et là, j'aimerais bien avoir votre opinion par rapport à ça. Si c'est vraiment le cas.
R – Oui. Après, je ne sais pas quand elle a dit ça. Mais, effectivement, je peux vous dire comment je vois le feuilleton. Le feuilleton, pour moi, c'est vraiment une case magazine dans un journal télévisé, avec plus des codes de magazines, c'est-à-dire la durée par épisode : on est entre quatre et cinq minutes. C'est déjà un format long dans un JT, surtout le 13h, plus court que le 20h. Puis, dans la forme aussi. Évidemment, il y a moins de commentaires, plus de *live*, plus d'ambiance entre les personnages. Cela dépendra du feuilleton. Globalement, on essaie d'avoir cette écriture-là. C'est plus sur la forme. Pour moi, c'est avoir une case « magazine » dans le JT : c'est ça la fonction du feuilleton.
En plus, peut-être, au fil des années, cela a pris cette tournure-là. Il y a quand même un côté un peu culturel, patrimoine, quelque chose plutôt d'agréable à regarder. Au fil des années, on traite plutôt des lieux, des événements, des choses qui sont plutôt festives. On est plutôt dans des choses positives.
Il y a eu des feuilletons (moi, j'en ai fait un), comme des prématurés, par exemple. Il y a eu même une petite qui est décédée pendant un tournage. On était quand même dans des sujets lourds. Le suivi d'enfants prématurés sur les premières semaines. De temps en temps, on est sur des sujets de société. Mais, quand on regarde la liste, de plus en plus, on est sur des sujets patrimoine et culture au sens très large.

Durant mon Master, j'ai fait une analyse de ces reportages. J'ai vu qu'il y avait beaucoup de sujets sur des compétitions, des histoires de vie, des lieux ou des endroits exceptionnels. Ce sont des thèmes récurrents, non ?
R – Le thème, c'est les coulisses d'un endroit ou d'un événement : montrer ce qu'on ne voit pas d'habitude. Tout cela est dans la charte du feuilleton. Il est devenu comme ça, au fil des années. C'est vrai que tous les lieux d'exception qui s'y prêtent, ça marche. J'en ai fait un, il y a quinze jours, sur le musée d'Orsay de Paris. Donc, l'idée était les coulisses du musée. Ce sont ces endroits habituels, aller dans des réserves, la préparation d'une expo...

Mais, apparemment, pour montrer tout ça au public, le plus important, c'est le format, le langage, la mise en scène… Comment tout cela est-il pensé au niveau du langage ?
R – Ce qui provoque le déclic pour choisir le sujet, c'est vraiment cette idée de lieux de découverte. Est-ce qu'on va découvrir un lieu, un événement ? Il y a beaucoup de compétition, parce qu'évidemment c'est si près du format feuilleton, en termes de dramaturgie. « Qui va gagner à la fin de la semaine ? Vous le saurez vendredi ». Là, on est typiquement dans le feuilleton. En plus, c'est lié à des notions de bien vivre, au culturel. Souvent, c'est un concours de cuisine, de musique ou ce genre de compétition. Il y a un côté sympa. Le jour de la compétition, on peut faire deux épisodes pour faire tenir le suspense. Ça s'y prête. C'est une dramaturgie assez simple. Donc ce qui est vraiment privilégié, c'est plus la forme quand même que le fond.
Le point de départ est souvent juste une idée du rédacteur en chef adjoint sur un lieu, un événement. C'est ça le point de départ. Après, il confie ça à un journaliste, soit des rédacteurs, des gens qui ont travaillé avec JRI, un caméraman. À *France 2*, ça se passe ainsi : des JRI qui font aussi de la rédaction (on est une petite dizaine à faire ça). Et donc, on va tourner tout seul avec un preneur de son. On est encore dans le format du feuilleton. Normalement, on essaye de tourner au maximum, comme on dit, en séquences, en ambiance, en *live*. On n'a pas besoin forcément de beaucoup de commentaires à la fin.

Dans la tête d'un journaliste qui va faire un reportage feuilleton, il y a forcément la préoccupation d'avoir une histoire initiale en tête. Comment relier les événements pour vraiment avoir un récit cohérent, pour qu'il soit cadré dans ce format ? J'imagine que ce n'est pas toujours évident.
R – Je suis d'accord. Après, cela va dépendre des sujets. Ça dépend des gens aussi. Entre les rédacteurs, je trouve qu'il y en a certains, on leur confie des feuilletons, et ils ont un peu de mal à entrer dans la forme feuilleton. Finalement, ils proposent une forme un peu classique de reportage, avec beaucoup de commentaires sur les images (interviews, ensuite commentaires). On est moins dans cet esprit, de *live*, des personnages qu'on suit. À vrai dire, ça dépend des sujets et des personnes.
Effectivement, la première préoccupation, quand on me confie un feuilleton, c'est d'identifier des personnages, vraiment des personnages, en me disant : « il faut que je m'appuie sur trois, quatre personnes qui ont évidemment un lien très fort avec le lieu, l'événement ». Voir si je peux les suivre plusieurs jours pour que je puisse les mettre dans plusieurs épisodes différents. On a tout de suite la mise en forme qui vient en tête. Évidemment, très vite ce qu'on appelle « séquencer », pour qu'on puisse proposer au rédacteur en chef adjoint, en charge des feuilletons : « voilà à quoi ça risque de ressembler. Je vais pouvoir avoir ça ». On fait évidemment des rendez-vous d'étape pour voir où on en est.

Dans ce cas-là, il arrive qu'un feuilleton ne marche pas, qu'il soit écarté ? Cela est déjà arrivé ?
R – Oui. Au premier coup de film, dans la phase de « calage », on voit que ça ne marche pas. Enfin, avec moi, ce n'est pas arrivé, mais il y a eu déjà des idées qui ont été abandonnées.

