

Le journalisme télévisuel au péril des contraintes techniques

Arnaud Mercier

*Maître de conférence en science politique
à l'Université de Nice
Chercheur associé au CNRS,
Laboratoire communication et politique*

La mise en branle d'un complexe réseau de techniques et de technologies pour toucher le plus large public possible est au cœur du dispositif télévisuel. Le journalisme télévisuel, tout en se rattachant à l'ensemble de la profession, connaît certaines spécificités, et donc certaines sources particulières de dérapages qui dépendent étroitement du système de contraintes techniques dans lequel ces journalistes évoluent. Nous reprendrons donc la liste de quelques outils et contraintes techniques propres au journal télévisé, en essayant à chaque fois de voir les dilemmes que les journalistes de télévision doivent affronter pour rester en cohérence avec la conception qu'ils se font du métier et de la déontologie professionnelle. A partir de cette conception, on peut considérer la compétence professionnelle comme l'aptitude à s'adapter au système de contraintes dans lequel on s'insère.

Pour cerner ce phénomène, on présentera d'abord des remarques sur quelques éléments de contrainte technique moins influents : caméra portable, périodicité, décor, prompteur, palette graphique, etc. Puis, nous consacrerons de plus longs développements à trois caractéristiques fondamentales du journalisme télévisuel que sont le direct, le tempo de l'urgence et enfin l'obligation visuelle.

Des contraintes mineures

Une des innovations technologiques majeures de ces vingt dernières années est sans contexte l'invention des caméras vidéo portables, dont le modèle de référence reste la célèbre *Bétacam*. La vidéo légère a réduit considérablement les temps de tournage. Plus besoin de partir avec une équipe

composée de trois ou quatre techniciens. Le reportage s'effectue alors souvent à deux, un rédacteur et un journaliste-reporter-image (JRI), quand le JRI ne s'aventure pas seul sur certains terrains pour effectuer ses propres reportages. La vidéo permet un gain de temps au tournage. Cet outil a aussi rendu plus facile la pénétration de la télévision dans des milieux d'enquête où il était difficile ou impossible de filmer. Les milieux de marginaux par exemple ne pouvaient pas être suivis par une équipe de reportage de cinq personnes avec plus d'une centaine de kilos de matériel. De même, la caméra va se faire moins intimidante. « *L'usage généralisé du micro sans fil associé au camescope permet de passer de l'interrogatoire télévisé à l'échange enregistré* »¹.

« il faut donner une interprétation à l'information dès le tournage »

La vidéo portable va donc permettre aux journalistes de télévision de pénétrer partout, à l'instar des journalistes de presse écrite, justifiant par là même leur fonction d'outil d'information pour tous, au service de tous. Pour les reporters-cameramen, cet outil a représenté une libération. La mobilité de la caméra offre beaucoup plus d'opportunités de tournage, une fois sur place. De relativement statique et ennuyeux, le reportage pouvait potentiellement s'orienter vers l'écriture filmique, en multipliant le nombre des plans-séquences. « *Cette tendance a une conséquence sur le montage. Les plans ne sont plus automatiquement raccordables comme ils l'étaient auparavant. Le cameraman ramenait un nombre de plans fixes et de mouvements bien calibrés. Maintenant il faut prévoir sur quelles images pourra ou non se superposer un commentaire off, cela implique qu'il faut donner une interprétation à l'information dès le tournage.* »². Autrement dit, il faut pouvoir contenir a priori les libertés que donne cet instrument de tournage, pour rester dans les canons du reportage télévisé. Mais derrière ce problème s'en cache un second. Le risque que comporte cette plus grande souplesse est de devenir moins exigeant sur la qualité du reportage, en demandant à une même équipe d'enchaîner les tournages dans une même journée au détriment de l'approfondissement. Le dilemme devient le suivant : écriture filmique grâce à la plus grande liberté... ou reportages "à la chaîne" grâce à la plus grande souplesse ?

