

Université Panthéon-Assas

Institut Français de Presse (IFP)

Mémoire de Master 2 Médias, Langages et Sociétés dirigé par Frédéric Lambert

Fictionnaliser le journalisme :

Les reportages d'investigation à la
télévision



Université Panthéon-Assas

Célia Chirol

Sous la direction de Jean-Baptiste Legavre et Rémy Rieffel

Date de dépôt : 15 juin 2016



Université Panthéon-Assas

Avertissement

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans cette thèse ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.



Remerciements

Je tenais à remercier ma famille et mon entourage proche pour leur soutien. Je remercie également mes deux directeurs de mémoire pour leur aide quant à l'élaboration de ce mémoire. Et enfin, je remercie mon objet de recherche qui, même s'il m'a donné du fil à retordre, fut passionnant.



Résumé (Veillez à être proche de 1700 caractères) :

Les reportages d'investigation à la télévision supposent de plus en plus une présence physique du journaliste à l'écran. Cette présence est non seulement devenue une mise en scène courante mais elle apparaît, de plus, comme une véritable marque de fabrique pour certaines émissions. Ce mémoire a pour but de les questionner et les analyser en partant du postulat qu'elle place le journalisme d'investigation à la télévision dans un processus de fictionnalisation. Il interroge également les rôles à jouer que ce processus propose aux journalistes ainsi que les outils qu'il leur donne en terme de stratégies de visibilité.

Mots clés :

Télévision, Médias, Investigation, Journalisme, Fictionnalisation, Visibilité

Introduction

Le 17 mai 2015, *Enquête Exclusive*, l'émission d'investigation de la chaîne M6, était consacrée aux nouveaux défis auxquels devait faire face la Tunisie¹. Après un reportage d'environ une heure sur le tourisme, l'économie, la religion et la jeunesse du pays, le présentateur-journaliste Bernard de La Villardière poursuit l'enquête. Il se rendit d'abord au pèlerinage de la Ghriba, un pèlerinage ayant lieu tous les ans à la Synagogue de la Ghriba sur l'île de Djerba, durant la Pâque Juive. Puis il alla à Tunis, rencontrer Mohamed Akkari, plus connu sous le nom de DJ Costa, un rappeur Tunisien dont le jeune frère est parti rejoindre l'État Islamique en Syrie. Il visita également la Zitouna, la plus célèbre mosquée du pays et interviewa Fadel Ben Achour, Président du syndicat des jeunes imams de Tunisie. Puis, il termina son sujet par l'interview de Mustapha Jaber, dirigeant d'une société en charge d'accueillir les vacanciers au grand port de Tunis, ce haut lieu du tourisme Tunisien totalement désert depuis les attentats du musée du Bardo qui avait touché la Tunisie le 18 mars 2015.

Tout au long de ce que intervient comme vingt minutes de compléments du reportage diffusé en amont, nous voyons le présentateur-journaliste, l'air décontracté, passer d'une présentation face caméra, à une voix-off puis à une caméra embarquée qui le suit au cours de ses interviews et de ses trajets pour rejoindre les différents intervenants. Le point commun entre toutes ses mises en scène, qu'importe l'interlocuteur ou ce que montrent les images : Bernard de La Villardière est présent physiquement ou oralement dans chacun des plans.

Un mois auparavant, les équipes d'*Enquête Exclusive* étaient au Nigeria. Intitulé « Milliardaire du pétrole, bidonvilles et gratte ciels : l'incroyable visage du Nigéria »², ce numéro montrait toutes les particularités et différences de la première puissance économique africaine. Encore une fois, Bernard De la Villardière est très présent en début et surtout en fin d'émission. Il lance le reportage depuis la ville de

¹Malik Aït-Aoudia et Laurent Ciron , « Tourisme et menace terroriste : le défi Tunisien », *Enquête Exclusive*, diffusé le 17 mai 2015, M6.

²« Milliardaire du pétrole, bidonvilles et gratte ciels : l'incroyable visage du Nigéria », *Enquête Exclusive*, diffusé le 12 avril 2015, M6.

Damasak, dans le nord du pays, à proximité d'un charnier laissé par la secte terroriste Boko Haram et récemment découvert par les armées Nigériennes et Tchadiennes. Alors que le reportage d'une heure n'y faisait que très peu référence, il conclue l'émission par un complément d'enquête sur Boko Haram en accompagnant l'armée nigérienne dans ses combats contre la secte terroriste. Encore une fois, face caméra, en voix-off sur des images d'illustration ou encore de dos, suivi par une caméra embarquée, le présentateur-journaliste est là aussi présent dans chaque séquence.

Cette présence physique presque permanente du présentateur et/ou du journaliste dans les reportages d'investigation n'est pas uniquement utilisée par *Enquête Exclusive*. Elle est une mise en scène de plus en plus visible dans les magazines ou émissions d'investigation du paysage audiovisuel français (PAF). C'est ainsi que dans *Cash Investigation*, Élise Lucet, elle aussi à la fois présentatrice et journaliste, a fait de ses apparitions musclées à l'écran, sa marque de fabrique. Face à leurs refus d'interviews, elle interpelle directement, devant les caméras, dirigeants d'entreprises et représentants de la classe politique lors de réunions ou de dîners. Documents accablants à la main, elle pose ses questions en ne sortant strictement jamais du champ de la caméra. De même lorsque ses interviews sont consenties et organisées, elle est à l'écran au même titre que celui qu'elle interroge, bien souvent en face à face. Il n'y a pas de retrait, pas de voix off, elle est pleinement présente physiquement.

Sur une autre chaîne, dans un autre cadre, nous pourrions nous attarder sur le reporter Martin Weill du *Petit Journal*³ de Canal +. Sans compter les duplex en plateau avec Yann Barthes, rares sont les moments où il n'apparaît pas physiquement dans ses reportages. Par exemple, la saison dernière, nous l'avons suivi s'immiscer parmi la foule recueillie à Copenhague, après les attaques terroristes du 14 et 15 février 2015 ; faire du vélo au siège de Google dans la Silicon Valley et assister aux funérailles de Michael Brown à Ferguson le 25 août 2014⁴. Accompagné de son reconnaissable micro rouge marqué du logo du Petit Journal, il est, comme ses deux confrères précédemment cités, toujours dans le champ de la caméra.

Ces exemples ne sont pas exhaustifs et ne se limitent pas à des mises en scène télévisuelles. Dans un autre support, nous pourrions également parler des chaînes internet du groupe *Vice*, dont les journalistes ont pour habitude d'être très pleinement

³Le Petit Journal est une émission d'infotainment diffusée quotidiennement à 20h00 sur la chaîne Canal +.

⁴Dans l'ordre, les émissions du 17 février 2015, du 5 décembre 2014 et du 27 août 2014.

identifiés dans leurs reportages. Que ce soit pour parler des rues de la ville d'Alep en Syrie⁵ ou des harceleurs du métro parisien⁶, les journalistes sont clairement identifiés et intégrés à leur sujet : fortement présents dans le cadre lorsqu'il s'agit d'une vidéo ou utilisant le « je » pour un article écrit.

L'objet de recherche

Face à tout cela, plusieurs questions peuvent être posées : qu'apporte à l'investigation la présence du journaliste à l'écran ? Dans quelle(s) position(s) le place-t-elle ? Dans quel(s) rôle(s) ? Pour quel(s) effets ?

Toutes les interrogations suscitées par l'omniprésence du journaliste devant la caméra, tournent autour d'une tension entre cette présence et la représentation de la réalité, entre le rôle joué par le journaliste et la retranscription de son travail d'enquête à l'image, en somme, entre la fiction et la réalité. Nous partons alors de l'hypothèse principale que la présence physique et/ou orale du journaliste tiendrait d'une volonté de se fictionnaliser et d'interpréter plusieurs personnages à la fois. Plus largement elle tiendrait d'une volonté de fictionnaliser le journalisme. Fictionnaliser, dans sa définition simple, c'est rendre quelque chose fictif. Nous entendrons ici fictionnaliser le journalisme comme une tentative des journalistes d'intégrer des éléments propres à la fiction dans l'écriture de leur reportage. C'est ainsi que notre problématique sera la suivante : **En quoi, peut-on parler de fictionnalisation du journalisme dans les reportages d'investigation ?**

Pour y répondre et voir en quoi se caractérise cette fictionnalisation du journalisme, nous nous concentrons dans une première partie sur le cadre de production de cette fictionnalisation, soit la télévision. Plus exactement, nous estimerons que mener l'enquête à la télévision suppose au journaliste d'adopter des méthodes propres à la fiction.

La télévision est aujourd'hui soumise à un impératif de captation important. Cet impératif en appellerait un autre : celui du spectacle. Si bien que la scénarisation est devenue obligatoire et ce, pour tous les genres télévisuels. De ce fait, la frontière entre les programmes d'information et ceux de fiction s'avère de plus en plus mince.

⁵Aris Roussinos et Frederick Paxton, « Les fantômes d'Alep », *ViceNews*, octobre 2014. <https://news.vice.com/fr/video/fantomes-alep>

⁶Mélanie Mendelewitsch, « J'ai parlé avec un « frotteur » du métro parisien », *Vice.com*, le 21 mai 2015. <https://www.vice.com/fr/read/jai-parle-avec-un-frotteur-du-metro-parisien-012>

En témoigne comme nous le verrons, l'utilisation massive dans l'écriture journalistique de méthodes, comme le suspense, jusque là réservées à la fiction.

Le reportage de plus, n'a plus simplement vocation à « rapporter le monde », il se doit d'être le partage d'une expérience de la réalité. De ce fait, il est un genre qui emprunte ses techniques d'écriture à celles du récit, où la narration prend une place importante. A la télévision, cette narration se traduit par une mise en scène spécifique qui donne une priorité absolue aux personnages et à l'image.

Une priorité absolue à l'image qui fait d'autant plus sens lorsqu'elle est associée à l'investigation. Domaine de la transparence par excellence, l'enquête journalistique est un travail complexe nécessitant l'application de techniques de médiations diverses afin que sa diffusion soit, d'une part, compréhensible et d'autre part, attractive. Pour dénoncer des agissements comme l'investigation le suppose, il faut que l'information soit vue mais surtout qu'elle est une certaine résonance dans la tête du téléspectateur. C'est ainsi, que dans cette première partie, nous verrons également en quoi les règles de l'investigation entraînent naturellement une forme de fictionnalisation du journalisme.

Dans une deuxième partie, nous nous focaliserons sur les manières concrètes dont se traduit cette fictionalisation du journalisme sur le journaliste lui-même. Nous supposerons ici que la fictionnalisation du journalisme ferait faire jouer un ou plusieurs rôles au journaliste. Dans la logique de spectacularisation de l'information évoquée plus haut, le journaliste est renvoyé à une sorte de « performance informative »⁷ où son rôle de témoin oculaire prend des formes de jeux d'acteur et le fait témoigner physiquement de son expérience de la réalité à travers plusieurs rôles.

Dans cette performance informative, le journaliste joue tour à tour avec différents rôles liés à son sujet. Nous verrons qu'il est cet intrépide reporter lorsque le sujet l'envoie loin de sa rédaction, sur le terrain, en reprenant le mythe du reporter aventurier parti au bout du monde traquer l'information qui a fait la renommée de la profession. Mais il peut être également un être de réflexion, adoptant un regard de chercheur en sciences sociales sur son sujet. Plus qu'un regard, il va adopter des procédés d'enquête propres aux sciences sociales pour interpréter son rôle de « journaliste-sociologue », tel que nous le définirons. En lien avec l'idée de rendre l'information attractive et donc de capter le téléspectateur, il se mettra également à

⁷François Jost, *La télévision du quotidien*, Bruxelles, DeBoeck, 2003.

l'égal du public en sortant de sa neutralité journalistique dans un premier temps, puis de son statut de journaliste tout court dans un deuxième temps. Il prend la figure de ce que nous avons appelé, « le journaliste-télespectateur ».

Enfin dans notre troisième et dernière partie, nous axerons notre réflexion sur ce qu'entraîne cette fictionnalisation sur la visibilité de la profession. Nous tenterons de répondre à l'hypothèse que la fictionnalisation du journalisme, par les mises en scène qu'elle entraîne, mène à la fois à une description précise du métier de journaliste et à la fois à une forme de starification des journalistes.

En somme, les différentes mises en scène dévoilées dans cette étude mettraient en avant « les ficelles du métier » avec l'idée sous-jacente de présenter aux télespectateurs ce qu'est réellement le métier de journaliste sur le terrain et au sein de sa rédaction. Elles permettraient également de placer le journaliste au centre du sujet, outre l'objet d'enquête. Elles sont une stratégie du journaliste pour être vu et engranger un certain capital de visibilité. Par « capital de visibilité », nous nous calquons sur l'approche de Nathalie Heinich qui avance qu'il « *faut être vu pour être reconnu et reconnu pour être vu* » et que la dissymétrie entre ceux qui sont vus et ceux qui voient, confère aux premiers un certain capital différentiel de visibilité.

Cette visibilité permettrait à la fois au journaliste de représenter le programme, comme le fait Élise Lucet, qui sera notre exemple ici, pour Cash Investigation mais également de parler de lui et de son histoire afin de créer une certaine empathie du télespectateur voire une identification.

Définir la réalité médiatique

Puisque nous l'aborderons régulièrement au cours de cette étude, il nous faut définir ce que représente la réalité telle que prise sous l'angle des médias. Quand nous parlerons du réel ou de la réalité, nous nous aiderons de la configuration médiatique de la réalité établie par Eric Macé⁸. La télévision, pris comme objet social, est une médiation. Elle est une forme particulière de construction de la réalité sociale basée sur les relations de l'ensemble des acteurs qui la produisent. La réalité, par la médiation de la télévision, n'est donc pas « le monde tel qu'il est » mais « *les ambivalence et les compromis produits par le conflit des représentations qui oppose*

⁸ Eric Macé, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité », in *Réseaux*, volume 18, n°104, 2000. Internet et entreprise. pp. 245-288.