Comment ces sujets sont-ils pensés ? Il y a une équipe derrière…
R – Cela part dans deux sens : soit c'est le rédacteur en chef adjoint qui fait des propositions aux rédacteurs – comme c'est son domaine, c'est lui qui cherche des idées dans la presse – ou alors ce sont les rédacteurs ou des JRI de la maison qui proposent à cette personne des feuilletons.

C'est-à-dire qu'il n'y a pas vraiment d'équipe dédiée ?
R – Non. C'est une personne. J'imagine que ce sont des longs reportages. C'est une personne en termes de rédacteur en chef, mais chaque feuilleton est fabriqué par des équipes différentes.

Le texte aussi ?
R – Pour nous, la façon de fonctionner, le texte est écrit uniquement par le rédacteur, ou c'est le JRI, comme moi, qui l'écrit. Après, évidemment, c'est validé par le rédacteur en chef adjoint en charge des feuilletons. Donc, c'est lui qui valide ou pas une idée, une idée de départ. Il nous laisse tourner un petit peu. On le tient au courant quand même au fil et à mesure de comment ça se passe. Puis, au moment du montage, il y a donc une personne, un monteur ou une monteuse. Tous les jours, le rédacteur en chef adjoint passe et, quand on a un épisode finalisé, il nous dit qu'il faut faire les modifications. C'est comme ça dans tous les sujets du JT. C'est le même principe.

Ça prend combien de temps pour préparer un feuilleton ?
R – Officiellement, on n'a pas vraiment de temps détaché. Il nous confie une idée. Pendant un jour ou deux, il faut être en pleine préparation, voir comment c'est possible à rencontrer, les gens. C'est pourquoi on fait du repérage, quand on peut. Mais il n'y a pas énormément de temps de repérage de disponible, surtout si ce n'est pas à Paris. Après, on a des règles. Et là, c'est le rédacteur en chef adjoint qui nous donne l'autorisation ou pas. Alors, soit on est trois personnes – rédacteur, JRI, preneur de son – ou soit on n'est que deux personnes – JRI et preneur de son. On peut avoir plus ou moins de temps de tournage autorisé parce qu'on est moins nombreux. Cela dépend aussi s'il y a beaucoup de déplacements ou pas. Si c'est sur Paris, c'est donc assez simple. Il y a un budget évidemment, un prix par feuilleton. La règle est entre six et huit jours de tournage. Après, c'est très strict : on a sept jours de montage. Ça s'organise ainsi, en général.
Les deux premiers jours, c'est ce qu'on appelle le dérushage. On regarde tout ce qu'on a tourné intégralement. Pour un feuilleton, c'est encore plus important que pour un reportage classique, parce que, pour choisir l'ordre des séquences et l'ordre des épisodes, on a besoin d'avoir tout vu, tout écouté, pour ensuite savoir comment on va disposer tout le truc.
À l'issue du deuxième jour de dérushage, on établit le plan, on propose au rédacteur en chef adjoint qui valide et, après, il nous reste cinq jours de montage et on monte un épisode par jour. Il ne faut pas traîner. Pour faire 5 minutes dans une journée, c'est quand même assez. Le temps de mixage, de l'enregistrement de la voix très souvent, c'est un jour ou deux après. Le monteur est libéré une fois que le montage image est terminé et que le texte est validé. On n'a plus besoin du monteur. On se débrouille pour aller mixer entre un à deux trucs un peu rapidement. Pour simplifier, on va dire sept jours de tournage, sept jours de mix de montage.

Le feuilleton est là pour combler un espace dans le JT ?
R – De temps en temps, on a peur pour le feuilleton. On sait que le directeur d'information d'avant, par exemple, il n'aimait pas spécialement les feuilletons. Il disait qu'il n'avait pas forcément sa place dans le JT. Mais bon, il ne l'a pas supprimé. Évidemment, c'est le grand chef de l'information. Il pourrait dire : « le *13h*, on va le raccourcir. On va le faire moins long et on enlève le feuilleton », par exemple. Le temps du journal est aussi quelque chose qui se décide chaque année. C'est vrai qu'il occupe un temps considérable dans le JT et on peut mettre un autre sujet. C'est vrai, mais je ne sais pas si on peut raisonner comme ça. C'est dans la structure du JT.

Quand je vois dans les JT brésiliens, les séries n'ont pas d'espace fixe. Elles peuvent être diffusées un jour puis deux jours après. Ça dépend de l'actualité.
R – Pour nous, c'est vraiment des exceptions. Cette année, c'est après *Charlie Hebdo* et la Belgique, ils ont supprimé l'un des feuilletons. Il y a un cas particulier aussi : ces feuilletons qu'ils appellent plutôt des séries. Ils font différents épisodes avec différentes équipes. Par exemple, les marchés du monde. Il y avait un marché en Asie, un marché en Allemagne… Il s'appuie sur nos bureaux à l'étranger. On n'envoie pas l'équipe faire le tour du monde pour faire le feuilleton. Il s'appuie sur des équipes qu'on a déjà dans des pays étrangers. Régulièrement, il y a ça qu'on appelle une série. C'est un peu différent. Mais c'est diffusé dans la case feuilleton. Mais là, par contre, on n'a pas la notion de suivi de personnages, puisqu'on change vraiment de lieu. C'est juste la thématique qui forme le lien, en fait.