Deuxième contrainte technique, la périodicité, associée à la linéarité de présentation. Comme tout journal, le JT se veut un reflet de l'actualité au jour le jour. Il faut donc dégager la nouveauté dans le lot quotidien des actions humaines répétitives. « *L'information du JT doit faire date, donner le fait, l'image qui résume l'imprévisibilité du monde. Plus l'information est imprévisible, plus elle sera forte* »³. Les journalistes se sentent tenus d'attribuer systématiquement une spécificité à chaque journée, mettant ainsi sur le même plan des événements de portée totalement différente. Mais surtout, ils se sentent obligés de varier leurs "unes" afin de ne pas lasser leur public, car l'ordre d'exposition des faits est subi par le téléspectateur, contrairement au lecteur qui peut entrer dans son journal dans l'ordre qu'il souhaite, en commençant par les rubriques qui l'intéressent le plus. Comme le dit crûment un journaliste de France 2 : « *On ne peut pas parler de la*

famine tous les jours. En ce moment, ce sont les J.O. : on ne va pas supprimer les Jeux olympiques pour la Somalie ! L'information télévisuelle est parcellaire, c'est la règle du jeu. Vous savez, il y a beaucoup de problèmes dans beaucoup de pays. Un jour c'est l'Ouganda, une autre fois la Somalie... »⁴

**« L'arrivée du numérique
annonce l'essor de programmes
plus interactifs »**

Pour pallier ce handicap, l'arrivée du numérique annonce l'essor de programmes plus interactifs. Du coup, certains professionnels songent à offrir un journal télévisé "à la carte" pour éviter la sensation de "menu obligatoire" qu'éprouve le téléspectateur. La télévision présenterait des lucarnes avec des sous-titres annonçant le sujet et il suffirait de cliquer pour avoir le reportage souhaité parmi ceux offerts, dans l'ordre d'exposition voulu. Dans ce cas, le journal télévisé cesserait d'être un programme fédérateur entre tous les publics, puisque chacun se construirait "son" journal télévisé.

Dans l'un ou l'autre cas, linéarité subie ou programme à la carte, le dilemme qui se fait jour ici est de savoir si un média d'information généraliste et grand public comme le journal télévisé doit abdiquer sa mission de programme pédagogique minimum d'information pour tous en jouant un rôle de sélection des faits jugés ou par la recherche d'une interactivité au prix d'un isolement des individus, chacun refusant d'être exposé à ce qui "ne l'intéresse pas". Dilemme que l'on pourrait résumer de la manière suivante : l'actualité répond-elle à la logique du téléspectateur ou à la logique de la télécommande ?

Le plateau et son décor tiennent également une place importante dans le dispositif du journal télévisé. Ils servent de vitrine à la rédaction qui entend en faire un élément déterminant de captation de l'attention et d'attrait pour le public. Ils servent aussi souvent de symbole d'un changement. Toute volonté de modification du contenu rédactionnel est précédée d'un nouveau décor qui marque la rupture, comme ce fut le cas récemment au 20 heures de France 2, avec l'échec que l'on sait.

Mais la disposition des personnes sur le plateau reste quant à elle invariable et lourde de contraintes. Ce dispositif scénique est en effet un univers confiné et difficile à briser. Dans ce cadre propre, il est délicat de brusquer les participants. Le respect du conducteur et le cloisonnement de l'espace, avec la possibilité offerte à l'invité de perturber sur le plateau le fil du journal, mettent le présentateur dans une situation délicate, qui peut le contraindre à limiter la portée de ses remarques et questions dérangeantes. C'est ce que pense Christine Ockrent, qui avait choisi dans le Soir 3 qu'elle présentait d'importer la technique du journaliste américain Ted Coppel, de l'invitation télévisuelle dans un studio annexe, avec interview par caméras interposées : « *La proximité physique, selon lui, induit une espèce de familiarité, où l'invité est trop à égalité avec le journaliste. En revanche, quand l'invité n'a que le son et qu'il est seul face à une caméra, sans voir Coppel, il ressent une certaine tension. Il ajoute même : Comme ça, je ne suis pas obligé d'être poli, je peux les couper quand je veux !* »⁵. Le dilemme qui se fait jour alors

s'exprime sous forme d'une question simple : la proximité que procurent le plateau et la gestion de l'espace télévisuel n'a-t-elle pas pour contre-coup une difficulté à établir une distance et à obtenir du recul vis-à-vis des informations présentées et des personnalités invitées ?

Autre invention décisive dans la technologie du journal, le "prompteur". L'introduction de cet outil a modifié radicalement la nature de la relation qui s'établissait entre le présentateur et son public. Grâce au texte qui défile sur un écran placé devant la caméra, le présentateur peut regarder le téléspectateur au "fond des yeux" et placer le jeu sur le regard au cœur de la relation. Il faut dire que la spécificité de la télévision tient à ce qu'elle nous regarde. Le cinéma interdit à l'acteur de regarder la caméra, il ne peut s'adresser à son public, ou alors il s'agit d'une transgression des codes scénographiques du cinéma comme chez Woody Allen par exemple.