*dans l'espace public des acteurs inscrit dans des rapports sociaux de pouvoir et de domination ».*⁹

En sciences sociales, « *il n'y a de réalité que socialement construite* ». Cette construction ne se fait pas de manière arbitraire mais en interdépendance « *des rapports sociaux et des formes de médiation qui les expriment* »¹⁰.

Dans cette étude, la réalité par le prisme des récits télévisuels, quels qu'ils soient – informatifs, fictionnels ou divertissants – sera vue comme « *une traduction médiatisée des constructions et des déplacements conflictuels des catégories de définition de la réalité sociale que produisent les acteurs sociaux, culturels et politiques dans l'espace public* »¹¹. Nous ne prendrons pas les reportages de notre corpus comme le reflet du monde exact mais comme une forme spécifique de construction des représentations de la réalité sociale.

⁹ Macé Eric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité », in *Réseaux*, volume 18, n°104, 2000. Internet et entreprise. pp. 245-288.

¹⁰ Macé Eric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité », in *Réseaux*, volume 18, n°104, 2000. Internet et entreprise. pp. 245-288.

¹¹ Macé Eric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité », in *Réseaux*, volume 18, n°104, 2000. Internet et entreprise. pp. 245-288.

Le corpus¹²

Afin de pouvoir mener à bien notre recherche, nous baserons notre étude sur une analyse de corpus. Pour le construire, nous nous sommes attachés à sélectionner des émissions qui se définissaient principalement comme des magazines d'investigation¹³ et dont le format de leurs reportages reposait alors, avant tout, sur des enquêtes.

Nous avons pu noter un intérêt plus grand pour l'investigation de la part du service public que de la part des chaînes privées. Les six chaînes de France Télévisions comptent quatre émissions se définissant comme des émissions d'investigation. Arte n'a que *Vox Pop* comme émission à proprement dite mais diffuse régulièrement des enquêtes long format en *prime-time*, à l'image de ses THEMA tous les mardis soirs. LCP Sénat n'a pas d'investigation dans sa grille de programmes.

Le groupe TF1, à la fois sur sa chaîne principale et sur ses chaînes TNT, NT1 et TMC, ne propose plus de magazines d'investigation. *Enquêtes et Révélations* était la dernière émission de ce type et n'est plus à l'antenne de TF1 depuis 2011. Sur TMC, *90' Enquêtes* ne s'intéresse vraisemblablement qu'aux métiers en lien avec la sécurité. Plus exactement, beaucoup de reportages rendent compte du travail quotidien des forces de l'ordre et ne constituent pas des enquêtes mais des suivis d'enquêtes menées par la police.

Sur D8, chaîne du groupe Canal +, l'émission *En quête d'actualité* a, dans un premier temps, retenu notre attention. Il s'est en réalité avéré que d'une part, malgré son nom, elle ne se présentait pas comme une émission d'investigation mais comme un magazine d'actualité et que, d'autre part, les reportages proposés ne constituaient pas de véritables enquêtes. *Enquête d'action* diffusée sur W9, chaîne du groupe M6, avait été elle aussi retenue en premier lieu, mais ses reportages sont pour leur plus grande majorité des rediffusions de l'émission *Enquête Exclusive*. La chaîne NRJ12 ne propose, quant à elle, aucun magazine d'investigation.

Les émissions qui constitueront notre corpus seront donc *Complément d'Enquête* sur France 2, *Spécial Investigation* sur Canal +, *Enquête Exclusive* sur M6 et *Vox Pop* sur Arte. Les trois premières sont diffusées aux mêmes horaires, soit en

¹² Le corpus complet et détaillé se trouve en page Corpus

¹³ Par cela, nous entendons les émissions dont le genre est clairement défini comme étant d'investigation et où nous avons trouvé dans leur présentation générale les termes « émission d'investigation » ou « magazine d'enquête ». Par exemple, *Envoyé Spécial* sur France 2, ne pouvait être retenue car cette dernière se présente comme une émission d'information et d'actualité générale.

deuxième partie de soirée. Seule, *Vox Pop* est diffusée le dimanche à 20h10. Deux appartiennent au service public et deux à des chaînes privées dont *Spécial Investigation*, qui a la particularité d'être diffusée sur une chaîne payante.

Une fois les émissions sélectionnées, nous nous sommes intéressés aux types de sujets composant leurs reportages. Il fallait que ces émissions aient des thématiques communes afin d'étudier au mieux comment chacune mettait en scène leurs journalistes sur possiblement les mêmes informations. Après une analyse approfondie, trois grands thèmes sont ressortis : Économie, Politique et Société. Ces grands thèmes étaient divisés en plusieurs sous-thèmes. Nous avons fait le choix de nous concentrer à chaque fois que sur un seul sous-thème. Le thème Économie sera donc lié à la consommation. Le thème Politique se focalisera sur l'extrême-droite. Enfin, le thème Société n'abordera que la délinquance.

Les numéros des émissions ont été sélectionnés en fonction de ces thèmes. Le choix s'est ensuite fait en fonction des reportages qui seraient à même de nourrir notre analyse de la manière la plus pertinente qu'il soit. Dans le cas de certains numéros constitués de deux voire de trois reportages, nous nous sommes uniquement concentrés sur le reportage qui semblait être le plus central de l'émission.

La définition du corpus

La temporalité de ce corpus se base sur la saison 2014-2015 de chacune des émissions, soit de septembre 2014 à juin 2015. Ce choix a été fait principalement pour des questions de disponibilités des reportages. Pour ordonner notre corpus, nous suivrons la liste des trois thèmes évoqués plus haut : Économie, Politique et Société. En résumé, le corpus compte 13 reportages issus de 13 numéros de 4 émissions différentes.

La première émission choisie est *Complément d'Enquête*. Diffusée sur France 2 tous les jeudis aux alentours de 22h00, *Complément d'Enquête* est « un magazine d'investigation de 90 minutes autour d'un thème d'actualité »¹⁴. Produit directement par la chaîne France 2, il a la particularité d'alterner reportage et invités en plateau. Plateau qui change à chaque numéro en fonction du thème abordé. À l'antenne depuis 14 ans, il fut présenté pendant 13 ans par feu Benoît Duquesne, avant que Nicolas Poincaré ne prenne la relève.

¹⁴ Présentation sur le site de l'émission : <http://www.francetvinfo.fr/replay-magazine/france-2/complement-d-enquete/>

La deuxième émission sélectionnée est *Spécial Investigation* sur Canal +. Présentée par Stéphane Haumont, elle est diffusée tous les lundis soirs à 22h45. Elle se définit comme « *l'émission d'investigation de référence qui contre enquête notre monde depuis 2002* »¹⁵. Malgré une certaine popularité en terme d'audience, depuis quelques années, l'émission subit quelques controverses. Notamment en ce qui concerne la mise en scène de ses reportages¹⁶ ainsi que les choix des sujets d'enquête, qui depuis l'arrivée de Vincent Bolloré à la tête du groupe Canal en 2015, seraient beaucoup plus limités et soumis à la validation de ce dernier¹⁷.

La troisième émission sélectionnée est *Enquête Exclusive*, diffusée sur M6 tous les dimanches à 23h. *Enquête Exclusive* est « *un magazine d'investigation hebdomadaire présenté par Bernard De La Villardière, proposant des reportages sur l'actualité internationale* »¹⁸. Le programme existe depuis 10 ans et figure parmi les plus populaires du genre, se positionnant régulièrement en tête des audiences¹⁹.

Vox Pop est la quatrième et dernière émission de notre corpus. « *Le magazine d'investigation européen* » est présenté par John-Paul Lepers et diffusé tous les dimanches à 20h10 sur Arte. *Vox Pop* se complète avec une page web où nous pouvons retrouver les reportages complets ainsi que des articles écrits par la rédaction²⁰.

Notre corpus a la particularité de mélanger plusieurs genres de reportages. Certains sont des reportages magazines – dit également *features* – qui s'intègrent dans une émission où il y a plusieurs reportages, comme dans *Complément d'Enquête*, *Enquête Exclusive* ou *Vox Pop* par exemple. D'autres sont des grands reportages qui composent l'intégralité de l'émission, à l'image de ceux de *Spécial Investigation* et de *Cash Investigation*.

Le reportage magazine et le grand reportage possèdent des similitudes. Tous les deux sont réalisés en dehors des contraintes d'actualité et sont considérés comme une « version haut de gamme »²¹ du reportage d'actualité classique. Ils produisent également « *la synecdoque*²² *d'une réalité complexe* », en partant d'un cas ou un

¹⁵ Présentation sur le compte Twitter de l'émission : https://twitter.com/SInvestigation?ref_src=twsrc%5Etfw

¹⁶ Sénéjoux Richard, « Les coulisses pas très nettes de Spécial Investigation », *Télérama*, le 10 juin 2013

¹⁷ Lexpress.fr, « Canal + : Nutella, Volkswagen, Youtube, ... Des reportages interdits par Bolloré ? », le 17 février 2016.

¹⁸ Présentation sur le site de l'émission : http://www.m6.fr/emission-enquete_exclusive/

¹⁹ Voir les chiffres des audiences d'Enquête Exclusive : <http://www.toutelatele.com/bernard-de-la-villardiere-vole-l-audience-a-tf1-et-france-2-avec-enquete-exclusive-68550>

²⁰ Le site de l'émission : <http://info.arte.tv/fr/vox-pop>

²¹ Jean-Jacques Jespers, *Journalisme de télévision. Enjeux, contraintes, pratiques*, Bruxelles, De Boeck, 1993, p.17.

²² Une synecdoque est une figure rhétorique qui consiste à prendre l'espèce pour le genre, la partie pour le tout, le singulier pour le pluriel. En somme, elle permet de généraliser un cas particulier.

problème particulier pour représenter un phénomène plus général. Du fait de sa longueur, le grand reportage possède deux caractéristiques plus établies que pour le reportage magazine : il est topique et intensif. Il est topique dans la mesure où il concentre l'attention sur une situation précise et des phénomènes délimités. Il est intensif car il traite des sujets en profondeur sans oublier de montrer la totalité de ses différentes facettes.

L'analyse de corpus

Notre étude veut se focaliser sur les techniques de fiction utilisées dans les reportages pour traiter du réel et surtout, sur le journaliste en tant que personnage à part entière de l'histoire qu'il raconte. C'est cette analyse même du ou des personnages qu'il interprétait qui constitue le cœur de notre recherche. Ce que nous voudrions faire ressortir est non seulement, le cadre de production de ces personnages (le reportage) mais aussi le rôle et la place de ces différents personnages de l'histoire, pour ensuite, faire émerger le rôle du journaliste.

Nous allons considérer chaque reportage étudié comme un récit s'inscrivant dans un schéma narratif classique. Notre analyse de corpus se base donc sur la définition du journalisme narratif proposé par Alain Lallemand²³ ainsi que sur la modèle de construction d'un reportage proposé par Stéphanie Barbant²⁴.

En somme, notre grille d'analyse considérera un reportage comme une histoire où « *un ou des individus, en situation d'équilibre narratif est(sont) confronté(s) à une difficulté nouvelle qu'il faut résoudre, réduire ou dépasser par actions et réactions. Ce combat est porteur d'une tension qui capte l'intérêt du lecteur, laquelle se dénoue en fin de récit (...) Les protagonistes ont été transformés par cette épreuve, et leurs parcours recèle des leçons pratiques ou des nouvelles clés au lecteur de notre existence* »²⁵.

Nous détaillons cette approche, en se basant sur celle du scénario des reportages proposé par Stéphanie Barbant, qui affirme qu'à l'image de n'importe quelle trame narrative, le récit journalistique se développe en sept points. Nous avons transposé ces sept points à notre sujet : la faiblesse et le besoin (la problématique), le désir (découvrir la vérité), l'opposant (le sujet enquêté), le plan (l'enquête), la

²³ Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p.50

²⁴ Stéphanie Barbant, *Le reportage à la télévision : de la conception à la diffusion*, Paris, CFPJ Éditions, 2012, p.226.

²⁵ Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 51

bataille (la confrontation entre le journaliste enquêteur et son sujet), la révélation (les résultats de l'enquête) et l'équilibre (les conséquences de l'enquête).

Les individus seront ici considérés comme des personnages, le journaliste y compris. Les personnages sont ceux qui incarnent l'action. Ce sont eux qui « *vont faire progresser l'histoire sans en être obligatoirement les héros au sens moral* »²⁶. Traitant de reportages d'investigation, nous utiliserons à la fois les termes de personnage et de témoin.

Notre grille d'analyse mélange le schéma narratif à la structure narrative. Nous tentons à la fois de dégager les grands axes du récit tout en observant les mises en scène de ces derniers.

Mais notre étude mélange également analyse narrative et analyse sémiologique. En effet, en plus d'analyser l'histoire proprement dite, nous devons nous intéresser à sa mise en scène. Pour cela, nous sommes aidés du manuel pratique *Le langage du cinéma et de la télévision* de Bruno Toussaint. Dans notre grille d'analyse, cela se traduit par la retranscription des plans visuels de chaque étape du récit. En d'autres mots, à chaque scène importante du message, nous avons tenté de faire ressortir le type de plans utilisés, le cadrage, le type de caméra utilisé (objective ou subjective).

²⁶Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p.50

PARTIE I :

MENER L'ENQUÊTE A LA TELEVISION

I.1. LA TELEVISION : LE SPECTACLE DE LA RÉALITÉ

I.1.1 Le fictionnel à l'appel du réel

I.1.1.1 De « la fiction réaliste » à la « réalité fictive »

La communication médiatique et plus précisément audiovisuelle, repose sur un contrat de communication ayant quatre visées spécifiques : la visée informative, qui est prédominante, la visée séductrice, la visée factive (la publicité) et la visée de divertissement²⁷. En pratique, la télévision est soumise à un impératif de captation reposant sur trois principes : faire sérieux, donner du plaisir et être empathique²⁸.

« *Tout acte de communication a pour cœur la mise en scène d'une identité et d'une histoire* »²⁹. A la télévision, cette mise en scène tend vers la dramatisation et la pratique du « simulacre », qui par conséquent l'oblige à tout scénariser. Plus qu'à un impératif de captation, la télévision se trouve alors également contrainte à un impératif de spectacle. Cette scénarisation est d'autant plus grande pour les reportages qui sont, eux, soumis à « *un souci d'efficacité dramatique* »³⁰. Le reportage comme actualité télévisée est lié à des finalités « actionnelles » : faire-savoir et informer³¹. Leur scénarisation se doit d'être efficace dans leur apport en informations.