Quand je pense à la contextualisation, à l'approfondissement de l'information, il y a souvent le format qui compte. Normalement, à la base, ce sont trois épisodes. Ça peut arriver jusqu'à cinq. Sinon, pour mieux contextualiser, approfondir, il y a d'autres reportages qui viennent avec, mais pas au format série. C'est juste pour donner plus d'informations au public.
R – Non. Il n'y en a pas forcément ça. D'ailleurs, c'est très rare que le feuilleton soit lié à un fait d'actualité. Peut-être qu'au début c'était plus comme ça. Ces dernières années, nous sommes vraiment sur quelque chose qu'on va appeler « un sujet de froid », sauf quand c'est lié à une date précise comme les compétitions. Là, par exemple, on a fait le Carnaval de Dunkerque. Évidemment, le carnaval, c'est un week-end. Le feuilleton était la semaine suivante. On ne va pas le passer trois semaines après. De temps en temps, il y a un petit lien d'actualité. On va faire un feuilleton sur les soldes, par exemple. On va diffuser les jours de la semaine des soldes. Mais c'est un tiers des cas, je pense.

Dans ce genre de format, qu'est-ce que vous pensez du rôle des journalistes ? Ils interviennent vraiment ? On sent leur présence dans le reportage ou pas ? Parce que, parfois, le journaliste devient aussi un personnage.
R – Pas chez nous, pas dans notre feuilleton. Parfois, pour trancher un peu avec les *news*, il n'y a pas d'images, pas de plateau. C'est vraiment un format magazine classique, où le rédacteur est plutôt en retrait, justement pour avoir cette volonté de ramener le maximum d'échanges, de vie, une ambiance de *live*. C'est ça qu'on cherche. On ne veut pas que ça ressemble quand même à un format JT classique. Il ne faut pas que ça soit des images d'interviews de la personne en train de travailler. Il faut que ça soit vraiment en séquences.

Quand je parle de l'image du journaliste, ce n'est pas que le texte. C'est la* voix-off *aussi. J'ai déjà remarqué, dans un feuilleton, que le journaliste change un peu la voix. Il utilise des mots avec un ton moqueur, selon le sujet.
R – C'est vrai. Ça dépend des sujets aussi, évidemment. Il y a un côté un peu léger. On peut prendre un peu de recul, mettre un peu d'humour. On a un peu plus de liberté que dans une autre case. C'est vrai qu'on peut proposer des choses originales, toujours validées ou non par le rédacteur en chef adjoint. Mais il y a une liberté de ton qui est peut-être supplémentaire. Ça va dépendre quand même de la personnalité de chacun. Ça s'y prête plus en feuilleton, normalement. Pour un journaliste, c'est plus plaisant de travailler dans le feuilleton que dans d'autres formats. En général, les gens aiment bien en faire.

Il y a cette ambiance de « qui veut faire le feuilleton de la semaine ? » Y a-t-il un système rotatif ?
R – Ça se fait naturellement. Encore une fois, c'est une interaction entre Olivier Lenuzza, le rédacteur en chef, et les rédacteurs eux-mêmes qui ont envie. Ils en proposent. C'est à lui

d'accepter ou de refuser les idées. Après, ça prend beaucoup de temps quand même. S'il y a deux jours de préparation et sept jours de tournage, sept jours de montage, c'est un temps où les rédacteurs ne travaillent pas pour autre chose. Ils ne peuvent pas fournir d'autres reportages pour les autres journaux pendant presque quinze jours, trois semaines. C'est pour ça qu'il y a une rotation. C'est pour aussi aller prendre des gens dans des services différents aussi. Mais il y a des sujets, par exemple, qui peuvent être mieux développés avec un journaliste qu'avec un autre. Bien sûr, chez les JRI aussi. Par exemple, s'il y a une idée, il va peut-être se demander si c'est mieux un rédacteur spécialiste ou pas ou alors justement un JRI qui tournera, qui fera les deux en même temps. Effectivement, il va y avoir un choix de personnalité.

Pour choisir les personnages, les gens sont plutôt accessibles ? Ils aiment y participer ou c'est compliqué ?
R – C'est très variable. La télé, en général, n'est pas liée au feuilleton. L'avantage du feuilleton, c'est qu'on sait que c'est quelque chose de positif, de sympa. Il n'y a pas de polémique. Tous les grands organismes, par exemple les musées, les hôtels, les zoos, sont en général ravis qu'on fasse un feuilleton. Ce n'est pas en vain d'avoir pendant 25 minutes son image toute la semaine. Ce n'est pas une pub, mais c'est toujours montrer leurs établissements avec des choses plutôt positives.

C'est-à-dire qu'ils sont déjà conscients du format ?
R – Oui. Le feuilleton est devenu déjà quelque chose de connu. Les attachés de presse connaissent le format du feuilleton. Ça nous aide. Ils savent de quoi on a besoin à peu près. Ils savent bien que ce n'est pas juste tourner une demi-journée, poser trois questions à quelqu'un. Ce ne sont pas des choses si sérieuses pour créer des polémiques, disons. Ça, c'est sur la forme. On ne va pas les tourner en caméra cachée. Ils sont ravis de nous accueillir en général.

Je vois vraiment que les feuilletons font plaisir à tous.
R – Oui. Plaisir à regarder, à tourner. Les gens sont contents de faire un feuilleton, même moi. Une fois, on m'a proposé un sujet. Il ne me faisait pas rêver. C'était les coulisses d'un hypermarché. Et, quand même, sous forme de feuilleton, c'était très sympa à faire. J'ai pu vraiment aller dans les coulisses, rencontrer plein de gens. En plus, il y a autre chose qui se passe sur *France 2*, notamment. De plus en plus, les autres sujets d'actualité classiques sont faits par plein d'équipes différentes. Un bout en province, un bout à l'étranger, un bout à Paris. Donc, nous, en tant que journalistes, rédacteurs ou JRI, on fait des bouts de reportages. On a beaucoup de mal, depuis plusieurs années, à faire des reportages complets. C'est une grande frustration. Donc, quand on fait un feuilleton, on sait déjà qu'on va être sur du reportage complet. En plus, sous du long format comme un magazine. Puis, on va tourner sept jours. On va avoir 25 minutes sur le même sujet. En tant que fabricant, en tant que rédacteur, JRI ou monteur, c'est quelque chose de satisfaisant. Je n'ai jamais entendu quelqu'un dire : « quelle galère ! Je dois faire un feuilleton ».