« *la spécificité de la télévision tient à ce qu'elle nous regarde* »

A la télévision le malaise naît d'une situation où l'intervenant ne regarde pas la caméra. Tout le travail de mise en scène du journal télévisé consiste d'ailleurs à rendre ces moments de plus en plus rares ou maîtrisés. TF1 a par exemple choisi un mode de mise en scène de ces relations entre présentateur et intervenant qui ne nuit pas à la captation par le regard. Dans son journal, la technique du livre ouvert est abondamment utilisée. Les débats et interviews organisés sur le plateau sont présentés avec deux caméras, filmant le présentateur d'un côté et l'intervenant de l'autre. Ces deux images sont ensuite mixées sur un même écran, chacune dans un cadre symbolisant un livre ouvert. Ainsi les deux personnages qui se font face ne nous sont pas montrés de profil, mais chacun de face avec une caméra dans le dos de son interlocuteur de façon à maintenir pour le téléspectateur un regard qui s'adresse à la caméra et donc directement à nous.

Ce jeu du regard est le procédé fondamental de captation de l'attention du téléspectateur. La technique est mise au service de l'accroissement des capacités persuasives des discours tenus. Elle ne saurait être considérée comme secondaire ou comme neutre. Ce jeu de regard induit une relation personnalisée avec le téléspectateur. Il ne s'agit pas de s'adresser à un public collectif, sur un ton neutre et distant, mais bien de tenter d'instaurer une relation d'intimité, rompant l'inévitable distance qu'induit l'utilisation de l'outil télévisuel. On entre de ce fait dans une logique de séduction, dans laquelle le visage du présentateur et son vedettariat deviennent des éléments clés. L'un des risques liés à cet instrument est la standardisation des présentations, « *la mécanisation, on entend mais on n'écoute pas. Des nouvelles délivrées à plat, sans perspective* »⁶. L'autre problème est de savoir si l'idéal du journalisme ne risque pas de se trouver mis à mal par l'usage immodéré de ces procédés de captation d'attention qui font entrer le journal télévisé dans des logiques de la séduction et de l'interaction simulée.

La palette graphique est devenue, plus récemment, un des outils constitutifs de tout journal télévisé. Il s'agit, grâce au mariage de l'électronique et de l'informatique, de faire apparaître sur l'écran de multiples logos, sous-titres, et

autres mises en scène des images extérieures et de plateau. L'utilisation croissante des possibilités ainsi offertes révèle une fascination pour la technologie. Ces logos ont un but illustratif très faible. Ils sont en fait des marques visuelles de ponctuation. Ce jeu avec la palette graphique est relayé par la mise en scène du décor, comprenant systématiquement une vue sur la régie ou la salle de rédaction et ses ordinateurs. Cette scénographie se veut gage de modernité, car la modernité des techniques de manipulation de l'image devient l'image de la

« **la tendance a été à l'accélération du circuit de l'information, avec l'information en continu comme phase ultime** »

modernité. Le journalisme télévisuel semble jouer ici son identité, sa capacité à donner de lui-même l'image de la modernité et donc sa crédibilité. Car à la télévision, comme le dit Eliséo Véron, « *le poids de vérité de l'image se mesure à sa capacité d'exhiber les propriétés de son support* »⁷. Le dilemme s'exprime alors ainsi : la technologie télévisuelle est-elle un

instrument permettant d'atteindre plus aisément et plus complètement l'idéal du journalisme, ou bien enferme-t-elle les journalistes dans le respect, voire "l'adoration", de ses possibilités ; la technique devenant une fin en soi ?

Des contraintes majeures

Parmi les outils technologiques qui influent le plus sur l'organisation du journal télévisé, figurent les moyens de télécommunication directe. Le direct n'est pas un outil parmi d'autres de l'information ; il est celui qui réalise l'essence même de l'idéal professionnel des journalistes depuis le XIX^e siècle, à savoir le direct absolu.

Longtemps la profession a vécu sur le mythe selon lequel plus l'information serait en direct, plus vite le public saurait, meilleur serait le service rendu. Au nom de cette logique, la tendance a été à l'accélération du circuit de l'information, avec l'information en continu comme phase ultime. Les journalistes de télévision fonctionnent alors selon une logique dans laquelle le fait de "pouvoir" suffit à justifier le "faire". Une image envoyée en quasi-direct par satellite, du fait de la performance technique qu'elle concrétise, sera presque forcément diffusée, même si elle ne possède qu'une faible valeur informative, l'objectif étant d'abord d'afficher la maîtrise des moyens techniques. C'est ce qu'on a pu observer durant toute la guerre du Golfe en tout cas. On a le sentiment que la maîtrise des technologies du direct s'inscrit en point d'orgue du désir "panoptique" des journalistes.