Sur les télévisions généralistes, la visée de divertissement – également appelée « contrat de divertissement » - fait jongler les programmes entre les univers factuels et les univers fictionnels³². Pour aller plus loin, Muriel Hanot³³ part du postulat qu'il existe deux modes de construction télévisuelle : la télévision de fiction et la télévision du réel³⁴. La première se base essentiellement sur le principe du plaisir. La deuxième repose sur un double contrat qui allie plaisir et sérieux. Le sérieux assure la fiabilité de l'information transmise et crédibilise le média émetteur. Quant au plaisir, il a pour

²⁷Henri Boyer et Guy Lochard, *La communication médiatique*, Paris, Seuil, 1998, p.12.

²⁸Henri Boyer et Guy Lochard, *La communication médiatique*, Paris, Seuil, 1998, p.23.

²⁹Henri Boyer et Guy Lochard, *La communication médiatique*, Paris, Seuil, 1998, p.23.

³⁰Henri Boyer et Guy Lochard, *La communication médiatique*, Paris, Seuil, 1998, p.23.

³¹Jean-Claude Soulages, *Les mises en scène visuelles de l'information. Étude comparée France, Espagne, Etats-Unis*, Paris, Armand Collin, 2005 (1999), p.159.

³²Henri Boyer et Guy Lochard, *La communication médiatique*, Paris, Seuil, 1998, p.12.

³³Muriel Hanot, *Télévision, réalité ou réalisme ?*, Bruxelles, INA/De Boeck Université, 2002, p.7

³⁴ Nous pouvons lier ces constructions télévisuelles aux trois mondes de la télévision que distingue François Jost : le monde réel (qui correspond aux émissions nous informant sur notre monde ou du moins nous mettant en contact avec lui), le monde fictif (qui englobe les programmes construisant un autre monde que le nôtre peut importe les similitudes que nous pouvons y retrouver) et le monde ludique (les émissions de divertissement et les jeux télévisés). François Jost, *La télévision du quotidien*, Bruxelles, DeBoeck, 2003.

but de « séduire le public et garantir la satisfaction des affects en mobilisant différents imaginaires sociaux »³⁵.

De ce fait, aucun genre informatif n'échappe à ce devoir de plaisir et de séduction qui, soumis à un impératif de spectacle, donne lieu à une certaine « spectacularisation » de l'information. Cette dernière suppose des procédés de mise en scène afin de rendre l'information attractive tout en garantissant son authenticité et son sérieux.

Cependant, Muriel Hanot souligne qu'aujourd'hui, le principe de plaisir a pris le pas sur celui du sérieux³⁶. A un tel point, que les mises en scène n'ont pour utilité seule, que de rendre l'information attractive. Elles rapprochent alors le discours fictionnel et le discours du réel. Ce rapprochement est, par ailleurs, mutuel. Il y a un recours au fictionnel pour parler du réel mais également un appel au réel dans la fiction. En témoigne, la multiplication des programmes de *scripted reality*³⁷ ou la tendance des séries télévisées contemporaines à adopter un rapport mimétique au réel³⁸. La télévision de fiction et la télévision du réel passe alors chacune de la « fiction réaliste » à la « réalité fictive »³⁹. En somme, « la télévision du réel a recourt à des moyens fictionnalisants et la télévision de fiction suit des des opérations réalisantes »⁴⁰. Il y a des logiques qui s'entrecroisent où les méthodes et les effets ne sont plus réservés soit au réel, soit à la fiction.

I.1.1.1.1 Le suspense

Partant de cela, des techniques précises directement empruntées à la fiction se retrouvent dans tous les genres appartenant à la télévision du réel. En ce qui concerne le genre qui nous intéresse ici, le reportage d'investigation, l'emprunt à la fiction le plus caractérisé est l'utilisation importante du suspense.

³⁵Muriel Hanot, *Télévision, réalité ou réalisme ?*, Bruxelles, INA/De Boeck Université, 2002, p.8.

³⁶Muriel Hanot, *Télévision, réalité ou réalisme ?*, Bruxelles, INA/De Boeck Université, 2002, p.8

³⁷La *scripted reality*, également appelée « série à réalité scénarisée », est un genre de programme télévisuel oscillant entre la télé-réalité, le documentaire et la fiction. La mise en scène emprunte aux procédés du reportage et recourt à des scènes reconstituées. Les acteurs jouent des situations tirées de faits réels ou de la vie courante. Du moins, elles sont présentées comme telles. Il n'y a pas vraiment de scénario écrit à l'avance, ni de dialogues à suivre mais simplement une trame à respecter. En France, des programmes comme *Le jour où tout a basculé* anciennement diffusé sur France 2 ou encore *Hollywood Girls* sur NRJ12, sont de la *scripted reality*. Source : <http://www.culture.fr/franceterme/terme/COGE862>

³⁸Hervé Glévarec, « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision », *Questions de communication*, 18/2010, p.214-238.

Cet article de Hervé Glévarec pour se concentrer sur l'apport du réel à la fiction est intéressant. Il y aborde « le réalisme fictionnel » des séries contemporaines américaines comme *Urgences* ou encore les *Sopranos*, en s'appuyant sur « l'effet de réel », tel que définit par Roland Barthes, produit sur les téléspectateurs.

³⁹Muriel Hanot, *Télévision, réalité ou réalisme ?*, Bruxelles, INA/De Boeck Université, 2002, p.10.

⁴⁰Muriel Hanot, *Télévision, réalité ou réalisme ?*, Bruxelles, INA/De Boeck Université, 2002, p.10.

Élément incontournable du cinéma, le suspense s'avère être le premier «moyen fictionnalisant» dans la construction des reportages d'investigation. Partant d'une question, les reportages sont construits comme de véritables récits à suspense.

Le suspense dans le cinéma se définit comme «*une dilatation d'un présent pris entre deux possibilités contraires d'un futur imminent*»⁴¹. La clé de la mise en scène du suspense se joue dans l'éveil d'un sentiment d'attente angoissée auprès du public. Il y a une situation ambiguë, un événement bouleverse l'ordre du quotidien, le suspense se doit de jouer avec la probabilité incertaine d'une sortie prochaine de cette même situation⁴².

I. 1.1.1.1.1. L'importance de la musique

Le suspense dans les reportages d'investigation se joue premièrement en musique. Elle permet quelques fois de se substituer aux images, qui sans direction d'acteur contrairement au cinéma ou de décor forcément choisi, sont parfois peu enclines à être de bons éléments de suspense. La musique installe une ambiance permettant de contourner cela. Elle permet de remplir deux fonctions. Dans un premier temps, elle attire l'attention du public⁴³ puis, dans un deuxième temps, elle le sensibilise, elle joue sur son affect en le tenant en haleine.

Dans « République Dominicaine : l'envers du paradis » de l'émission *Enquête Exclusive*⁴⁴, alors que les images montrent des touristes joyeux en République Dominicaine, la musique, elle, passe doucement d'un rythme enjoué aux airs de salsa vers une musique plus inquiétante. Le téléspectateur comprend alors que le reportage va aborder un sujet plus grave. Le suspense réside en ce qu'il ne sait pas encore ce que sera exactement le thème abordé. Les images ne représentent rien d'inquiétant au demeurant mais le changement de musique est là pour nourrir son appréhension quant à la suite des événements.

Dans sa mise en scène du suspense, *Cash Investigation* fait correspondre images et musique. Lorsque le journaliste Martin Boudeau doit se presser pour éviter les renseignements généraux chinois pendant son enquête sur la pollution d'un lac⁴⁵. Il court. La musique suit son mouvement, elle est haletante. Cette combinaison du

⁴¹Jean Douchet cité dans Victor Bachy, « SUSPENSE, cinéma », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/suspense-cinema/>, consulté le 10 juin 2016.

⁴² Victor Bachy, « SUSPENSE, cinéma », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/suspense-cinema/>, consulté le 10 juin 2016.

⁴³Jean-Jacques Jespers, *Journalisme de télévision. Enjeux, contraintes, pratiques*, Bruxelles, De Boeck, 1993.

⁴⁴Laure Philippon, « République Dominicaine : l'envers du paradis », *Enquête Exclusive*, diffusé le 7 décembre 2014, M6.

⁴⁵Martin Boudeau et Jules Giraudat, « Les secrets inavoués de nos téléphones portables », *Cash Investigation*, diffusé le 4 novembre 2014, France 2.

journaliste en train de courir, sans que nous sachions si les policiers chinois sont à ses trousses, et la rapidité de la musique au rythme de sa course, laisse planer le doute quant à la réussite finale de sa « mission ». Jusqu'à la fin, nous ne savons si il va se faire rattraper ou non.

1.1.1.1.2. Le teasing intégré de Cash Investigation

Dans le même reportage de *Cash Investigation*⁴⁶, la mise en scène du suspense va plus loin et ce, par l'utilisation d'une technique très prisée par la fiction : *le teasing*. Au départ technique publicitaire de l'aguichage ayant pour caractéristique principale de diviser une campagne de publicité en deux temps, elle s'est élargie au domaine du cinéma. Sa conception tient en une communication de l'information de manière incomplète. Elle attire l'attention du spectateur en suscitant sa curiosité⁴⁷. Au cinéma, le lancement des premières images d'un film, appelées justement *teaser*, correspond à du *teasing*. A ne pas confondre avec la bande annonce, le *teaser* dévoile une scène importante du film ou plusieurs, une partie de l'intrigue peut être montrée nous donnant quelques indices sur le scénario mais la totalité de ce dernier n'est jamais dévoilée.

Si le *teasing* a plutôt tendance à être utilisé en amont de la diffusion d'un film ou d'un programme télévisé, ici l'originalité tient au fait que le *teaser* se trouve au sein même du reportage, alors que la diffusion de celui-ci est déjà bien avancée.

Dans *Cash Investigation*, le *teasing* est utilisé à deux reprises par le journaliste. La première utilisation est très brève et tient en une phrase de la voix-off. Alors que le chapitre de l'enquête se déroulant en République Démocratique du Congo (RDC) touche à sa fin, le commentaire indique : « *En quittant la République Démocratique du Congo, on ne se rend pas compte que notre enquête nous fera bientôt revenir ici* ». En terme de durée, le reportage n'en est qu'à son milieu mais le téléspectateur sait d'ores et déjà que non seulement, d'autres révélations sont à venir et qu'elles vont de plus, concerner la RDC. Il ne lui est pas indiqué comment, ni pourquoi. Sa curiosité est sollicitée, son attention également. Si il veut savoir pourquoi les journalistes vont devoir retourner en RDC, il doit continuer à regarder.

⁴⁶Martin Boudeau et Jules Giraudat, « Les secrets inavoués de nos téléphones portables », *Cash Investigation*, diffusé le 4 novembre 2014, France 2.

⁴⁷« *Technique publicitaire de l'aguichage. Caractéristique d'une campagne de publicité en deux temps. La première annonce (teaser) ou aguiche est conçue de manière à attirer l'attention et susciter la curiosité du consommateur en communiquant l'information de manière incomplète, généralement sans révéler le nom du produit ou celui de l'annonceur. La seconde annonce ou révélation vient compléter la première en l'explicitant. Cette technique est déclinable dans les différents media et peut parfois comporter deux, voire trois teasers. Henri Joannis parle de « suspens différé » pour décrire cette approche* ». sur <http://www.e-marketing.fr/Definitions-Glossaire/Teasing-238957.htm>

Le deuxième a lieu en avant-dernière partie du reportage. Alors qu'un autre volet de l'enquête se termine, un nouveau concernant la pollution des usines de téléphonie en Chine commence par un *teaser*. La voix-off insiste d'abord sur le fait que l'enquête s'apprête à révéler un scandale sanitaire classé « secret d'état ». Puis, sans rien dévoiler du contenu de ce même scandale et de son contenu, elle poursuit : « *En enquêtant sur les téléphones, nous ne pensions pas être pris en filature (...) arrêtés pour être interrogés par les services secrets* ». Des images de Martin Boudeau en train de courir puis dans un bureau face à des policiers viennent illustrer ses dires. Sans expliquer le reste, la voix-off dévoile même la fin : « *Ça s'est terminé comme ça en courant avec une pelote de laine jaune et un flacon à la main* ». La fin est connue de tous mais l'histoire ayant mené à ce final là, non. « *Restez en ligne, on vous explique* », la voix-off assume pleinement ce suspense volontairement mis en scène et en rigole même, puisque « *Restez en ligne* » est un clin d'œil aux téléphones portables qui sont le sujet de l'enquête.

En plus bref, « Danse avec le FN » diffusé dans le cadre de l'émission *Spécial Investigation*⁴⁸, tente également de faire un peu de *teasing* lorsque se conclut la séquence à la mairie de Hayange, où Fabien Engelman (Front National) vient d'être élu. La voix-off s'appuie sur le plan large d'un conseil municipal visiblement tendu, sans qu'il soit cependant indiqué la provenance de ces tensions, pour dire aux téléspectateurs : « *Nous quittons Hayange et sa mairie Front National mais nous reviendrons* ».

Alfred Hitchcock, maître consacré du suspense, affirmait que l'intérêt du suspense résidait justement en la participation à la scène qu'il demandait au public⁴⁹. Par l'utilisation de la musique ou du *teasing*, le cas s'avère identique ici aussi. Le téléspectateur sait qu'il va se passer quelque chose. Il le sait et sa participation réside dans le fait que ce savoir, bien que partiel, le pousse à continuer de regarder le reportage.

⁴⁸Paul Moreira, « Danse avec le FN », *Spécial Investigation*, diffusé le 20 avril 2015, Canal +.

⁴⁹« *La différence entre le suspense et la surprise est très simple. Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup, boum, explosion. Le public est surpris, mais avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart - il y a une horloge dans le décor ; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène (...). Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense* »

- François Truffaut et Helen Scott, *Hitchcock* (entretien), Paris, Gallimard, 1993 ; cité dans Victor Bachy, « SUSPENSE, cinéma », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/suspense-cinema/>, consulté le 10 juin 2016.