On a toujours une inquiétude pour bien raconter l'histoire qu'on a en tête. Par contre, j'ai déjà vu des trucages. Par exemple, des ballons qui sortent de la tête. Ça, c'est vraiment le journaliste et le monteur qui réfléchissent ensemble à une mise en images.
R – Mais là, il n'y a aucune censure, aucune intervention, disant que ce n'est pas bien dans le journalisme. Alors, dans ce format, tout est possible. Après, il y a toujours cette idée de validation du rédacteur en chef adjoint. Mais il n'y a pas de charte. On est assez libre. Enfin, il y a des trucs, des astuces, qu'on essaye de remettre dans chaque feuilleton. Encore une fois, je n'ai jamais entendu une personne se plaindre de faire un feuilleton.

Cependant, dans les rédactions, j'ai toujours entendu dire que ce n'est pas du journalisme. C'est de la littérature.
R – Au sein de la rédaction, par contre, les gens sont souvent ouverts. Je n'ai jamais entendu des journalistes de base dire ça. En même temps, je pense qu'à *France 2*, il y a quand même un esprit magazine. La chaîne *France 2* fabrique des magazines depuis toujours. Les rédacteurs sont plutôt ouverts à ce genre de format. Et, globalement, je pense que les gens trouvent ça bien d'en mettre un peu dans les JT.

C'est intéressant d'entendre que la chaîne France 2 est plutôt magazine.
R – Il y a cette culture, parce que, parmi les émissions principales de *France 2*, il y a celle qui s'appelle *Envoyé spécial*, tous les jeudis, depuis 15 ans maintenant. Il y en a d'autres après, comme *Complément d'enquête* qui, avant, était diffusée le lundi et maintenant le jeudi. On a une culture de magazine très forte.

Annexe 4 : ***Interview d'Élise Lucet, publiée sur le site OZAP***

(http://www.ozap.com/actu/elise-lucet-13-heures-magazine-journal/95088, ce document n'est plus consultable sur ce site. Il a été consulté le 2 septembre 2016)

Elise Lucet

« Le 13 heures ? Pas un magazine et plus vraiment un journal »

Publié par ***Benoît Daragon***
Lundi 3 Avril 2006

En septembre dernier, Elise Lucet quittait le fauteuil du *19/20* après seize années de bons et loyaux services pour s'installer sur le siège du *13 heures de France 2*. Depuis le lancement de la nouvelle formule du journal en 2004, la plupart des chaînes ont rénové leur rendez-vous d'info de la mi-journée. Face à ces nouvelles concurrences, Elise Lucet s'en sort plutôt bien : le journal de la deuxième chaîne a gagné en moyenne 300.000 téléspectateurs. Après un début de


La présentatrice commande le plateau du journal de 13 Heures depuis septembre 2005

saison riche en actualité, de la crise des banlieues aux contestations contre le CPE, Elise Lucet fait le point dans *imédias* sur sept mois de *13 heures*.

Imédias : Vous avez un peu modifié la formule initiale du journal dessinée par Christophe Hondelatte. Etes-vous allée au bout des aménagements ou y a-t-il encore des choses que vous souhaitez changer ?
Elise Lucet : Je suis contre l'idée de « formule ». Je n'aime pas les journaux rigides. La structure d'un journal doit s'adapter tous les jours à l'actualité. On avait besoin de plus de souplesse. Le principal aménagement a été de supprimer le « face à face » de façon systématique. On en fait seulement quand ça nous semble nécessaire.

Vous pensez avoir gommé l'aspect gadget de certaines séquences, comme « l'invité des 5 dernières minutes » par exemple ?
J'aime beaucoup ce moment. L'idée de rencontrer en fin de journal des gens connus ou non, en promo on non, c'est très bien. Je ne trouve pas que ce soit un moment gadget. Quand Roberto Benigni est venu, il avait l'air accablé pendant tout le journal. On a tenté de le faire parler afin d'éviter qu'il fasse le cirque, que j'aime bien par ailleurs, mais qu'il fait sur tous les plateaux. Il a enlevé son masque. C'était un beau moment. Et je trouve que cette séquence termine bien le journal. Ça permet à la pression de retomber.

Face au journal de Jean-Pierre Pernault, il faut une forme moderne et un aspect magazine dans le fond ?
La forme est moderne, oui. Elle m'avait séduite dès son lancement ! J'ai demandé à Patrick de Carolis si je pouvais venir présenter le *13 heures* parce que je trouvais le journal novateur. Ce n'est pas tout à fait un magazine et plus vraiment un journal. C'est un lieu ouvert, où on peut être reçu, où on est dans l'actualité tout en prenant le temps de s'arrêter sur des sujets plus marginaux. Le feuilleton, par exemple, donne la possibilité de faire du reportage pendant 4 minutes par jour. Je trouve ça important dans un journal de prendre du temps avec de longs sujets.

La semaine dernière dans *TV Magazine*, un sujet sur les mimiques des présentateurs soulignait vos « sourcils expressifs qui vous permettent de commenter l'actualité tout en gardant de la distance ». Ce papier vous désigne également membre de la « secte du stylo ». Vous avez l'impression d'en faire trop ?
Nicolas Canteloup dit même que je fais des appels de phare avec mes yeux ! Je pense qu'il a raison (rires). Je n'ai pas l'impression d'en faire trop, je suis moi-même. La télévision ne m'a pas changée. Je suis comme ça dans la vie. On me fait des réflexions sur mes sourcils depuis que j'ai 14 ans. Je n'y peux rien et ça n'est évidemment pas calculé. Je veux rester naturelle à l'antenne. Je fais mon métier avec le plus de rigueur possible. Tout ce qui est de l'ordre de la représentation, ça m'est assez égal.