La maîtrise de ces outils remplit une fonction jubilatoire de renforcement du sentiment d'estime de soi collectif, en montrant les journalistes de télévision comme "maîtres du monde". Le direct est lié à la jubilation. « *Pour le journaliste, [il est] d'abord une montée d'adrénaline. Quand tout d'un coup on est en face de cette caméra, le monde n'existe plus autour de soi. C'est extraordinaire comme impression, et en même temps, très très très satisfaisant* »⁸. « *La magie du direct, c'est une jubilation*

extrêmement difficile à expliquer, très apparentée au désir. C'est très excitant d'essayer de déshabiller la caméra, d'abolir l'objet technique pour s'adresser directement à la personne qui vous regarde »⁹.

L'avènement de pareilles technologies ne va pas sans engendrer des contradictions avec la volonté de rigueur affichée par la plupart des professionnels ou avec les règles déontologiques communément admises. Les images en direct ou portées par une performance technologique sont bien souvent diffusées « *quels que soient le risque pris, les impasses faites à l'égard de l'impératif de la vérification, de la remise en perspective* »¹⁰. Au lieu de devenir un instrument de liberté pour la réalisation d'un idéal d'information, la retransmission immédiate de l'image peut enfermer les journalistes de télévision dans d'insurmontables contradictions, comme le reconnaît Yves Jaigu, qui était responsable des problèmes d'éthique sur feu La Sept : « *Le journaliste est pris dans un système technique où la rapidité de la transmission des images à partir d'un événement ne trouve pas toujours dans la structure d'accueil d'une rédaction l'organisation qui permette de dominer cette vitesse et de hiérarchiser ces images. Le temps de transmission et de diffusion est plus rapide que le temps de réflexion, et c'est ce qui favorise souvent le passage d'une émotion incontrôlée* »¹¹.

Autre effet pervers possible, l'affaiblissement des points de repère nationaux dans la déontologie du journalisme. En effet, les images internationales proviennent pour une large part de télévisions étrangères, dans lesquelles le respect des principes énoncés peut être moins prioritaire. Comme le dit l'ancien président de l'AFP, « *l'internationalisation des flux d'information et des images casse les cadres, traditions et consensus culturels et professionnels propres à un pays ou à un genre de presse, sans les remplacer par un autre. A cet égard, la contagion internationale joue souvent plus dans le sens des surenchères et de la facilité que dans celui de la rigueur professionnelle* »¹². L'enjeu de cette technique est donc de savoir si le journalisme télévisuel peut fonder sa crédibilité et sa spécificité sur le direct, alors même qu'on est désormais sûr qu'il est porteur potentiellement de nombreux dérapages et qu'il ne correspond pas à l'idéal professionnel de véracité énoncé à la fin du XIX^e siècle.

L'adaptation au "tempo de l'urgence" représente la deuxième contrainte technique majeure du journalisme télévisuel. Que ce soit pour la réalisation des tournages ou pour leur exposition, le journal télévisé est un exercice d'information en temps très limité. La gestion du temps représente le problème déontologique fondamental. Les journalistes veulent faire le journal le plus complet possible mais, faute de temps, il leur faut faire des choix drastiques. Le choix s'articule alors entre peu de sujets mais traités longuement, ou beaucoup d'informations mais brièvement présentées. Les journaux d'aujourd'hui donnent leur préférence à la seconde solution.

L'écriture journalistique télévisuelle s'est donc orientée vers le modèle du spot publicitaire ou du clip : dire l'essentiel et faire passer une émotion en moins d'une minute. « *Il y a 10, 15 ans, un sujet ordinaire du journal faisait trois minutes,*

trois minutes trente. Aujourd'hui, un sujet de deux minutes est un long sujet. La moyenne, c'est une-trente. On perd moins de temps, on explique moins, on va plus droit au but. Et maintenant, quand on revoit un sujet de trois-trente, il paraît longuet, démodé. »¹³

Autre problème, les principes de sélection pour opérer ces choix se révèlent relativement expéditifs. « L'ensemble des principes de sélection présente une part non négligeable d'aléatoire et d'arbitraire [...]. La politique rédactionnelle s'appuie rarement sur des orientations clairement définies formant un projet ou une sorte de charte interne des journalistes »¹⁴. Or, ce qu'attend un consommateur d'information, c'est de connaître de façon précise les principes de sélection, c'est ce qu'on appelle une "ligne éditoriale", laquelle définit notre horizon d'attente vis-à-vis d'une source d'information.