I.1.1.2. Le reportage, des expériences du monde

Pour traiter du reportage nous partons de la définition donnée par Stéphanie Barbant. Le reportage est un « *travail de recueil, d'images et de sons sur le terrain d'un événement ou d'un sujet. Il réclame un regard personnel, riche en images évocatrices, en sons explicites et en informations précises* »⁵⁰. Le reportage implique et signifie que le journaliste soit allé sur le terrain et qu'il ait pris le temps de faire le tour de son sujet.

Le reportage demande au journaliste d'être « *témoin d'un événement, tout en conservant du recul et un œil critique* »⁵¹. Pour qu'il y ait reportage, il faut qu'il y ait événement et quel qu'il soit, l'événement médiatique doit être mis en intrigue par une temporalité narrative qui lui donne du sens⁵². Le reportage nécessite alors une démarche d'écriture journalistique particulière qui donne une grande importance à la narration.

Pour Stéphanie Barbant, malgré la place de la narration, le reportage ne doit pas supposer de mise en scène particulière de la part du journaliste, « *ni de bidonnage, il doit rapporter des faits* »⁵³. Cependant, selon Benoît Grevisse, avec les évolutions du journalisme, l'enjeu du reportage aujourd'hui n'est plus de « *rapporter le monde* »⁵⁴ mais bien, de partager l'expérience qu'on en a eu. Le reportage est devenu le genre de l'expérience et des sens. C'est cette expérience qui témoigne du monde d'aujourd'hui. C'est cette expérience qui représente des faits et la réalité. Puisque la réalité médiatique n'est pas le « monde tel qu'il est » mais une construction d'acteurs sociaux en relation, cette expérience peut aussi être basée sur ces derniers. Le journaliste ne partage donc pas une seule et unique expérience du monde mais plusieurs.

1.1.2.1. Une histoire à travers plusieurs yeux

En effet, pour que cette démonstration d'expérimentation du monde soit plus forte et garde l'œil critique propre au reportage, la pluralité des points de vue et des expériences est nécessaire. En traitant de « l'écriture réaliste de la presse »⁵⁵, Jean-François Têtu et Maurice Mouillaud révélaient que pour accréditer la véracité de ses

⁵⁰Stéphanie Barbant, *Le reportage à la télévision : de la conception à la diffusion*, Paris, CFPJ Éditions, 2012, p.226.

⁵¹Stéphanie Barbant, *Le reportage à la télévision : de la conception à la diffusion*, Paris, CFPJ Éditions, 2012, p.226.

⁵²Henri Boyer et Guy Lochard, *La communication médiatique*, Paris, Seuil, 1998, p.32.

⁵³Stéphanie Barbant, *Le reportage à la télévision : de la conception à la diffusion*, Paris, CFPJ Éditions, 2012, p.17.

⁵⁴Benoît Grevisse, *Écritures journalistiques, Stratégies rédactionnelles, multimédias et journalisme narratif*, Bruxelles, De Boeck, 2006, p.146.

⁵⁵Maurice Mouillaud et Jean-François Têtu, *Le Journal quotidien*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.

propos, la presse faisait régulièrement entendre plusieurs voix sur un même sujet. Cette presse était qualifiée de « presse-echo ». Le reportage fait la même chose en convoquant plusieurs personnages dans la narration qu'il veut faire du monde.

Dans notre étude, pour transmettre, « *le côté incroyable de la réalité* »⁵⁶ et le crédibiliser, les journalistes construisent donc leur reportage sur les personnages, soit par ce que l'on appelle un séquençage par personnage, soit par une structure en parallèle.

1.1.1.2.1.1 Un fait, des témoins

La structure en parallèle est un procédé narratif dans lequel le récit va se construire sur deux, trois histoires voire plus qui se font échos les unes aux autres. Dans ce type de narration, des personnages vivent des épreuves « *étrangement similaires mais distinctes* »⁵⁷ et toute donnée factuelle commune ou coïncidence sera bon pour passer d'une histoire à une autre. Plusieurs récits de vie ou personnages interagissent sans pour autant se rencontrer. L'écho des histoires entre elles, ancre plusieurs expériences de vie dans un même fait, une même réalité.

Dans « Les enfants perdus du djihad »⁵⁸ de l'émission de *Complément d'Enquête*, l'apparition des personnages se base sur une structure en parallèle. Deux femmes et un homme interviennent. Il y a Marie-Claire et Michelle, toutes deux Niçoises, et Mehdi. Tous les trois ont comme point commun d'être liés à la question du djihad en Syrie. Marie-Claire et Michelle ont un neveu pour la première et un fils pour la seconde, partis rejoindre l'État Islamique. Mehdi, quant à lui, est un ancien djihadiste repenti, rentré en France il y a 2 ans.

Les histoires respectives de Marie-Claire et Michelle se font échos mais ne sont pas similaires. Le reportage suit Marie-Claire partie chercher son neveu Michaël à la frontière Syrienne pour le ramener à Nice et donc, le sortir des rangs de l'État Islamique. Il suit également Michelle, dans son appartement niçois, face au désarroi qu'elle éprouve et son incapacité à pouvoir agir suite au départ de son fils Frédéric. Plus qu'une interaction des récits de vie, il y a ici une confrontation. L'action de Marie-Claire face à la résignation de Michelle. La première image de la séquence consacrée à chacune d'entre elles les présente en mouvement. Seulement, si Marie-

⁵⁶Benoît Grevisse, *Écritures journalistiques, Stratégies rédactionnelles, multimédias et journalisme narratif*, Bruxelles, De Boeck, 2006, p.146.

⁵⁷Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

⁵⁸Romain Boutilly, Matthieu Rénier et Michaël Bozzo, « Les enfants perdus du djihad », *Complément d'enquête*, diffusé le 08 janvier 2015 (rediffusion), France 2.

Claire marche valise à la main en direction de l'aéroport pour rejoindre son neveu, Michelle, quant à elle, est en train de promener son chien en bas de son immeuble. Marie-Claire ne sera, par ailleurs, que très rarement filmée assise. Elle répond aux questions des journalistes debout, elle est toujours prête à agir. *A contrario*, Michelle raconte son histoire assise dans son salon. Dans l'angle choisi du récit de leur vie comme dans la présentation, ces deux personnages se parlent sans se rencontrer et se confrontent.

L'histoire de Mehdi, nous la verrons plus en détail plus loin, fait également écho à moindre mesure à celle de Marie-Claire et Michelle. Étant parti faire le djihad, il ne se confronte à aucune des deux histoires mais peu apparaître comme l'incarnation symbolique du neveu et du fils des deux niçoises.

Cette technique de séquençage, que l'on retrouve dans d'autres reportages de notre corpus, quelle qu'elle soit, pose la question du personnage comme sujet central. Dans « Marseille Gangsters »⁵⁹, chaque personnage incarne une position, un rôle, une fonction ou un symbole dans le milieu du banditisme. Vivant tous une réalité similaire, le reportage aurait pu se contenter d'un témoignage central mais non, il fait interagir chacun sans qu'ait lieu une rencontre. C'est cette interaction symbolique qui constitue le témoignage central.

Qu'importe le sujet, il est abordé ou raconté à travers le prisme d'une voire de plusieurs personnes. Il est incarné et bien souvent, sous de multiples formes. Cette technique sert alors à créer une certaine empathie avec le sujet et d'introduire la démonstration avec humanité⁶⁰. Le ou les récits d'un cas vécu ou l'interview d'un ou de plusieurs témoins, permet au sujet de prendre tout son sens.

C'est ainsi que le reportage de *Complément d'Enquête*⁶¹ dédié à Jean-Marie le Pen voit défiler 17 personnes pour témoigner du parcours de l'ex-président du Front National. Le reportage ne se contente pas d'archives, ni même des souvenirs du personnage central, Jean-Marie Le Pen, il fait raconter à chacun son histoire avec lui. Leurs récits se font échos, certains allant dans le même sens, d'autres se contredisant.

⁵⁹Jerôme Pierra et Sébastien Thoën, « Marseille Gangsters », *Spécial Investigation*, diffusé le 31 août 2015, Canal +.

⁶⁰Jean-Jacques Jespers, *Journalisme de télévision. Enjeux, contraintes, pratiques*, Bruxelles, De Boeck, 1993, p.17.

⁶¹Clément Castex, « Le Pen, une affaire de famille », *Complément d'Enquête*, diffusé le 4 avril 2015, France 2.

1.1.1.2.1.2 Un fait, un témoin

Le séquençage par personnage, quant à lui, est un procédé narratif dont le découpage des scènes est déterminé par l'ordre et la manière d'entrée dans le champ du récit des personnages. Ce sont les personnages qui participent à la création de la structure formelle⁶², ce sont par eux que le thème est abordé. Pour aider à la compréhension du téléspectateur et qu'il comprenne l'apport de ces personnages, le journaliste les caractérise avec quelques détails simples. Ce type de séquençage est une sorte de juxtaposition de points de vue sans forcément que chacun ne se rencontre sur point commun. Lorsque le récit d'un des personnages est terminé, nous passons à un autre sans forcément que le reportage n'y revienne par la suite.

Le séquence par personnage est utilisé lorsque le journaliste veut donner un regard différent sur un thème général. Ce qui est intéressant dans cette méthode est non de montrer comment des personnes vivent leur réalité au sein d'une situation similaire dans un cadre similaire mais de voir comment chacun vit une réalité propre dans une situation différente d'un cadre similaire.

Il est le séquençage que nous retrouvons le plus dans la construction des reportages de notre corpus. Même si « République Dominicaine : l'envers du paradis »⁶³ utilise la famille Galopin, en vacances sur l'île, comme ficelle de son récit, huit autres personnages se succèdent pour ouvrir chaque partie de l'enquête. Nous pouvons noter un mélange des genres puisque à l'intérieur des séquences, il y a parfois des procédés narratifs se rapprochant de la structure parallèle. Plusieurs témoins peuvent ouvrir une séquence par des récits de vie similaires bien que distincts.

Vox Pop fait de même pour son reportage sur la proclamation de la légalisation du cannabis en République Tchèque⁶⁴, chaque intervenant représente une partie active de cet événement. Le pharmacien, le médecin, l'agent de contrôle qui organise cette nouvelle filière thérapeutique, l'opposant, l'État par le biais du Ministre de la Santé et les possibles victimes de cette nouvelle loi sont présents.

Le séquençage par personnage est particulièrement utilisé quand il s'agit de relativiser ou de nuancer l'image que le téléspectateur pourrait se faire d'une personne, d'un lieu ou même d'un parti politique. Dans « Danse avec le FN »⁶⁵, le

⁶²Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

⁶³Laure Philippon, « République Dominicaine : l'envers du paradis », *Enquête Exclusive*, diffusé le 7 décembre 2014, M6.

⁶⁴Nicolas Jaillard, « Cannabis, un remède miracle ? », *Vox Pop*, diffusé le 29 mars 2015, Arte.

⁶⁵Paul Moreira, « Danse avec le FN », *Spécial Investigation*, diffusé le 20 avril 2015, Canal +.

séquençage par personnage est totalement assumé voire mis en avant puisqu'il constitue l'originalité même du reportage. Entièrement basé sur la technique du *fact-checking*⁶⁶, le but de cette enquête est de présenter différents militants du Front National (FN), de savoir ce qui les a mené à ce parti et de déconstruire justement toutes les théories qui ont pu les attirer. Le journaliste Paul Moreira part des récits de chacun, leur fait exprimer leurs peurs et part sur le terrain afin de prouver à tous que ces angoisses sont injustifiées et instrumentalisées par le Front National. Les histoires de chaque personnage correspondent à un volet du reportage. En somme, leurs motivations à rejoindre leur Front National thématissent et découpent l'enquête.

Pascal, ancien sidérurgiste des hauts fourneaux de Florange (Moselle) ouvre la séquence sur le Front National et la classe ouvrière. Marie-Cécile, mère célibataire du Var, est le personnage de la séquence sur le Front National et la population musulmane. Jean-Luc, commerçant picard et fervent défenseur d'Eric Zemmour, permet au reportage de se concentrer sur la diffusion des idées du Front National auprès de l'opinion publique. Deux femmes résidentes d'un quartier HLM de Grigny (Essonne) et désirant témoigner anonymement lancent la séquence sur l'insécurité. Edel Hardiesse, rappeur du Val de Marne, clôt cette enquête avec la séquence sur le Front National et la banlieue.

Marie et Alain Da Silva ouvrent également en parallèle la partie sur le Front National et la classe ouvrière. Mais ce couple de syndicalistes, également engagé dans la bataille pour sauver les hauts fourneaux de Florange, apparaît plus comme le point de départ et le fil conducteur de toute l'enquête. En effet, leur adhésion au Front National ne concerne pas uniquement des questions économiques, ce qui leur permet d'apparaître à plusieurs reprises dans l'enquête. Ils sont en quelque sorte un point de repère. Ils représentent le militant FN dans sa globalité, que le reportage fait intervenir à tout moment. Ils sont le condensé de tous les autres.

⁶⁶Le *fact checking*, la vérification par les faits en français, est une méthode journalistique consistant à vérifier et valider l'exactitude des chiffres, des informations et des affirmations non factuelles énoncés dans un texte ou un discours, notamment politique.

I.1.2 « Montrer la réalité »

« *Faire du reportage à la télévision, c'est donner à voir et faire entendre* »⁶⁷. Par « montrer la réalité », nous entendons nous focaliser sur l'image. L'image a depuis, tout temps, était au cœur de plusieurs débats concernant sa capacité à retransmettre la réalité⁶⁸. Nous avons vu comment le reportage en tant qu'expérience du monde atteste de la réalité par le biais de plusieurs histoires qui au final n'en forme qu'une, peu importe le séquençage. Ici nous aimerions nous attarder sur comment est matérialisée visuellement cette expérience.