Et vous avez l'impression de commenter l'actualité par moment ?
Franchement, le commentaire par le sourcil, je n'y crois guère. Dans la vie, on a tous une manière d'appuyer certaines phrases qu'on trouve importantes. Mais franchement, je ne me dis jamais, je vais souligner ce mot avec mon sourcil !

Pour des raisons de synergie de groupe, *France 3* vient de réaménager sa case 12-15h avec entre autre un raccourcissement de l'info pour ne pas être en concurrence avec *France 2*. Cela a provoqué la colère de téléspectateurs et de certains élus. Etait-ce un choix judicieux ?

Je n'ai pas participé à ce choix. On ne m'a pas demandé mon avis. Je l'ai d'ailleurs appris assez tardivement. Cependant, je trouve toujours ça dommage que *France 2* et *France 3* se battent en même temps sur le même terrain. Quand j'étais au *19/20*, on nous imposait de ne pas déborder sur le *20 heures de France 2* et on demandait aussi à *France 2* de ne pas prendre l'antenne plus tôt en cas de grosse information. Je trouve ça plutôt logique. On a suffisamment de concurrence en info pour ne pas se faire d'ombre en interne.

Le fauteuil du *13 heures de France 2* est ô combien éjectable. En septembre, vous disiez être là pour deux ans minimum. Votre direction vous a déjà fait part de votre renouvellement ?
Nous n'avons pas encore parlé de l'année prochaine. Mais les retours d'Arlette Chabot et de Patrick de Carolis étant positifs, je dirais que, *a priori*, je devrais rester.

Vous allez fêter dans quelques semaines la 50e enquête de Pièces à conviction, le magazine que vous présentez sur *France 3*. Ce magazine vous permet de revenir sur des sujets qui n'ont pas été bien traités par les journaux ?
Dans l'actualité quotidienne, une information en chasse une autre. C'est fort désagréable pour les journalistes et pour les téléspectateurs mais c'est comme ça ! De plus, dans un journal, on n'a pas le temps de travailler à fond sur un dossier. Un magazine donne ces possibilités. Pendant plusieurs semaines, une équipe travaille exclusivement sur un sujet. C'est très intéressant. A titre personnel, ça nourrit aussi ma réflexion sur mon journal. Dans le *13 heures*, on essaye quand c'est possible de revenir sur des sujets dont on parle moins et qui restent cependant dans l'actualité.

Cela ne vous pose pas de problème de travailler à la fois sur *France 2* et *France 3* ?
Non au contraire, je trouve ça super. Je reste très attachée à *France 3*. J'aime la différence entre ces deux chaînes. Elles offrent des moyens d'expression différents. La complémentarité entre les chaînes du groupe doit aussi passer par les animateurs. Je trouve ça très bien qu'Yves Calvi et David Pujadas cumulent des émissions sur *France 2* et *France 5*.

Aimez-vous la soupe, Elise Lucet ?
Oui. Pourquoi ?

Parce que Raphaël Garrigos et Isabelle Roberts, dans leur dernier livre *La bonne soupe*, fustigent la recette du 13 heures de Jean-Pierre Pernault. Avez-vous lu ce livre ?
Non ! Je l'ai reçu mais je ne l'ai pas lu. On me demande tout le temps de définir le journal de la rédaction de *France 2* par rapport à celui de *TF1*. Mais on ne fonctionne pas comme ça. On ne se définit pas par rapport à eux. On cherche simplement à faire un journal qui nous ressemble, qu'on est fiers de défendre. Un journal qui réponde à la notion de service public. Notre identité vient de la façon dont on traite l'info, avec, je l'espère, rigueur, sérieux, convivialité et esprit de responsabilité. C'est l'identité de *France 2* et on ne se définit que par rapport à ça. Pendant mon journal à 13 heures, je n'ai pas de retour de *TF1*. Eux nous regardent mais pas moi. Je ne passe pas mon journal à observer comment *TF1* fait son journal, par quoi ils ouvrent etc.

En ce moment, on est au cœur du débat sur le CPE. Est-il possible de traiter ce débat, éminemment politique, de façon objective ?
Oui en étant à l'écoute. On essaie d'équilibrer le plus possible nos sujets. On montre la diversité du débat en donnant la parole à tous les secteurs de la société française et pas qu'aux politiques. Par exemple, très vite nos correspondants nous ont fait part d'un débat dans le

débat : entre ceux qui sont pour et ceux qui sont opposés aux occupations des facultés et des lycées. Nos correspondants montrent les différents sons de cloches que l'on entend en région. On rapporte les faits par des reportages mais aussi par des invités en plateau. On n'a pas de parti pris, pas de consigne. On n'a pas à faire de la provocation ni dans un sens ni dans l'autre. En restant à l'écoute, en collant au plus près à ce qu'on entend, on relaie ce débat avec justesse. Ce sérieux passe aussi par une maîtrise de notre antenne. Mardi midi, un journaliste n'a pas pu faire son papier en direct car un manifestant s'est mis à hurler. Nous avons interrompu le papier. On ne peut pas traiter correctement du CPE s'il y a des débordements ou quelque forme de contrainte.