Malgré ces défauts, de nombreux témoignages montrent que ce sentiment d'urgence n'est pas rejeté par la profession. Au contraire, la tension procurée semble être à l'origine de la satisfaction que trouvent les journalistes à officier à la télévision. L'urgence a indéniablement un aspect jubilatoire. « L'information est très intéressante quand elle est très "news", c'est-à-dire quand il faut non seulement la traiter "à chaud" mais aussi s'assurer de sa diffusion. C'était ainsi passionnant, au Tchad, de travailler le matin, de monter ensuite le sujet en une heure, puis de l'envoyer en avion à Libreville et, de là, le diffuser par satellite pour qu'à Paris, ce qui avait été filmé le matin à N'Djamena puisse être vu dans le journal de 20 heures. »¹⁵. « Démarrer à 17 heures [la préparation du conducteur], c'est suicidaire, avec l'accélération de l'actualité que nous connaissons aujourd'hui. En général, je commence à 18h30 et je travaille non-stop jusqu'à 19h45, avec les ajustements de dernière minute, qui peuvent intervenir même au cours du journal. Ceux-là sont évidemment les plus amusants à faire, c'est le côté sportif des choses. »¹⁶

« le facteur temps restreint la marge de manœuvre des journalistes »

Pleinement assumé ou pas, le facteur temps restreint la marge de manœuvre des journalistes et engendre nombre de contradictions par rapport au respect des normes idéales du journalisme. Les journalistes sont contraints de recourir à des prénotions, à des catégories de jugement a priori qui leur permettent de faire face à n'importe quelle situation inédite, en un temps minimum. Les journalistes de télévision délimitent des critères qui permettent de décider "routinièrement" et régulièrement quelles histoires sont "newsworthy" ("qui feront sensation") ou pas, quelles histoires garder et quelles histoires jeter. Quoique non écrites et non formellement transmises et codifiées, ces valeurs de l'information sont omniprésentes dans l'ensemble des rédactions et constituent l'un des facteurs d'unité du groupe social des journalistes de télévision.

Autre conséquence de ce temps de tournage réduit, l'imprécision des faits et l'absence de contrôle hiérarchique ferme. A une question sur le temps dont un monteur dispose pour faire le reportage d'un 20 heures, l'un d'eux répondait : « A 80 % c'est dans l'urgence. En ce moment je suis en "stand by", et entre 19h et 19h30 tout va arriver. Ceci pour différents motifs. Les dernières images des EVN qui tombent au

dernier moment par exemple. Pour des trucs importants, on attend le dernier moment pour le faire. Dès fois on n'a que 10 minutes »¹⁷.

Difficile, dans les rédactions, de ne pas accepter en contrecoup certaines approximations. Patrick Poivre d'Arvor adopte ce système de défense dans sa plaidoirie sur son interview arrangée de Fidel Castro : « Nous diffusons ces quatre minutes... que je n'ai pas vues d'ailleurs... pas plus que Robert Namias, le sujet n'a été terminé – parce qu'il fallait le traduire – qu'à huit heures dix, et il nous a été proposé trop tard. Il n'y a pas eu de procédure de contrôle. Je vous le dis très franchement : si on avait vu le résultat tel qu'on l'a vu, on ne l'aurait pas passé parce qu'il n'était pas satisfaisant »¹⁸.

Ces dérives sont condamnées par une partie de la profession, notamment par les syndiqués : « Nous avons trop tendance, pour des raisons fallacieuses de rapidité, de trucs comme ça, à tronquer, à éviter, à malmener l'information »¹⁹. La justification qui est alors donnée tourne autour de la complémentarité entre les différents médias et la nécessité de compléter l'information télévisuelle par la lecture d'un périodique écrit. Il faut ajouter à cela que les "échecs" sont mal acceptés. Partir en reportage et revenir sans le sujet demandé est souvent mal vu par la direction de la rédaction. Soit parce que le journaliste conteste par là-même "l'angle" défini en conférence de rédaction – et donc le choix du rédacteur en chef et du chef d'édition, voire du chef de service – ; soit parce que sa carence est immédiatement interprétée comme une incapacité professionnelle. A la question « peut-on dire que je ne ferai pas de reportage car il est impossible de filmer quelque chose qui donne une idée correcte de la réalité ? », la réponse est sans appel : « Non ! »²⁰