I.1.2.1 La preuve par l'image: la caméra cachée

Parmi les différentes transformations que les médias ont subi, l'une des plus importantes est le changement de leur temporalité. Selon Guy Lochard et Henri Boyer⁶⁹, ils ont aujourd'hui basculé dans une instantanéité omniprésente et sont alors sous le joug « d'une dictature de l'instant ». Une obligation de présent perpétuel qui les fait moins se concentrer sur la recherche d'une éventuelle causalité que sur l'anticipation des conséquences. Tout cela en donnant une priorité absolue au visible. Une information n'a dorénavant, un intérêt et une valeur que de par sa visibilité. A la télévision, cela est encore plus exacerbé puisque une situation non démontrée en image, n'existe pas sur ce support⁷⁰.

Avec cette « dictature de l'instant », la logique d'un journaliste qui se doit d'être « cru sur paroles »⁷¹ à l'aide d'images présentes uniquement renforcer ses dires, n'est plus totalement celle utilisée. Il y avait l'image au service du texte avec une réalité déjà connue par le journaliste et transmise oralement qui n'était alors qu'à illustrer. Il y a aujourd'hui un échange de bons procédés entre l'image et le texte avec une réalité découverte en même temps par le journaliste et les téléspectateurs. L'image n'est plus qu'une simple illustration du texte mais un élément de preuve de ce qui est avancé. Quelques fois avec une voix-off venant appuyer ce que l'image vient déjà de dire. En témoigne l'utilisation importante de la caméra cachée. Si quelques fois elle est utilisée car la présence d'une caméra est impossible voire dangereuse pour la sécurité et la liberté de travail du journaliste, il semblerait que quelques fois

⁶⁷Stéphanie Barbant, *Le reportage à la télévision : de la conception à la diffusion*, Paris, CFPJ Éditions, 2012, p.15.

⁶⁸François Jost, *La télévision au quotidien*, Bruxelles, De Boeck, 2003

⁶⁹Henri Boyer et Guy Lochard, *La communication médiatique*, Paris, Seuil, 1998, p.12.

⁷⁰Stéphanie Barbant, *Le reportage à la télévision : de la conception à la diffusion*, Paris, CFPJ Éditions, 2012, p.15.

⁷¹Stéphanie Barbant, *Le reportage à la télévision : de la conception à la diffusion*, Paris, CFPJ Éditions, 2012, p.17.

son utilisation apparaît comme un effet de style. Elle délivre des images plus brutes, plus authentiques qui renforcent l'idée d'une réalité découverte simultanément par le journaliste et le téléspectateur.

Nous y reviendrons dans le cadre de notre troisième partie mais la caméra cachée est une caméra subjective qui permet une plus grande immersion du téléspectateur dans le reportage. Dans l'importance prise par le visuel dans les médias, elle sert principalement à « *montrer les images face à l'insuffisance actuelle pour le journalisme de simplement traduire les faits* »⁷².

I.1.2.1.1 Les images comme faits

La caméra cachée est utilisée dans 10 reportages sur les 13 composant notre corpus. Là où *Complément d'enquête* aurait pu relater l'affaire de Jean-Marie Le Pen et le testament de Solange Léonnet à l'aide des 17 intervenants de son reportage⁷³, le journaliste préfère se rendre en caméra cachée au domicile d'un ancien militant témoin de l'affaire. Ce nouveau personnage habite dans un coin reculé de la campagne bourguignonne. Le journaliste conscient du fait qu'il n'est pas attendu et anticipant une réaction hostile du militant se présente par un « *Bonjour, oui je sais c'est un peu cavalier...* ». La caméra cachée sert ici à prévenir d'un possible refus au militant de témoigner face caméra. Mais elle sert aussi à authentifier ce même témoignage.

Les confessions orales sur des images d'illustration, voire même des images de reconstitution comme c'est le cas pour un autre reportage de l'émission⁷⁴ qui a recourt à des acteurs reconstituant des scènes de l'affaire, ne suffisent pas ici.

Toujours dans la même émission, la dernière partie des « *Enfants perdus du djihad* »⁷⁵ est filmée en caméra cachée. Marie-Claire, qui était partie chercher son neveu Michaël ayant rejoint Daech, arrive à le ramener à Nice. Tout le retour de la tante et de son neveu est filmé en caméra cachée. Cette dernière est mise en place dans un premier temps car Michaël n'a aucune idée du fait que sa tante soit venue le chercher accompagnée de journalistes. Ils restent alors à l'écart, leur caméra filme de loin. Puis, une fois cette révélation faite par Marie-Claire, face à la réticence du jeune homme les journalistes décident de rester en caméra cachée. Ils arrivent à l'interroger

⁷²Felipe Pena, « L'addiction à l'image du risque : être journaliste dans les favelas de Rio de Janeiro », *Topique*, 2/2009 (n°107), p.119-134.

⁷³Clément Castex, « Le Pen, une affaire de famille », *Complément d'Enquête*, diffusé le 4 avril 2015, France 2.

⁷⁴Thierry Vincent et Pedro Da Fonseca, « Le cartel du yaourt », *Complément d'Enquête*, diffusé le 23 avril 2015, France 2.

⁷⁵Romain Boutilly, Matthieu Rénier et Michaël Bozzo, « Les enfants perdus du djihad », *Complément d'enquête*, diffusé le 08 janvier 2015 (rediffusion), France 2.

dans l'aéroport sans que Michaël ne se doute qu'il est filmé. Le reportage aurait pu se contenter du récit du retour de Marie-Claire, une fois celle-ci rentrée en France. Les deux journalistes auraient pu également témoigner de ce retour, puisqu'ils sont présents sur place. Mais le témoignage de Michaël, sa gestuelle, son apparence physique, bien que floutée, renforce la valeur de leur reportage et lui donne intérêt plus grand. Ils ont réussi à avoir le témoignage d'un djihadiste venant tout juste de quitter l'État Islamique et ils ont des images qui l'attestent.

Ce procédé met en perspective l'importance des images au profit de l'information soulevée. Comme abordé dans l'article de Felipe Pena⁷⁶, qui analyse les risques pris par le journaliste brésilien Tim Lopes qui l'ont conduit jusqu'à la mort⁷⁷, l'information n'est plus la valeur principale d'un reportage. Du moins, sa valeur tient beaucoup en l'aspect sensationnel des images qui l'accompagnent. Ce qui rejoint « la spectacularisation de l'information » que nous avons évoqué. Il peut y avoir, de plus, une forme de fascination du public pour les images en caméra cachée, surtout quand elles impliquent un risque pour le journaliste. Un risque parfois volontairement mis en scène par ce dernier.

Dans « Nationalistes et radicaux : à la droite du Front »⁷⁸ d'*Enquête Exclusive*, le journaliste se rend en caméra cachée à un tournoi de *free fight* organisé par le violent groupuscule néonazi Blood et Honour. Une personne de la sécurité à l'entrée de l'événement lui précise bien que les portables et tout objet susceptible à l'enregistrement vidéo ne sont pas autorisés. La séquence où il se voit refuser l'entrée de son portable est présentée dans son intégralité afin de souligner l'hostilité des organisateurs et le point d'honneur qu'ils mettent à rester discret médiatiquement parlant. A l'intérieur de la salle, il croise des hommes à la musculature impressionnante et couverts de tatouages explicites (*la caméra se fixe à plusieurs reprises sur l'un d'entre eux qui a une croix gammée conséquente sur l'intégralité du dos*). Tout cela dans une ambiance particulièrement propice à la violence puisqu'il s'agit d'un tournoi de *free fight*, le téléspectateur sait que si le journaliste se fait avoir avec sa caméra cachée, il risque beaucoup.

⁷⁶Felipe Pena, « L'addiction à l'image du risque : être journaliste dans les favelas de Rio de Janeiro », *Topique*, 2/2009 (n°107), p.119-134.

⁷⁷Tim Lopes est une figure du journalisme brésilien qui avait comme marque de fabrique de mener ses reportages exclusivement en caméra cachée. En 2002, alors qu'il tournait un nouveau reportage sur la prostitution dans les favelas la direction de la chaîne pour laquelle il travaillait lui a reproché le manque d'impact des images tournées. Il est donc retourné dans la favela pour en tourner d'autres, toujours en caméra cachée, ne sachant pas qu'il s'était fait depuis démasqué par les proxénètes du quartier. Il a été retrouvé quelques jours plus tard mort torturé et brûlé vif. - Felipe Pena, « L'addiction à l'image du risque : être journaliste dans les favelas de Rio de Janeiro », *Topique*, 2/2009 (n°107), p.119-134.

⁷⁸Mathilde Delacourt, « Nationaliste et radicaux : à la droite du Front », *Enquête Exclusive*, diffusé le 2 novembre 2015, M6.

I.1.2.2 La preuve par le journaliste

Le journaliste de télévision se revendique du mode d'énonciation informatif, c'est à dire du « *discours verbal où les images montrées prétendent à la vérité, à l'amélioration de notre savoir sur le monde et où le responsable de ce discours répond de sa propre croyance* »⁷⁹.

Le récit du reportage se construit sur l'implication du journaliste et de son recul critique. « *Pour comprendre puis restituer l'action, le journaliste l'approche, l'expérimente, la digère* »⁸⁰. Il est plus fiable, il sait de quoi il parle, il peut en traiter avec autorité. Cette connaissance du sujet laisse au journaliste une plus grande liberté. Il peut adopter « une voix », un ton, un angle qu'il souhaite pour distinguer son récit.

Comme nous l'avons vu, le reportage suppose que le journaliste soit allé sur le terrain. Dans la construction de son reportage, il doit alors également fournir des preuves de sa relation existentielle qui le lie à la réalité. Si le reportage est une expérience et qu'à la télévision, l'image fait autorité de preuve, la présence du journaliste peut être vue comme une preuve de l'expérience. Nous sommes passés de l'image esprit à l'image corps, où l'image est incorporée avec des acteurs de la performance informative dans une position de témoins oculaires. C'est la figure du « témoin-journaliste » tel que comprise par François Jost⁸¹. Cette figure se caractérise de par l'authenticité qu'elle apporte aux téléspectateurs. La parole du journaliste combinée avec sa présence à l'image devient alors « *un véritable témoignage d'un individu engagé dans le monde* »⁸².

« *A l'enregistrement mécanique du réel, se substitue la construction d'une source humaine : l'anthropomorphisation des images* »⁸³. Lui et le cameraman sont présents comme des intermédiaires nécessaires à la restitution du réel. Leur présence devant pour l'un et derrière la caméra pour l'autre, sont les preuves qu'ils sont dans la réalité qu'ils décrivent. Si pour le journaliste, la présence face à la caméra est assez identifiable, pour le cameraman, cela se traduira par des petits mouvements de caméra qui feront légèrement trembler l'image.

⁷⁹Benoît Grevisse, *Écritures journalistiques, Stratégies rédactionnelles, multimédias et journalisme narratif*, Bruxelles, De Boeck, 2006, p.146.

⁸⁰Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p.23.

⁸¹François Jost, *La télévision au quotidien*, Bruxelles, De Boeck, 2003, p.75.

⁸²François Jost, *La télévision au quotidien*, Bruxelles, De Boeck, 2003, p.75.

⁸³François Jost, *La télévision au quotidien*, Bruxelles, De Boeck, 2003, p.75.

En somme, comme dans toutes stratégies énonciatives « *l'énonciateur doit légitimer son dire : dans son discours, il s'octroie une position institutionnelle et marque son rapport à un savoir. Mais il ne se manifeste pas seulement comme un rôle et un statut. Il se laisse aussi appréhender comme une voix et un corps. Aussi l'ethos se traduit-il dans le ton qui se rapporte aussi bien à l'écrit qu'au parlé et qui s'appuie sur une double figure de l'énonciateur, celle d'un caractère et d'une corporalité* »⁸⁴.

I.1.2.2.1 La voix du journaliste

Nous ne soulèverons que la présence physique du journaliste bien que sa présence orale serait également à aborder, notamment, par une analyse de la voix-off et des dialogues qu'il peut laisser à entendre entre lui et ses témoins en dehors du cadre de l'interview.

Nous nous contenterons juste d'affirmer que la voix du journaliste est celle qui guide le récit⁸⁵. C'est elle qui choisit le moment de l'action où elle a décidé de vous immerger. Il est décidé de ce que est dit et de ce qui ne l'est pas. « *Derrière l'action, il y a l'apparition d'une voix qui porte le récit. Quelqu'un vous parle, vous raconte une histoire* »⁸⁶. Le journaliste comme personnage apparaissant en filigrane du récit est porté par sa voix.

I.1.2.2.2 Le corps du journaliste

De même que « *Le journalisme de télévision est son propre média* »⁸⁷. Dans l'exercice de son métier, il recourt à des traits personnels physiques. La voix, l'attitude, le charisme, tous ces éléments connotent, « *consubstantiellement à la transmission d'informations structurées* »⁸⁸, une chaleur humaine qui fait partie intégrante du message. Nous pouvons même parler d'une certaine « *personnalisation de l'information* »⁸⁹. L'information a besoin d'être incarné, le rôle du corps est alors essentiel.

⁸⁴Patrick Charaudeau et Dominique Maingeneau, *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Le Seuil, 2002.

⁸⁵Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

⁸⁶Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

⁸⁷Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

⁸⁸Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

⁸⁹Henri Boyer et Guy Lochard, *La communication médiatique*, Paris, Seuil, 1998.

1.1.2.2.1 Une présence claire

Dans leur analyse de la place de la proximité dans les choix éditoriaux et la pratique du terrain, Roselyne Ringoot⁹⁰ et Yvon Rochard proposent trois types de genres journalistiques dont un qui nous intéresse particulièrement ici : « les genres corporalisants ».

Les genres corporalisants correspondent à une « *mise en scène du journalisme en train de se faire* »⁹¹ et ce par la signification de la corporalité du journaliste et/ou de ses sources. La présence corporelle du journalisme est une volonté de se montrer entraîné de vivre l'expérience propre au reportage.