Que ce soit dans la crise des banlieues en novembre dernier ou dans les réactions au CPE, on sent désormais que tous les acteurs de l'actualité se servent des médias. Les médias deviennent des acteurs et des outils de la vie publique. Est-ce que tout cela ne devrait pas amener plus de prudence ?
La manière dont les jeunes notamment ont intégré la société de communication est bluffante. Les *leaders* étudiants sont des enfants de la télé. Au niveau de la communication, il n'y plus de déséquilibre entre les étudiants et les hommes politiques chevronnés. A 18 ans, ils sont capables de tenir tête à un ministre. Ils ont des argumentations solides et du coup les débats sont d'assez haute tenue, comme on l'a constaté dans *A vous de juger* ou dans *Mots croisés*. Ce n'est que plus intéressant.

On a beaucoup entendu parler des travaux de la commission d'enquête parlementaire sur Outreau au moment de l'audition du juge Burgaud. Les auditions des journalistes ont été moins relayées. Les médias seraient-ils moins enclins à rendre des comptes ?
Pas du tout. Je pense au contraire qu'il n'y a pas d'impunité journalistique. On a fait des sujets dans les journaux sur les auditions des journalistes, notamment un long sujet de 2 minutes 45 dans le 13 heures. Je trouve au contraire qu'on a eu un sens critique par rapport à ce qui avait été fait.

Est-ce que cette affaire va faire jurisprudence dans le traitement des faits divers ? Par exemple lorsque arrive l'affaire Halimi, vous êtes vous dit « attention danger, pas de précipitations » ?
Evidemment. Sur l'affaire Halimi, nous avons été extrêmement prudents. Nos journalistes ont toujours dit que le caractère antisémite de ce crime était soulevé par Fofana. Au sein de la rédaction, nous avons beaucoup parlé entre nous de l'affaire Halimi, pour éviter justement toute dérive. Il y a eu des débats, on a attendu des déclarations officielles pour parler des mobiles supposés de ce crime. Quand le Premier Ministre a déclaré que ce crime était probablement de nature antisémite, nous n'avons fait que rapporter des propos qui nous semblaient importants. Mais nous ne sommes pas responsables des déclarations du premier ministre.

David Pujadas a fait il y a quelques semaines la Une de *TV Mag'* avec sa conjointe. Il y a quelques mois encore, il disait « moi jamais ». *Gala* vous a contacté ?
Pas depuis les photos de David mais j'ai déjà été contactée des vingtaines de fois. J'ai toujours refusé.

Les photos de David Pujadas vous ont-elles fait réfléchir ?
Non. David fait ce qu'il veut. C'est un choix personnel. A *France Télévisions*, nous avons la chance de n'avoir aucune pression de la part de la direction sur ces sujets. On ne nous impose pas de faire ce genre de photos. On a une totale liberté. Je continuerai à refuser car je n'en ai

pas envie.

***TF1* a fait un coup en nommant Harry Roselmack comme joker de PPDA. Pensez-vous que la discrimination positive soit la solution ?**
Ce n'est pas de la discrimination positive dans le sens où il n'y a pas de quotas ! Personnellement, je suis pour l'existence à l'antenne de tout ce qui peut représenter la société française d'aujourd'hui dès lors que ce sont des journalistes rigoureux et fiables.

Avec ce coup de *TF1*, on a l'impression que *France Télévisions*, et particulièrement *France 2*, est en retard sur la question des minorités visibles ?
Oui mais ce n'est pas vrai. *France Télévisions* travaille depuis des années sur le terrain des minorités visibles, sans faire de « coup ». On a tendance à oublier que le *13 heures de France 2* a été présenté par Rachid Arhab, en duo avec Carole Gaessler. Et c'était il y a six ou sept ans. Depuis, Audrey Pulvar présente le *19/20* et elle est titulaire de son fauteuil ! On travaille calmement sur ce sujet, comme on l'avait fait pour la féminisation du métier.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Infographie de la grille de programmation de Globo. **49**

Figure 2 : Prise d'écran de la grille de la programmation de France 2. **82**

Figure 3 : Grille d'étude - séries du Jornal Hoje (Partie 1). **121**

Figure 4: Grille d'étude - séries du Jornal Hoje (Partie 2). **122**

Figure 5 : Grille d'étude - feuilletons du 13h de France 2 (Partie 1). **123**

Figure 6 : Grille d'étude - feuilletons du 13h de France 2 (Partie 2). **124**

Figure 7 : : Images tirées des feuilletons « À vous de jouer ! », « À bord du train des steppes » et « Passion Tintin ». **140**

Figure 8 : Images tirées des séries « Irã » (Iran), « Ciência de uma paixão » (Science d'une passion) et « Grileiros na Amazônia » (Les accapareurs de terres en Amazonie). **147**

Figure 9 : Images tirées des séries « A língua que a gente fala » (La langue qu'on parle), « Bebês modernos » (Bébés modernes) et « Mulheres no mundo atual » (Les femmes dans le monde actuel). **160**

Figure 10 : Images tirées de la série « Profissão, qual é a sua? » (Profession, quelle est la vôtre ?). **165**

Figure 11 : Images tirées de la série « A hora do parto » (L'heure d'accouchement). **167**

Figure 12 : : Images tirées du feuilleton « Pommes d'amour ». **171**

Figure 13 : Images tirées du feuilleton « Là-haut, sur la montagne ». **173**

Figure 14 : Images tirées du feuilleton « L'or bleu de Provence ». **181**

Figure 15 : Images tirées du feuilleton « La route du bout du monde ». **186**

Figure 16 : Images tirées du feuilleton « La route du bout du monde ». **190**

Figure 17 : Images tirées de la série « Depois do vstibular » (Après le bac). **197**

Figure 18 : Images tirées du feuilleton « Un fleuve dans la ville ». **201**

Figure 19 : Images tirées du feuilleton « Safari sur les rails ». **205**

Figure 20 : Images tirées de la série « Sotaques do Brasil » (Les différents accents du Brésil). **210**