Autre conséquence de cette urgence du tournage, la nécessaire pré-scénarisation. La plupart des sujets ont un "angle", une approche définie préalablement et qui tient largement compte de l'expérience acquise sur des sujets similaires, d'où la faible propension au renouvellement. Au-delà de cet angle, la préparation avant tout départ sur le terrain peut aller jusqu'à pré-scénariser le reportage, c'est-à-dire définir préalablement les séquences attendues et utiles, voire leur ordre d'exposition, de façon à assurer un montage efficace et rapide. C'est la technique du "tourné-monté" préconisée dans le manuel de télé-journalisme de Pierre Ganz édité par le CFPJ. Il s'agit de poser certaines questions lors du repérage ou par téléphone, avant le tournage. « Ces questions permettent de construire l'enregistrement avant d'être sur place. Le reporter sait quelles informations il doit recueillir en fonction de l'angle retenu. Il peut indiquer très vite au JRI (journaliste reporter d'images) quelles images lui paraissent susceptibles de les contenir ou les illustrer. A charge pour eux de confronter le témoignage téléphonique à la réalité. C'est la technique du "tourné-monté". Les plans définis à l'avance sont enregistrés dans l'ordre de leur diffusion. Le monteur n'a plus à aller chercher le plan d'entrée en milieu de cassette. Le gain de temps est énorme. Tous les reportages news doivent être tournés ainsi »²¹. Selon ce modèle de la pré-scénarisation, le bon journaliste n'est pas celui qui

« partir en reportage et revenir sans le sujet demandé est souvent mal vu »

relate les faits le plus exactement, mais celui qui sait les anticiper, qui sait prévoir son reportage avant d'être sur place, celui qui fera gagner le plus de temps au montage. Les journaux télévisés produisent ainsi leurs propres clichés.

La dernière conséquence importante de cette contrainte première qu'est l'urgence touche au difficile obstacle du rapport aux sources. L'urgence favorise à n'en pas douter l'institutionnalisme des sources. Quand un journaliste a peu de temps pour comprendre une question, la seule solution qui lui reste est de

« *L'urgence favorise à n'en pas douter l'institutionnalisme des sources* »

recourir à des experts – de l'administration le plus souvent – qui sont les plus repérables dans l'espace social de par leur rattachement à l'appareil étatique. Une fois les premiers contacts établis, la solution la plus directe et la plus économe en

temps est évidemment de retourner auprès de la même source. Les journalistes entrent alors dans un rapport de dépendance vis-à-vis de leurs sources.

Effet pervers induit par cet état de fait, l'information n'est plus le fait qu'on est venu chercher, mais ce que la source dit au journaliste et, au final, la source peut devenir maître de l'agenda médiatique. Ce hiatus, certains journalistes en sont conscients : « *Tout ce que me donnent les hommes politiques comme information, cela signifie que je finis par le considérer comme une information. Ce qui conduit à dire que, finalement, on finit par avoir les mêmes critères. A l'arrivée ce qui compte, c'est d'avoir l'information et on ne peut jamais se poser la question de savoir si c'est vraiment une information qui présente le moindre intérêt.* »²²

Au total, le journalisme télévisuel repose sur une hyperactualisation du présent qui fait que les journalistes n'ont pas du tout le même mode de vie que ceux auxquels ils s'adressent et de la plupart de ceux dont ils parlent. Ce rapport au temps très différent induit des représentations du monde divergentes donnant sans doute trop de place à l'idée de changement, de variation brutale, etc. La question se pose alors : le journalisme de télévision ne devrait-il pas se donner les moyens de donner un peu de temps au temps ?

Enfin, le journalisme de télévision doit affronter la délicate contrainte entre toutes de l'obligation visuelle. Le journal télévisé ne se conçoit que comme journalisme de l'image. Cela ne signifie pas qu'il utilise toutes les ressources de l'image, mais que les journalistes sont contraints d'insérer leur pratique à l'intérieur d'un mode particulier d'expression, l'image vidéo. Rares sont les séquences télévisuelles qui ne se constituent pas autour d'une image, même prétexte. Les informations tombées sur les téléspecteurs qui ne peuvent être visualisées ou pour lesquelles aucun reportage n'est encore disponible sont souvent écartées. Les pays qui mènent une répression interne ou la guerre le savent bien, puisqu'un de leur souci premier est d'interdire ou d'encadrer l'accès des télévisions au terrain.