Pendant qu'il les interroge sur leur quotidien, Sébastien Thoën, dans « Marseille Gangster »⁹², est montré au milieu des habitants du quartier du Ruisseau Mirabeau à Marseille. Cela démontre qu'il est sur le terrain, en train de les interroger. C'est une mise en perspective, la séquence est deux séquences en une seule : la séquence des questions et des réponses et la séquence où l'on voit les questions en train d'être posées. Les images de Paul Moreira jouant avec les enfants d'un des témoins de son reportage montrent aussi un journalisme en train de se faire. Il prévient dès le départ de son enquête, qu'il voulait apprendre à connaître les personnes interrogées, « *quitte à en faire des amis* »⁹³. L'image de lui dans le jardin de l'un d'entre eux démontre cela.

L'interview est, par ailleurs, le cas majeur de la double incarnation entre le journaliste et ses sources avec une mise en scène de l'interaction basée sur le schéma des questions/réponses. Toujours dans « Danse avec le FN », chaque interview est mise en scène de manière identique. Paul Moreira est en face à face avec la personne qu'il interviewe. La caméra se resserre sur lui lorsqu'il pose des questions puis passe immédiatement à son interlocuteur lorsque celui-ci répond. Cette mise en scène prouve l'interaction. La présence corporelle de chacun est la preuve qu'il y a eu un échange.

⁹⁰Roselyne Ringoot et Yvon Rochard, « Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques », Mots. Les langages du politique [en ligne], 77/2005, mise en ligne le 31 janvier 2008, <http://mots.revues.org/162>

⁹¹Roselyne Ringoot et Yvon Rochard, « Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques », Mots. Les langages du politique [en ligne], 77/2005, mise en ligne le 31 janvier 2008, <http://mots.revues.org/162>

⁹²Jerôme Pierra et Sébastien Thoën, « Marseille Gangsters », *Spécial Investigation*, diffusé le 31 août 2015, Canal +.

⁹³Paul Moreira, « Danse avec le FN », *Spécial Investigation*, diffusé le 20 avril 2015, Canal +.

I.1.2.2.2 Vox Pop: une présence invisible

A l'inverse, il y a les genres dépersonnalisants⁹⁴. Ils sont marqués par « l'impersonnel de l'énonciation ». Ils sont une forme de simulation de la disparition de l'énonciateur. Il neutralise la figure du journaliste en créant une absence.

L'émission *Vox Pop* et ses reportages présents dans notre corpus⁹⁵⁹⁶ sont en cela atypiques. Le journaliste n'apparaît peu ou pas du tout dans les sujets. Cependant, il n'est pas tout à fait absent. Nous pouvons trouver des traces de sa présence par le biais de ces sources qui ne regardent jamais la caméra dans un axe Y-Y (*qui correspond à un axe yeux dans les yeux avec le téléspectateur*) mais ont toujours un regard de côté. Ils répondent au journaliste derrière la caméra.

Cette stratégie énonciative met le lecteur au prise direct avec l'information traitée d'un point de vue utilitaire⁹⁷.

⁹⁴Roselyne Ringoot et Yvon Rochard, « Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques », *Mots. Les langages du politique* [en ligne], 77/2005, mise en ligne le 31 janvier 2008, <http://mots.revues.org/162>

⁹⁵Nicolas Jaillard, « Cannabis, un remède miracle ? », *Vox Pop*, diffusé le 29 mars 2015, Arte

⁹⁶Corentin Chrétien, « Des euros pour les artistes », *Vox Pop*, diffusé, le 1^{er} février 2015, Arte.

⁹⁷Roselyne Ringoot et Yvon Rochard, « Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques », *Mots. Les langages du politique* [en ligne], 77/2005, mise en ligne le 31 janvier 2008, <http://mots.revues.org/162>

I.2. L'INVESTIGATION

I.2.1 Dévoiler le secret

Nous définirons une enquête à la télévision comme « *un vidéogramme qui médiatise un message virtuel complexe portant sur un sujet de nature sociale, économique, politique, environnemental ou quotidien* »⁹⁸. A la différence d'un reportage dit classique, le sujet sera abordé par une question car le but est de chercher à savoir pas juste de rapporter l'information. L'introduction fera état d'une dénonciation, une élucidation, une démonstration voire même d'une réponse et enfin, le style prendra la partie de plusieurs séquences et de plusieurs angles.

De ce fait, le journalisme d'investigation nécessite un travail sur la durée. Au contraire d'un journaliste traitant au quotidien de l'actualité et ayant donc la possibilité de passer rapidement d'un sujet à un autre, le journaliste d'investigation doit suivre une affaire du début à la fin et ce, qu'importe sa durée dans le temps.

Quant au journaliste d'investigation, nous nous baserons sur la définition donnée par Mark Hunter dans son ouvrage *Le journalisme d'investigation*⁹⁹. Le journaliste d'investigation est « *une personne qui rend compte pour son propre travail et ses propres initiatives des questions importantes sur lesquelles les personnes souhaitent garder le secret* »¹⁰⁰. La cible du journaliste est alors le secret et ses méthodes sont le rassemblement puis l'analyse d'une certaine quantité d'informations de source publique. C'est ainsi qu'il doit faire la démonstration d'une réalité « *toujours plus complexe et morcelée* »¹⁰¹.

I.2.1.1 La morale de l'histoire

L'autonomie de décision du journaliste est alors plus importante car il possède plus de temps, plus de sources et un plus large choix de techniques de médiation. Il doit alors chercher à dévoiler le secret mais aussi en chercher le sens caché, ce qui suppose d'une part, une retranscription objective des faits et d'autre part, une certaine subjectivité du journaliste sur ces mêmes faits, une fois ces derniers exposés. Une subjectivité d'autant plus exacerbée lorsque les secrets tiennent de l'ordre du scandale.

⁹⁸Jean-Jacques Jespers, *Journalisme de télévision. Enjeux, contraintes, pratiques*, Bruxelles, De Boeck, 1993

⁹⁹Mark Hunter, *Le journalisme d'investigation*, Paris, PUF, 1997.

¹⁰⁰Mark Hunter, *Le journalisme d'investigation*, Paris, PUF, 1997.

¹⁰¹Mark Hunter, *Le journalisme d'investigation*, Paris, PUF, 1997.

« *Les agissements doivent prendre fin* »¹⁰² et c'est en cela que le journaliste entre dans une logique de dénonciation et que son statut s'imprègne d'une forme d'activisme¹⁰³. Les auteurs de grands reportages et d'enquête « *masquent le plus souvent leur inéluctable subjectivité sous une forme qui prétend à l'universalité et à l'anonymat de la vérité avec un grand V* »¹⁰⁴. En somme, ce qu'ils dénoncent devraient être dénoncé par tous. Leur subjectivité est utilisée dans un cadre collectif.

Le journalisme d'investigation a permis la révélation au grand jour des principaux scandales « économique-politico-judiciaire » de l'histoire¹⁰⁵, du bagne de Cayenne par Albert Londres jusqu'à l'Affaire Bettencourt en 2009 en passant par l'Affaire du sang contaminé au début des années 1990. Les journalistes sont alors « *les acteurs de la transparence, les juges-arbitres des instances de régulation et/ou de pouvoirs* »¹⁰⁶. Sans eux, certaines affaires seraient restées secrètes et certains grands moments de l'Histoire n'auraient pas pu voir le jour.

Les faits révélés sont donc d'utilité publique et pour qu'ils aient encore plus d'impact dans l'opinion, les journalistes d'investigation n'hésitent pas à les mettre en scène. L'affaire du Watergate par Carl Bernstein et Bob Woodward est en cela un modèle du journalisme d'investigation dans le monde Anglo-saxon¹⁰⁷. Jusque là, ce modèle se basait sur une information par phrase, une source par information, une hiérarchie fonctionnelle du texte selon les exigences du savoir et la chasse aux formes trop personnelles de la relation entretenue avec le sujet et les sources. Mais en 1972 les deux journalistes publient des articles sur cette affaire tous les jours de manière épisodique. Ils créent une certaine sérialité de leur enquête avec leur source Deep Throat comme ficelle de la narration. Il est le personnage le plus important de l'enquête avec même le Président Nixon. Il en est le héros.

I.2.1.1.1 De l'ironie aux conseils avisés

L'enquête est le genre de la raison¹⁰⁸. Si l'on s'en tient à cela pour notre étude, le reportage d'investigation doit alors faire état d'une expérience de la raison. Cette expérience passe par de la dénonciation et suivant les composantes propres au récit,

¹⁰²Mark Hunter, *Le journalisme d'investigation*, Paris, PUF, 1997.

¹⁰³Mark Hunter, *Le journalisme d'investigation*, Paris, PUF, 1997.

¹⁰⁴Jean-Jacques Jaspers, *Journalisme de télévision. Enjeux, contraintes, pratiques*, Bruxelles, De Boeck, 1993

¹⁰⁵Jean-Marie Charon, « Le journalisme d'investigation à la recherche d'une nouvelle légitimité », *Hermès, la Revue*, 2003/1 (n°35), p. 138

¹⁰⁶Jean-Marie Charon, « Le journalisme d'investigation à la recherche d'une nouvelle légitimité », *Hermès, la Revue*, 2003/1 (n°35), p. 138

¹⁰⁷Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

¹⁰⁸Benoît Grevisse, *Écritures journalistiques, Stratégies rédactionnelles, multimédias et journalisme narratif*, Bruxelles, De Boeck, 2006, p.146.

l'histoire racontée dans un reportage peut alors se faire écho d'une certaine morale. La raison dans l'investigation se fait morale.

Dans notre corpus, la dénonciation prend deux formes. Il y a l'ironie, à l'image de *Cash Investigation* qui raille les propos des directeurs de la communication des entreprises qu'ils tentent d'incriminer. Comme c'est notamment le cas pour la direction de communication de Nokia qui, à chaque fois qu'elle est évoquée dans le reportage « Les secrets inavoués de nos téléphones portables », est illustrée par une vidéo où l'on peut voir un stand de la marque dans un salon proposant des animations de danse avec les employés qui sont, objectivement ridicules. D'autant plus ridicules voire choquantes, lorsqu'elles sont mis dans le contexte du reportage qui dénonce les abus de Nokia. De même que plusieurs petites vidéos humoristiques issues de dessins animés ou de sketches viennent ponctuer de temps à autre le reportage notamment, quand les discours officiels des marques ciblées par l'enquête ne correspondent pas à la réalité.

Cette dénonciation par l'ironie ou la moquerie participe au processus d'*infotainment* de la télévision. L'*infotainment* synthétise les pratiques journalistiques classiques avec des savoir-faire et des méthodes de programmes de fiction romanesque, de variétés et surtout dans notre cas, de divertissement¹⁰⁹. S'en servir dans le cadre de la dénonciation, active la partie émotionnel du téléspectateur-citoyen. Cette mise en scène a pour finalité certes, de les détendre et de leur permettre de prendre du recul par le rire mais aussi de le faire réagir par ce même rire. Le risque majeur de ce procédé étant que le public tombe dans une forme de cynisme où tout fait doit être tourné en dérision¹¹⁰.

Il y a donc d'une part, l'ironie et d'autre part, ce que nous avons appelé « le conseil avisé ». Tout au long de son enquête sur la production des vins français¹¹¹ pour *Spécial Investigation*, Donatien Lemaître fait état des dérives de la filière viticole. Il démontre les mensonges de chacun sans rejeter explicitement la faute sur quiconque. Il ne sort vraisemblablement jamais de son objectivité. Sa logique de dénonciation devient plus claire à la fin du reportage lorsqu'il oriente le téléspectateur vers une solution à tous les problèmes révélés précédemment : la filière bio.

¹⁰⁹Jean-Gustave Padioleau, « « Les médias » face à la destruction créatrice », *Le Débat*2/2006 (n° 139), p. 109-12

¹¹⁰Jean-Gustave Padioleau, « « Les médias » face à la destruction créatrice », *Le Débat*2/2006 (n° 139), p. 109-12

¹¹¹Donatien Lemaître, « Vins français : la gueule de bois », *Spécial Investigation*, diffusé le 23 mars 2015, Canal +.

Après avoir dévoilé les failles de l'attribution des médailles qui certifient la qualité des meilleures bouteilles de vin de l'année, il ouvre la séquence finale par une nouvelle question : « *les médailles au service de l'industrie, est-ce une fatalité ?* ». Après la dénonciation, vient les solutions. Ces solutions s'incarnent en un personnage : Alexandre Bain, viticulteur bio. Donatien Lemaître se rend dans son domaine où il cultive le vin bio le plus prisé de la profession, le *Sancerre*. Il n'utilise quasiment aucune technique industrielle. Pour prouver son propos, plusieurs plans larges de lui et de son cheval de labour à l'œuvre dans ses vignes, sont faits.

Ses techniques de production sont alors révélées en voix-off avec quelques images d'illustration des équipes qu'ils recrutent pendant les vendanges et qui coupent la récolte à la main. Il est ensuite interrogé dans ses caves sur son éthique et sur le succès de ses vins. Il fait également déguster son dernier cru à Donatien Lemaître que ce dernier trouve forcément bon. Dans ce cadre-là, le vin d'Alexandre Bain est forcément bon car il est bio.

Dans toute cette mise en scène finale, Alexandre Bain est la caution morale. Le message transmis - le « conseil avisé » – aux téléspectateurs est que toute la dénonciation du reportage ne sera pas vaine si ils se tournent vers une solution : consommer bio.

La mise en scène visuelle appuie cela. Une fois arrivé au domaine d'Alexandre Bain, la musique se veut douce, les plans plus lents et le cadre nettement plus bucolique. Si les représentant des vins industriels dénoncés tout au long du reportage ont majoritairement été filmés à l'intérieur, dans leur bureau ou leurs caves, ici une grande place est laissée à la nature et à des plans extérieures des vignes. Cette conclusion s'oppose à l'introduction. Dans cette dernière, les plans se concentraient sur de gros tracteurs dans les vignes et la musique sur le bruit que faisait ces mêmes machines. Dans la conclusion, l'ambiance est calme, seul le bruit de la nature est audible.

La subjectivité du journaliste se fait plus forte quand celui-ci quitte le domaine de *Sancerre* où il venait de déguster le dernier cru. Alors qu'Alexandre Bain parle des inconvénients de la culture bio, soit le temps long de production et le prix, la voix-off décrit ces désagréments comme « *le prix du plaisir retrouvé* ».