Figure 21 : Images tirées du feuilleton « Le souffle des fanfares ». **223**

Figure 22 : Images tirées de la série « Bebês modernos » (bébés modernes). **234**

Figure 23 : Images tirées du feuilleton « La fine fleur des jardiniers » et du feuilleton « Les plumes de Montmartre ». **239**

Figure 24 : Images tirées du feuilleton « Les plumes de Montmartre ». **240**

Figure 25 : : Images tirées du feuilleton « Les fous de la Diagonale ». **260**

Figure 26 : : Images tirées du feuilleton « Le tour des monts ». **264**

Figure 27 : Images tirées de la série « Idosos » (Personnes âgées). **272**

Figure 28 : Images tirées de la série « Câncer » (Cancer). **274**

Figure 29 : Images tirées du feuilleton « À vous de jouer ! ». **279**

Figure 30 : Images tirées des feuilletons « Mercantour : hors des sentiers battus » et « Sénégal : la magie du delta ». **285**

Figure 31 : : Images tirées de la série « Idosos » (Personnes âgées). **292**

Figure 32 : Images tirées de la série « Irã » (Iran). **297**

Figure 33 : Images tirées de la série « Suíça » (Suisse). **301**

Figure 34 : Images tirées de la série « Trem do JH : eleições americanas (Train du JH – Éléctions américaines). **320**

Figure 35 : Image tirée du feuilleton « Route 66 : au cœur de l'Amérique ». **329**

Figure 36 : Image tirée du feuilleton « Route 66 : au cœur de l'Amérique ». **334**

Figure 37 : Images tirées du feuilleton « Au cœur de l'Eurovision ». **344**

Figure 38 : Image tirée de la série « A ciência de uma paixão » (Science d'une passion). **357**

Figure 39 : Image tirée du feuilleton « Euro : côté coulisses ». **362**

Figure 40 : Image tirée du feuilleton « Euro : côté coulisses ». **363**

Figure 41 : Image tirée du feuilleton « Le tour des monts ». **368**

Figure 42 : Images tirées du feuilleton « Passion Tintin ». **375**

Figure 43 : Images tirées de la série « Ser Carioca » (Être Carioca). **383**

Figure 44 : Image tirée de la série « Grileiros na Amazônia » (Les accapareurs de terres en Amazonie). **394**

Figure 45 : Images tirées de la série « Lança-perfume » (Lance-parfum). **397**

Figure 46 : Images tirées de la série « Câmeras de segurança » (Caméras de surveillance). **402**

Figure 47 : Images tirées de la série « Câmeras de segurança » (Caméras de surveillance). **405**

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION ***8***

Le réveil d'une curiosité 8
Sur la voie du rapprochement avec d'autres genres 9
Deux processus distincts émergent d'une seule logique d'étirement du récit 10
Les approches culturelles qui peuvent être mobilisées dans le journalisme télévisé 11
L'intérêt d'étudier une configuration close des reportages en épisodes 13
La formulation d'un cadre comparatif 16
La problématique 18
Structure de la thèse 20

PREMIÈRE PARTIE

1 La feuilletonisation en France et la sérialisation au Brésil ***26***

1.1 En quête d'une formule à succès 26

1.2 Du feuilleton à la série : une hybridation qui fait avancer le récit 31

1.3 L'ambiguïté entre la feuilletonisation et la sérialisation 35
1.3.1 Les variations et invariants 36
1.3.2 La sophistication des fictions à épisodes 38

1.4 La télévision comme « une narration continue » 39
1.4.1 La mise en modules 40
1.4.2 L'imprévisibilité comme un facteur de mise en attente 42

1.5 Le modèle de qualité Globo 43
1.5.1 Les antécédents 43
1.5.2 Le flux de programmation 47
1.5.3 La novela-réalité 52
1.5.4 Globo : « c'est ici qu'on se voit » 56
1.5.5 Le récit d'une nation 58
1.5.6 La série à la place de la telenovela 63

1.6 France 2 sous l'égide du feuilleton 68
1.6.1 Du berceau littéraire à la grille 68
1.6.2 Une fiction référentielle comme synonyme d'actualité 71
1.6.3 La place du feuilleton dans la télévision française 74
1.6.4 « Juste une case magazine » 82

1.7 Du fictionnel à l'informationnel 86
1.7.1 Récit-clos et récit-ouvert 87
1.7.2 Les éléments narratifs, structurels et matriciels au premier plan 91
1.7.3 La temporalité et les « chronismes » 96
1.7.4 L'organisation configurationnelle : la séquentialité et la narrativité 99

1.8 Le corpus : séries du Jornal Hoje et feuilletons du 13h de France 2 108
1.8.1 Entre le privé et le public 109
1.8.2 Des périodicités différentes 114
1.8.3 La constitution du corpus 117
1.8.4 Les critères d'organisation de nos grilles d'étude 125

Conclusion intermédiaire 126

DEUXIÈME PARTIE

2 Le récit à épisodes vers une contextualisation de l'information 128

2.1 La contextualisation et la fragmentation : deux processus contraires ? 128
2.1.1 Une définition du contexte à trois niveaux 130
2.1.2 Les paliers à franchir pour atteindre une contextualisation 133

2.2 Les analepses : vers une contextualisation de l'information 135
2.2.1 La mise en contexte par « précédemment » 137
2.2.2 La mise en contexte par le générique 143

2.3 Les séquences introductives hybrides 148
2.3.1 La réitération informative par le moyen d'un générique de double temporalité 150
2.3.2 Le générique comme outil de marketing 154
2.3.3 Du « trailer » au générique-carton : plusieurs séquences introductives en une seule 156