A la télévision, un bon sujet dépend des images produites. « *C'est un sujet qui se laisse bien voir, qui est agréable à regarder. C'est plus sur la forme que sur le fond qu'on juge. Un sujet qui est bon sur le fond mais qui est chiant et que personne ne regarde est*

un mauvais sujet. Dans notre média, la forme prime sur le fond » ²³. Du coup, certains événements avec images peuvent finir par s'imposer à ceux qui n'ont aucune image. Même si une information est construite à partir d'un résumé de dépêches et autour d'images prétextes, le simulacre de l'image est maintenu. Mais, dans ce cas, ces sujets perdent une partie de leur valeur informative puisque les images diffusées ne sont pas commentées dans la logique qui a prévalu lors de leur tournage. Ou alors ces images sont tautologiques : le drapeau américain, pour indiquer que l'on passe à un événement se déroulant aux États-Unis. En fait, « *cette catégorie d'images est là pour dire je suis la télé et non la radio. Elles meublent l'écran.* » ²⁴

On est loin de l'idéal glorifié par une Anne Sinclair, du dévoilement associé au gros plan de la caméra : « *La télévision, c'est le choc de l'image, le reportage, le gros plan sur le visage d'un homme politique en train de dire la vérité... ou un mensonge* » ²⁵. On est loin de l'image valorisée que la profession tente de donner de son action, en insistant sur le caractère "performatif" des images fournies. L'image performative, c'est le "scoop", celle qui par elle-même fait l'événement. Une image qui n'a pas besoin d'être figolée : pensons à celles des premiers pas de l'Homme sur la Lune, ou à l'assassinat d'Anouar El Sadate.

Les images ne sont le plus souvent informatives qu'en complément du commentaire qui leur donne sens, et ne se suffisent que rarement à elles-mêmes. Le journal télévisé est mis dans l'obligation de "faire voir" ce qui est dit. Cette obligation explique le recours à la mise en spectacle, qui passe par la personnalisation des sujets traités. Le reportage télévisé recourt au ressort narratif, en jouant sur la gamme des émotions, afin de capter l'attention du téléspectateur. Le choix des images se fait en fonction de leur contenu émotionnel ou spectaculaire, en fonction de leur "rendement visuel". Les journalistes rejettent la responsabilité de ces pratiques sur la nature de l'outil : « *A partir du moment où il y a des gens qui regardent, assis devant un écran, c'est du spectacle* » ²⁶. Ou bien ils l'acceptent, en prônant la répartition complémentaire des tâches entre télévision et presse écrite : « *La télévision réclame du spectaculaire. Il faut prendre la télé pour ce qu'elle est : un élément d'émotion immédiate et pas de réflexion en profondeur. Elle est faite pour toucher, frapper, donner immédiatement à voir. La presse est là pour donner à comprendre* » ²⁷. Enfin, ils peuvent revendiquer franchement cette mise en scène, en montrant qu'elle respecte le devoir premier qui est d'informer : « *Quand il y a une bonne phrase, on prend la bonne phrase, il y a une sélection automatique qui vise à séduire [...]. C'est constitutif du métier. Le journalisme consiste précisément à mettre en scène l'information. Et cette mise en scène n'est pas un trucage, c'est une restitution. L'austérité, l'ennui ne sont en aucune manière un gage de véracité.* » ²⁸

Le spectacle peut être également revendiqué comme seul moyen de faire passer le message politique et éducatif du journalisme, comme le fait Michel Honorin : « *Le spectacle est la seule forme d'éducation morale ou critique d'une nation, le seul moyen par lequel le public humble peut être mis en contact personnel avec les plus hauts conflits et se créer des sentiments et des passions. Extraire l'information du spectacle, c'est concourir à isoler le débat politique du projet culturel.* » ²⁹

L'ensemble de ces contraintes liées à l'utilisation de l'image font glisser peu à peu le journalisme de télévision de la logique de l'information à la logique de la communication. La logique de l'information, selon Joël Roman, est commandée par trois facteurs : la vérité de l'information, son contenu et l'utilité pour ses destinataires. Or la logique de la communication propose à chaque fois un glissement de ces notions qui en pervertit le sens : « *A la place de la vérité, on a la crédibilité [...]. Plus que son contenu, compte sa position dans la rhétorique déployée ; à la limite la variable essentielle devient l'intensité de la communication ; [par ailleurs] le public importe ici quantitativement : la valeur d'une information croissait tout à l'heure en fonction de son importance stratégique, [là] elle doit idéalement intéresser tout public.* »³⁰

Ce changement de logique est pour partie dû à l'évolution du statut socio-économique de la télévision. Une nouvelle contrainte s'est introduite depuis une quinzaine d'années, qui apparaît désormais aussi consubstantielle que la technologie et l'image, à savoir la concurrence entre les chaînes pour capter l'audience et les recettes publicitaires. Les dilemmes qui se font jour se résument ainsi : l'image a-t-elle un pouvoir informatif ? Ce pouvoir n'est-il pas limité par essence ? Qu'est-ce que l'image peut bien apporter de plus au journalisme ?³¹