I.2.2 Rendre visible l'invisible

I.2.2.1 « Iconiser la réalité »

Selon Jean-Jacques Jaspers¹¹², diffuser une enquête à la télévision est un travail complexe qui nécessite plusieurs techniques de médiation. Pour lui, à la télévision, « *s'informer c'est voir plus que comprendre* ». Il y a là, l'idée que l'image est d'une grande importance et qu'elle est garante d'une certaine crédibilité.

Cependant, dans une enquête, certains éléments comme des mails, des comptes rendus ou des procès verbaux par exemple, sont difficilement « montrables » à l'image. Lorsqu'ils le sont, le rendu n'est pas forcément attractif et répond péniblement à l'impératif de captation que nous avons évoqué plus haut. La mise en scène des reportages d'investigation doit alors comprendre différentes stratégies de médiation. L'enquête à la télévision « *iconise des aspects de la réalité pas directement représentables à l'image* »¹¹³.

Les informations trouvées sur Internet, au même titre que les comptes rendus et les articles de presse, sont les plus difficiles à montrer. En cas d'obligation à relayer une affaire déjà parue par la presse, les reportages se concentrent sur des archives de journaux télévisés. Pour « *Marseille Gangsters* »¹¹⁴, au moment d'aborder la question des règlements de compte, les journalistes utilisent des archives du journal télévisé de France 2. Il y a le même procédé pour « *Le cartel du yaourt* » dans *Complément d'Enquête*. Les archives télévisées ont non seulement pour qualité d'être plus attractives mais aussi de rester dans le même support que le reportage.

L'iconisation de la réalité peut être aussi appréhender d'un point de vue pédagogique. Montrer une destination sur une carte ou plan géographique, comme cela est fait dans huit reportages de notre corpus sur treize, est toujours plus précis qu'un commentaire précisant que la ville où commence l'enquête se trouve à 60km de Lyon¹¹⁵ comme le fait la voix-off de « *Nationalistes et radicaux : à la droite du Front* »¹¹⁶.

¹¹²Jean-Jacques Jaspers, *Journalisme de télévision. Enjeux, contraintes, pratiques*, Bruxelles, De Boeck, 1993

¹¹³Jean-Jacques Jaspers, *Journalisme de télévision. Enjeux, contraintes, pratiques*, Bruxelles, De Boeck, 1993

¹¹⁴Jerôme Pierra et Sébastien Thoën, « *Marseille Gangsters* », *Spécial Investigation*, diffusé le 31 août 2015, Canal +.

¹¹⁵Étant personnellement de la région lyonnaise, sans l'aide d'une carte je suis dans l'incapacité de pouvoir localiser cette ville.

¹¹⁶Mathilde Delacourt, « *Nationaliste et radicaux : à la droite du Front* », *Enquête Exclusive*, diffusé le 2 novembre 2015, M6.

I.2.2.2. De la transparence : l'appel aux experts

L'investigation fait appel à un certain devoir de transparence. Le travail et les éléments fournis pour dévoiler le secret ne doivent eux-mêmes en avoir aucun avec le téléspectateur. Cette transparence se traduit par un appel à une parole peu encline à être délégitimée : celle des experts.

Comme l'a souligné Aurélie Tavernier pour les sociologues, la parole extérieure mise en scène comme cela est bien plus qu'une source, mais « *une ressource pour la connaissance du discours journalistique* »¹¹⁷. Elle participe à sa légitimation¹¹⁸ par une « *co-construction de l'expertise* ». Le journaliste devient alors lui-même expert car il inclut dans son partage de l'information, le discours d'un expert. Le degré d'expertise de l'expert est renforcé par la demande d'intervention qui lui est faite par le journaliste. Il y a une « *opération de labellisation des discours* »¹¹⁹.

« *L'expert c'est celui qui est légitime à dire ce que nous [journalistes] on sait mais qu'on ne peut pas dire* »¹²⁰. L'investigation fait soit appel à des experts possédant une expertise reconnue dans le domaine étudié ou soit à des experts que les journalistes consacrent eux-mêmes, du fait des connaissances acquises sur le sujet par leur expérience.

Outre cela, l'expert participe à ne faire aucun mystère des méthodes et procédés utilisés pour dévoiler le secret. Les sciences dures sont un pivot d'une grande aide en ce sens. Leur expertise et leur fiabilité est difficilement contestable. Cependant lorsque le sujet ne demande pas un recours aux sciences dures, le journaliste peut construire lui-même cette figure de l'expertise par l'intervention d'un témoin, que nous avons appelé ici « *témoin-clé* », qui par de son expérience possède une connaissance plus pointue que le commun des mortels sur le sujet abordé. Bien que pas forcément reconnu dans le domaine, il fait figure d'autorité.

I.2.2.2.1 L'expertise des sciences dures

La plus évidente volonté de transparence et donc, de recours à l'expertise, est l'appel aux sciences dures fait par les journalistes. Dans deux de nos reportages,

¹¹⁷Aurélie Tavernier, « Rhétorique journalistiques de médiatisation », *Questions de communication*, 16/2009, p.71-96.

¹¹⁸Aurélie Tavernier entend le terme légitimation dans le sens suivant : une parole publique tient sa légitimité comme « *un statut qui autorise un individu ou un groupe d'individus à jouer le rôle qui est le sien aux yeux des autres membres d'une collectivité* ».. Aurélie Tavernier, « Rhétorique journalistiques de médiatisation », *Questions de communication*, 16/2009, p.71-96.

¹¹⁹Aurélie Tavernier, « Rhétorique journalistiques de médiatisation », *Questions de communication*, 16/2009, p.71-96.

¹²⁰Un journaliste du quotidien *Libération* cité dans Aurélie Tavernier, « Rhétorique journalistiques de médiatisation », *Questions de communication*, 16/2009, p.71-96.

« Vins Français : la gueule de bois »¹²¹ de *Spécial Investigation* et « Les secrets inavoués sur nos téléphones portables »¹²² de *Cash Investigation*, des laboratoires scientifiques sont sollicités.

Pour *Cash Investigation*, l'appel aux sciences dures va nécessiter une implication physique du journaliste. Martin Boudeau, alors qu'il enquête en Chine sur la pollution émise dans le lac de Baoutu par une mine de néodyme, un matériel présent dans nos téléphones portables, veut réaliser un prélèvement dans un puits afin de vérifier le degré de contamination de l'eau dans la région.

Après avoir montré des clichés aériens des mines et des déchets radioactifs et chimiques qu'elles produisent, schématisé à l'aide d'une carte les zones contaminées, présenté les habitants du village de Baoutu, village le plus touché par cette pollution, Martin fait des prélèvements afin d'évaluer réellement le type de pollution du lac et évaluer le taux de contamination des nappes phréatiques.

Il finit par réussir à faire ses tests et à les envoyer depuis la Chine au professeur Bernard Lejube, spécialiste de la chimie de l'eau, de l'Université de Poitiers. Dans la suite du reportage, ce dernier détaillera ce à quoi on s'attendait, au regard du témoignage des villageois touchés par cette pollution, soit une pollution d'une très grande gravité qui sera même décrit par le professeur comme « un cocktail macabre ». L'expert vient renforcer les dires du reportage, il confirme que la dénonciation du reportage est pertinente.

Dans *Spécial Investigation*, pour prouver que dans un premier temps, les industriels du vin utilisent des pesticides et que, dans un deuxième temps, ces mêmes pesticides sont nocifs, le journaliste fait deux fois appel aux sciences dures.

Une première fois, par l'intervention d'un couple d'ingénieur du sol, le couple Bourguignon. Prétextant leur prise de paroles auprès de viticulteurs dans le Roussillon, le journaliste les interroge. Leur expertise confirme que l'utilisation de pesticides est mauvaise pour les sols.

C'est après cette intervention que les sciences dures sont à nouveau sollicités, d'une manière encore plus concrète. Donatien Lemaître sélectionne plusieurs bouteilles de vin de différents châteaux pour faire analyser leur composition par un

¹²¹Donatien Lemaître, « Vins français : la gueule de bois », *Spécial Investigation*, diffusé le 23 mars 2015, Canal +.

¹²²Martin Boudeau et Jules Giraudat, « Les secrets inavoués de nos téléphones portables », *Cash Investigation*, diffusé le 4 novembre 2014, France 2.

laboratoire. Pour encore plus de transparence, chacune des bouteilles est citée et montrée à l'image. Si l'analyse n'est pas filmée, l'arrivée des résultats est mise en scène. Ils sont imprimés face caméra dès leur réception par mail par Donatien Lemaître. Ce dernier surligne ensuite les composants les plus dangereux qui seront par la suite présentés en gros plan. Encore une fois, le devoir de transparence fait que les parties les plus importantes de ces résultats sont longuement présentées à la caméra. Les effets des composants les plus dangereux retrouvés sont expliqués par le journaliste, ce qui participe à la construction d'un journaliste lui-même expert.

Les bouteilles incriminées seront également un élément important des différentes mises en scène à suivre du reportage. Quand Donatien Lemaître ira demander des explications aux différents responsables de la filière viticole sur la présence de ses pesticides, il les transportera toutes dans un caddie de course.

Les sciences dures lèvent le voile sur les méthodes de travail et sur les sources des éléments à charge de l'enquête. Elles aident également à placer le journaliste dans un rôle très relatif d'expert.

1.2.2.2.2. Le rôle des témoins-clés dans l'expertise

Cette transparence se caractérise également par l'intervention de ceux que nous avons nommé les « témoins-clés ». Pour attester des révélations faites par le journaliste, le témoin-clé apparaît comme un soutien, un renfort. Il est une caution pour le journaliste que son travail d'investigation est pertinent et fait en toute transparence, justement pour ne pas mettre en péril son objectivité. Dans ses interventions et par la mise en scène dans laquelle il est intégré, le témoin-clé peut apparaître comme un expert.

1.2.2.2.2.1. Le témoin-clé comme second journaliste : Guillaume Duprès dans Spécial Investigation

Dans le même reportage sur les vins français évoqué précédemment¹²³, le témoin-clé est Guillaume Dupré, sommelier et restaurateur. Même si cela n'est pas précisé, il semble très impliqué dans le milieu viticole¹²⁴. Il est présent dès le début du reportage et fait plusieurs interventions importantes par la suite.

A priori, le vin n'est peut-être pas un sujet où le journaliste est calé, il fait office, dans un premier temps, de guide pour lui. Ils sont adjoints de confiance, ils

¹²³Donatien Lemaître, « Vins français : la gueule de bois », *Spécial Investigation*, diffusé le 23 mars 2015, Canal +.

¹²⁴Il l'est. L'un de ses combats dans le milieu est de démocratiser les bons vins du terroir français au population citadine. A voir dans l'article de Benoist Simmat et Alexandra Michot, « La cave se rebiffe », *Le Figaro*, le 9 novembre 2010, <http://www.lefigaro.fr/sortir-paris/2010/11/09/03013-20101109ARTFIG00633-la-cave-se-rebiffe.php>

semblent par ailleurs, se connaître puisqu'ils se tutoient. Puis, de guide il passe à expert. Il sert de support de validation aux critiques faites sur la filière dans le reportage. Il est la caution. Dès l'introduction, alors que tout deux se trouvent au « Grand testing » la grande réunion des amateurs de vins, c'est Guillaume qui a la charge de dire si les vins présents sont bons. Son expertise est attendue.

Plus qu'une caution, qu'un expert, Guillaume peut prétendre au statut de deuxième journaliste du reportage tant il semble impliqué. C'est en effet lui qui pose des questions au couple d'ingénieurs du sol. Il n'est pas un témoin à proprement dit puisqu'au final il ne témoigne pas tant que ça de son expérience en tant que sommelier. Il est un appui, une matière d'entrée dans le milieu puisque c'est lui qui présente Alexandre Bain, le viticulteur bio évoqué précédemment.

Sa position d'expert glisse vers celle de second-journaliste voir même vers celle d'indic, puisqu'il est lié au domaine qui est dénoncé. Preuve en est quand Donatien lui demande de participer en tant que jury à un concours attribuant plusieurs médailles aux meilleurs crus de l'année. Cette proposition est faite au sein du restaurant de Guillaume qui est ensuite filmé en train prendre contact avec les organisateurs de ce concours.

Comme abordé dans notre partie précédente sur l'importance de l'image, le témoignage de Guillaume Dupré n'aurait pas suffi, il est donc équipé d'une caméra cachée pour se rendre à ce concours. D'autant plus que la dégustation et la remise des prix se fait à huit clos. La préparation où Donatien Lemaître l'équipe de la caméra et lui donne quelques indications, qui finissent de le transformer physiquement en un « journaliste-indic », est filmée dans une chambre d'hôtel. A son arrivée au concours, il ne fait aucun commentaire. Il se contente de filmer et de remplir son rôle de jury. Donatien est également présent, on ne sait pas comment il s'est présenté à l'entrée, il n'a pas de caméra, tout est filmé par celle cachée sur Guillaume.

Les éléments de cette séquence ne nourrit pas vraiment l'enquête. Aucune information capitale ne ressort de ce jeu de dupe par Guillaume Dupré ou renforce ce qui a été dit précédemment dans le reportage. Elle démontre uniquement le degré d'implication du sommelier et le place définitivement dans une place ambiguë « d'expert-journaliste-indic ».

1.2.2.2.2. Mehdi, l'expert en djihad d'Enquête Exclusive

Dans le cas de Mehdi¹²⁵, son témoignage apparaît un peu plus complexe. Il pourrait être considéré comme l'un des personnages quelconques de l'enquête. Mais ses multiples apparitions entre les deux histoires et ses explications permettant au journaliste de soulever un point ensuite, le désigne d'abord comme un témoin-clé puis comme un expert. Mehdi ne dévoile pas les méthodes de travail du journaliste mais plutôt sur des aspects opaques du sujet, soit les motivations de certains jeunes à rejoindre les rangs de l'État Islamique.