2.4 Les prolepses : vers une fragmentation de l'information 161
2.4.1 Les séquences de plateau extradiégétiques-proleptiques 163
2.4.2 Les prolepses qui génèrent le suspense et la curiosité par anticipation 169
2.4.3 Les prolepses qui génèrent les suites et le rythme narratif 176
2.4.4 L'amorce narrative : une subtile anachronie par anticipation 179

2.5 Les prolepses et analepses : vers une cohérence narrative 181
2.5.1 Entre la concordance et la discordance du temps du récit 182
2.5.2 Un exemple de feuilleton dont la configuration est cohérente 184

2.6 Contexte et cohésion narrative par le moyen d'embrayeurs et de co-textes 190
2.6.1 Le rôle des déictiques spatiaux, de personne et de temps 191
2.6.2 Du co-texte au contexte : les différents niveaux de structure du récit à épisodes 198
2.6.3 Le contexte séquentiel à partir de la structuration co-textuelle : cohésion plus large 201

2.7 L'intertextualité comme premier niveau de contextualisation 206
2.7.1 Les pré-textes, des pré-scénarios comme modes d'ouverture des récits à épisodes 208
2.7.2 Des horizons d'attente qui suivent l'intertextualité grâce aux modèles narratifs 212
2.7.3 L'intertextualité : la passerelle entre information et fiction 216
2.7.4 Un feuilleton avec une intertextualité à plusieurs niveaux 219

2.8 L'usage d'archives : artifice courant pour la mise en contexte et en récit 223
2.8.1 L'image d'archives : entre la contextualisation et la décontextualisaton du voir 227
2.8.2 Lorsque les images d'archives ajoutent des valeurs diverses au récit 231
2.8.3 La valeur historique des images d'archives retravaillées par le récit 236

2.9 La mosaïque d'actes de paroles construite par le récit à épisodes 241
2.9.1 Le journaliste : entre le médiateur et le conducteur, entre le narrateur et l'auteur 244
2.9.2 L'importance du journaliste-narrateur 248
2.9.3 Le récit sous l'orientation du regard du journaliste-narrateur 253
2.9.4 La fragmentation du récit par l'absence d'un journaliste-narrateur unique 260
2.9.5 L'assemblage narratif par l'habillage graphique, textuel et visuel 267

2.10 L'ancrage narratif à travers la figure du personnage 274
2.10.1 Les personnages comme principaux piliers narratifs des feuilletons 276
2.10.2 Le point de vue des personnages au premier plan narratif 282
2.10.3 La présence du journaliste-personnage dans les séries 287
2.10.4 La dynamique entre le journaliste-personnage et le personnage-expert 288
2.10.5 Le journaliste-personnage en tant que chroniqueur-flâneur 293
2.10.6 La valeur d'un chroniqueur dans un récit à épisodes 301

Conclusion intermédiaire 304

TROISIÈME PARTIE

3 Récit à épisodes et actualité : un conflit ou un bel arrangement ? 306

3.1 L'actualité qui s'échappe 306
3.1.1 La nécessité d'un point d'aboutissement 308
3.1.2 Le visible léger et fragmenté 309
3.1.3 Les feuilletons et les séries qui courtisent l'actualité 312

3.2 L'actualité dans un récit de voyage 314
3.2.1 Les élections américaines sur les rails 316
3.2.2 Le récit à épisodes en convergence 325
3.2.3 Les élections américaines mises en route 328
3.2.4 Un détour narratif vers l'actualité 333
3.2.5 L'accomplissement du parcours 334

3.3 Eurovision : « un suspense qui restera entier jusqu'au bout » 335
3.3.1 Entre suspense et curiosité 336
3.3.2 La compétition au premier plan 338
3.3.3 Les suites liées à l'actualité 339
3.3.4 Une fin en suspense 341
3.3.5 Entre conclusion et promotion 344

3.4 Effets de propagande et de calendrier 348
3.4.1 La totalisation des grands événements sportifs 349
3.4.2 La science d'une passion 354
3.4.3 Du quotidien banal au grand rendez-vous 358
3.4.4 La grande boucle : une série en permanence 363

3.5 Les événements qui « font date » 369
3.5.1 Une histoire à suivre, une exposition à ne pas rater 372
3.5.2 Événements répétitifs dans le calendrier événementiel 375
3.5.3 Rio Janeiro est toujours aussi beau : la répétition de clichés au profit du récit 382
3.5.4 Le temps chronique et le temps calendaire en série 385

3.6 La révélation publique et sa propagation dans l'actualité 387
3.6.1 Les séries spéciales d'enquête 390
3.6.2 La trilogie caméras cachées 398
3.6.3 Des séries saisonnières 405
3.6.4 Suite éphémère et inexistante 412

3.7 Des fins possibles, des tensions permanentes 415
3.7.1 Un agencement de l'espace et du temps 415
3.7.2 Se repérer dans le désordre 418
3.7.3 De l'incomplétude à la complétude 421
3.7.4 La fin fait sa fin 425

Conclusion intermédiaire 430

CONCLUSION 432
Des hybridations narratives au service du journalisme 433
Un processus déterminé par des héritages et des cultures médiatiques spécifiques 434
L'émergence des stratégies entre les tensions et les logiques propres des dispositifs 437
Le jaillissement de diverses figures liées à la présence du journaliste dans le récit 438
Des procédés narratifs essentiels à l'agencement du temps du récit en épisodes 439
Un horizon d'attente construit par un éventail de recours narratifs 443
La voix narrative prend de l'ampleur dans la mise en série ou en feuilleton 446
Des ajustements vis-à-vis de l'actualité et de l'événementialité 447
Les récits de voyage et de compétition comme exemples de pré-scénarios réussis 450
Un arrangement opportun pour le journalisme télévisé 454
L'esquisse de nouvelles suites 455

BIBLIOGRAPHIE *457*

ANNEXES *471*