La télévision et l'utilisation de l'image, apparemment porteuses de liberté dans l'activité journalistique, se révèlent en fait être extrêmement contraignantes. Le journalisme télévisuel se trouve contraint à arbitrer entre ce qu'il pourrait faire en utilisant toutes les possibilités de l'outil et le coût humain, matériel et financier que cette utilisation optimale engendrerait. Le journal télévisé apparaît alors plutôt comme un journal parlé mis en images que comme un outil d'approfondissement journalistique grâce à l'image ■

Notes

1. DESORMEAUX Didier (1986), "Les journaux télévisés", in *Dossiers de l'Audiotvisuel*, thèse sur FR3 à l'INA, n°11, janvier 87, pp. 39-40
2. *ibid.*
3. LE PEUTREC Christian (1987), "Les journaux télévisés", in *Dossiers de l'Audiotvisuel*, n°11, janvier 87, p.12
4. HARROUARD Philippe (1992), *Télérama*, n°2222, 12 août 92, p.39
5. OCKRENT Christine (1992), *Télérama*, n° 2228, 23 septembre 92, p.92
6. "Non à l'information spectacle", entretien avec Maurice SÉVENO, *Télérama*, n° 1690, 2 juin 82, p.6
7. VÉRON Eliséo (1986), "Il est là, je le vois, il me parle", *Réseaux*, n°21, décembre 86
8. Entretien avec Véronique SAINT-OLIVE, journaliste au service politique d'Antenne 2, le 22 avril 1992
9. POIVRE D'ARVOR Patrick (1987), *Télérama*, n°1968, 30 septembre 87, p.53
10. CHARON Jean-Marie (1993), "Face à un journalisme éclaté", *Après-Demain*, revue de la Ligue des Droits de l'Homme, n°353-354, avril-mai 93, p.24

11. Entretien avec Yves JAIGU (ancien directeur des programmes de FR3) in LENOIR Frédéric (1990), *Le temps de la responsabilité (Entretiens sur l'éthique)*, Paris, Fayard, p.158
12. PIGEAT Henri (1992), intervention au colloque sur "la déontologie de l'information", organisé à l'UNESCO le 15 mai 1991, p.5
13. Entretien avec Jean-Claude de LA TREMBLAYE, ancien journaliste reporter d'images à Antenne 2, spécialiste du Proche-Orient, le 2 juin 1991
14. MATHIEN Michel (1992), *Les journalistes et le système médiatique*. Paris, Hachette, p.264
15. Jean-Jacques LE GARREC (1985), *Presse Actualité*, n° 192, avril 85, p.38
16. Entretien avec Christine OCKRENT.
17. Entretien avec Guy CHEVALIER, monteur à Antenne 2, le 3 avril 1992
18. Interview de Patrick POIVRE D'ARVOR à l'émission "Radiocom", sur France Inter, le 30 janvier 1992
19. Entretien avec Philippe GASSOT, présentateur du journal du soir d'Antenne 2, le 4 février 1992
20. Entretien avec Guy CHEVALIER, monteur à Antenne 2, le 3 avril 1992
21. GANZ Pierre (1988), *Le reportage radio et télé* Paris, CFPJ, pp. 20-21
22. DE VIRIEU François-Henri (1990), in *Les journalistes sont-ils crédibles ?*, Paris, éd. Reporters Sans Frontières, p.105
23. Entretien avec Roland SICARD, journaliste au service politique d'Antenne 2, le 9 avril 1992
24. GRITTI Jules (1987), "Les journaux télévisés", in *Dossiers de l'Audiovisuel*, n°11, janvier 87, p.25
25. Entretien avec Anne SINCLAIR, *Documents du Nouvel Observateur*, n°1, "La médiaklatura", 1988
26. Entretien avec Yves Mourousi
27. Entretien avec Anne SINCLAIR, *Documents du Nouvel Observateur*, n°1, "La médiaklatura", 1988
28. Laurent JOFFRIN (1990), in *Les journalistes sont-ils crédibles ?*, Paris, éd. Reporters Sans Frontières, p.129.
29. Entretien avec Michel HONORIN (1982), *Télérama*, n°1705, 15 septembre 82, p.7
30. ROMAN Joël (1992), "Ethique et journalisme : vers un "civisme" de l'information ?" *Universalia*, p.102
31. Pour quelques éléments de réponse, voir MERCIER Arnaud (1996), *Le journal télévisé, politique de l'information et information politique*, Paris, Presses de Sc-Po, 1996