Il est présenté dans l'introduction, dès la séquence clé. Interrogé par le journaliste dans un bois, son anonymat est protégé et son visage n'est pas filmé. Les plans sont flous, sa voix est trafiquée, la caméra se focalise sur son dos, ses mains, ses vêtements et ses jambes. Il a 22 ans, et originaire du Sud et a passé 6 mois en Syrie. Il était, à l'époque du reportage et selon la voix-off, le premier ancien djihadiste à témoigner à la télévision. Alors qu'en parallèle nous suivons une tante et une mère dont le neveu et le fils sont partis en Syrie et dont nous n'avons pas la possibilité de retracer le voyage, lui raconte le sien. Comment il en est venu à rejoindre la Syrie et Jabat Al Nosra et ce qu'il s'est passé là-bas.

Son témoignage permet donc de se substituer à ceux des deux autres. Ne pouvant les entendre et avoir leur témoignage¹²⁶, Mehdi permet de deviner comment ils sont arrivés là-bas. Il fait office d'expert dans la mesure où lui a vécu cette expérience. Partant de la légitimation telle que Aurélie Tavernier l'entend, sa prise de parole est légitime dans un processus de construction de son expertise.

De même que nous ne savions pas si le retour de Michaël allait se faire, Mehdi raconte son retour. Contrairement à Guillaume Duprès, le journaliste ici remet quelques fois en doute la parole de Mehdi. « Nous n'avons pas de preuve de ce qu'avance Mehdi », sa légitimité n'est pas tout à fait actée, elle est en construction. Malgré cela, il lui est demandé de décrire son retour et ses 6 mois de prison afin de savoir comment cela va se passer pour les autres, sachant qu'on ne pourra pas le savoir d'eux. C'est Mehdi qui conclut le reportage se faisant la voix de tous les anciens djihadistes repentis et revenus sur le territoire « *C'est de notre faute mais il ne faut pas trop nous en vouloir* ».

¹²⁵Romain Boutilley, Matthieu Rénier et Michaël Bozzo, « Les enfants perdus du djihad », *Complément d'enquête*, diffusé le 08 janvier 2015 (rediffusion), France 2.

¹²⁶Même si les journalistes arrivent à avoir celui de Michaël, une fois que sa tante Marie-Claire ait réussi à le sortir de Syrie, celui-ci refuse de leur livrer les détails de son trajet, de ses motivations et de l'organisation de l'État Islamique.

PARTIE II :

UN JOURNALISTE, PLUSIEURS RÔLES

II.1 L'INTREPIDE REPORTER

Le reporter est devenu au fil des années l'une des figures les plus prestigieuses du domaine journalistique. En ce qui concerne, le journalisme d'investigation à proprement dit, il est même « l'honneur de la profession »¹²⁷. Le grand reportage, qui est son format privilégié, est vu comme la tradition la plus prestigieuse du journalisme¹²⁸.

II.1.1 Jouer avec le mythe

L'image la plus stéréotypée du journaliste est celle de « *l'intrépide reporter qui, au péril de sa vie, traque la vérité* »¹²⁹. La profession a également été mythifiée pour son parfum d'exotisme et d'aventures. Ce sont le cinéma, les livres et les légendes qui ont principalement véhiculé cette image.

Le film *Rhum Express*¹³⁰ de Bruce Robinson, film tiré du roman de Hunter S. Thompson, figure du journalisme gonzo et qui montre son héros Peter Klemp, journaliste se rendant à Cuba pour mener l'enquête, concentre bien l'ensemble des clichés sur la profession du reporter. Sous des aspects plus graves, le personnage de Jennifer Connely dans *Blood Diamond*¹³¹, lui aussi, incarne les risques que sont prêts à encourir les journalistes et souligne l'importance du métier qu'ils font quant à la révélation de scandales internationaux. A chaque fois le reporter est représenté comme une personnalité forte, téméraire et surtout, passionné par son métier.

Mais c'est Tintin, héros du dessinateur Hergé, qui représente encore le mieux cette figure stéréotypée du reporter globe-trotter. Encore aujourd'hui, les reporters de la nouvelle génération, à l'instar de Martin Weill du Petit Journal, sont surnommés Tintin. Dans un sujet qui lui est consacré, *TéléObs* titre « *Hier les aventures de Tintin, aujourd'hui les périples de Martin !* »¹³². *Télérama* va jusqu'à même utilisé une photo où le jeune journaliste est grimé en Tintin pour illustrer son article¹³³.

¹²⁷Jean-Jacques Jaspers, *Journalisme de télévision. Enjeux, contraintes, pratiques*, Bruxelles, De Boeck, 1993

¹²⁸ Jean-Jacques Jaspers, *Journalisme de télévision. Enjeux, contraintes, pratiques*, Bruxelles, De Boeck, 1993

¹²⁹Denis Ruellan, *Le professionnalisme du flou. Identité et savoir-faire des journalistes français*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1993.

¹³⁰*Rhum Express*, réalisé par Bruce Robinson, 2011.

¹³¹*Blood Diamond*, réalisé par Edward Zwick, 2007.

¹³²Natacha Tatu, « Martin, le nouveau visage de l'info », *TéléObs*, le 17 janvier 2016.

¹³³Erwan Desplanques, « Martin Weill, le globe-trotter du Petit Journal », *Télérama*, le 29 septembre 2014.

II.1.1. Un intrépide baroudeur

II.1.1.1. Un journaliste en déplacement

Quand il incarne cette figure de l'intrépide reporter, le journaliste met donc l'accent sur les voyages effectués pour aller traquer la vérité. Depuis la fin du siècle, dans ses récits, le reporter veut transmettre l'idée que « *le voyage n'est rien, c'est le message qui est tout* »¹³⁴.

Pourtant, les moyens de transport du journaliste sont une composante essentielle de la figure de l'intrépide reporter. En témoigne, la présence quasi systématique de la voiture dans les reportages de notre corpus. Dans neuf reportages sur treize, il y a un ou plusieurs plans du journaliste dans sa voiture (cf. Illustration 1) ou dans la voiture d'un autre comme le journaliste de *Vox Pop*¹³⁵, qui se fait emmener par l'un des témoins de son enquête à la rencontre d'un autre témoin.



Illustration 1: Paul Moreira qui se rend dans le Var dans le cadre du reportage "Danse avec le FN" (Spécial Investigation diffusé le 20 avril 2015 sur Canal +).

Le train apparaît dans deux reportages et l'avion dans trois. Que ce soit pour des longs ou des petits trajets, les moyens de transports se doivent d'être présents à l'image. Ils sont la preuve du journaliste en déplacement, leurs moyens de s'opposer au « journalisme assis » décrit par Erik Neveu¹³⁶. Ils sont un référent situationnel de l'information, les journalistes se déplacent pour aller la chercher. Tous les trajets sont suivis longuement. A l'aide des cartes il est indiqué où est-ce que les journalistes vont et à l'aide des plans souvent larges faits d'eux dans le moyens de transports qu'ils les ont emmené, il est indiqué comment ils s'y sont rendus. La caméra se fait quelques fois subjective mettant le téléspectateur à la place du passager.

¹³⁴Martin Marc, « Le voyage du grand reporter, de la fin du XIXe siècle aux années 1930 », *Le Temps des médias*, 1/2007 (n°8), p.118-129

¹³⁵Corentin Chrétien, « Des euros pour les artistes », *Vox Pop*, diffusé, le 1^{er} février 2015, Arte.

¹³⁶Erik Neveu, *Sociologie du journalisme*, Paris, La Découverte, 2001.

II.1.1.2 « Le démon du voyage »

Dans l'imaginaire collectif, le reporter est donc celui qui part loin, nous montrer les terres d'un monde qu'on ne connaît pas toujours. C'est ici le stéréotype du casse-cou à la veste multi-poche ou à la tenue sable qui n'a pas peur d'aller dans des territoires où personne ne se rend.

Un mythe qui s'est construit et a été entretenu au sein de la profession elle-même. Joseph Kessel, correspondant de guerre à *Paris-Soir* et qui aujourd'hui est autant reconnu comme un aventurier que comme un journaliste, se disait habité par « *le démon du voyage* ». Il décrivait les voyages comme « *merveilleux (...) leur enchantement commence avant le départ même. On ouvre un atlas, on rêve sur les cartes* »¹³⁷. Albert Londres, qui a donné ses lettres de noblesse au grand reportage avec son sujet sur le Bagne de Cayenne en 1923¹³⁸, expliquait même que cet amour du voyage est l'essence même du reporter. « *J'aime voir du pays, changer de décor. Ce n'est pas un travail pour moi, c'est un régal* »¹³⁹. En somme, le reporter a réussi à faire de sa passion principale son métier. La profession est, au-delà de ça, une excuse au voyage. « *Mais à moins d'être plusieurs fois multimillionnaire, on ne voyage pas sans être reporter* »¹⁴⁰.



Illustration 2: Martin Boudeau, pour *Cash Investigation*, se rendant au village de Kubaya (RDC). L'intégralité de son trajet pour s'y rendre est filmé. Une carte retraçant ses différents déplacements apparaît également en fondu sur ce trajet.

Dans *Cash Investigation*, la figure de l'intrépide reporter est particulièrement marquée lorsque Martin Boudeau et son équipe se rendent en République Démocratique du Congo¹⁴¹ (RDC) (cf. Illustration 2). Le journaliste se joue même de la situation en empruntant la musique du générique d'une émission de la même chaîne France 2, *Rendez-vous en Terre Inconnue*. Une émission qui invite des personnalités à

la rencontre de peuples lointains. « *Partons ensemble en Terre Inconnue* » lance son

¹³⁷Joseph Kessel, *Œuvres complètes*, Paris, Rombaldi 1974, p.235 cité dans Martin Marc, « Le voyage du grand reporter, de la fin du XIXe siècle aux années 1930 », *Le Temps des médias*, 1/2007 (n°8), p.118-129

¹³⁸Albert Londres, *Au bagne*, Paris, Albin Michel, 1923. Première publication dans *Le Petit Parisien* en août-septembre 1923.

¹³⁹*Gringoire*, 19 juillet 1929, interview d'Albert Londres par Francis Ambrière cité dans Martin Marc, « Le voyage du grand reporter, de la fin du XIXe siècle aux années 1930 », *Le Temps des médias*, 1/2007 (n°8), p.118-129

¹⁴⁰*Gringoire*, 19 juillet 1929, interview d'Albert Londres par Francis Ambrière cité dans Martin Marc, « Le voyage du grand reporter, de la fin du XIXe siècle aux années 1930 », *Le Temps des médias*, 1/2007 (n°8), p.118-129

¹⁴¹Martin Boudeau et Jules Giraudat, « Les secrets inavoués de nos téléphones portables », *Cash Investigation*, diffusé le 4 novembre 2014, France 2.

trajet de Paris à Kigali en avion, puis en voiture et en scooter à travers la forêt congolaise jusqu'à Kubaya, un petit village dans le nord du Kivu. Ce trajet est filmé et présenté dans son intégralité, ce qui nous permet de voir Martin Boudeau dans tout son périple. Tantôt endormi dans l'avion, tantôt sur un scooter sans âge et pour finir à pied dans la boue et sous la pluie.

Il se rend dans ce village pour enquêter sur une mine d'extraction d'un minerai appelé le tantale, servant à la fabrication des portables. Au milieu des mineurs, il incarne totalement la figure stéréotypé que l'on peut se faire du reporter avec ses lunettes de soleil, son sac à dos et ses vêtements qui le camouflent dans le paysage (cf Illustration 3).



Illustration 3: Martin Boudeau pour *Cash Investigation* à la mine de tantale de Kubaya.

Il se présente au milieu des mineurs et n'hésite pas à prendre des risques puisqu'il va jusqu'en accompagner un au fond du puits d'extraction. Une descente très



Illustration 4: Martin Boudeau, pour *Cash Investigation*, à la sortie d'un des puits d'extraction du tantale de la mine de Kubaya (RDC)

dangereuse puisque la mine menace de s'écrouler. Mais le journaliste arrive à sortir à temps. La mise en scène de sa sortie le fait même basculer de l'intrépide reporter au véritable aventurier puisque le plan serré le montre accueilli par les mineurs, recouvert de terre et visiblement secoué de cette expérience (cf Illustration 4). Si nous devons nous référer aux

figures mythifiées évoquées plus haut, de Tintin il passe ici à Indiana Jones.

II.1.2. Faire du journalisme au péril de sa vie

Interrogé par Alain Lallemand¹⁴², Pete Arnett, prix Pulitzer en 1996, estime que le métier de correspondant de guerre est un métier essentiel au bien être de la société. Il permet que la vérité apparaisse au lieu de la propagande. Plus généralement, le métier de reporter est « *à ce point important que cela vaut la peine de risquer sa vie dans le conflit* »¹⁴³. Il invoque cela comme une mission au service de l'opinion publique, une mission de témoin oculaire de l'Histoire.

A moindre mesure, notre corpus ne contient pas de reportage sur une zone de guerre ou de zones réellement dangereuses. Mais nous voulons justement montrer comment le journaliste arrive quand même à se placer dans cette figure stéréotypée alors que les risques encourus, dans ce cadre, sont moindres que dans des zones de conflits.

I.1.2.1. Les mésaventures Chinoises de *Cash Investigation*

L'importance du métier de journaliste est mise en scène par les risques qu'ils prennent sur le terrain. Quand il ne s'agit pas de risques physiques comme Laure Phillipon qui pour, *Enquête Exclusive*¹⁴⁴, s'expose à la fumée dangereuse de l'incinération de plusieurs dizaines de kilos de cocaïne saisis par la police Dominicaine ou encore comme Martin Boudeau qui, pour *Cash Investigation*, suit des mineurs Congolais tout au fond d'un puits, sous 43 degrés et manque de périr sous un éboulement, les risques concernent leur liberté d'exercer.

Toujours pour *Cash Investigation*, Martin Boudeau et Jules Girardot se rendent trois fois en Chine lors de leur enquête sur les téléphones portables. Si la première fois, ils ont pu enquêter sur une usine sans trop être inquiétés, la deuxième fois va être plus compliquée pour eux.

Alors qu'ils enquêtent sur la pollution des sols par une mine exploitant du néodyme, un composant présent dans les aimants des téléphones portables, ils vont être surveillés de très près par le service de sécurité de la mine puis arrêtés par les renseignements généraux Chinois. Si bien que leur enquête va prendre des airs du film *Mission Impossible*¹⁴⁵. Le journaliste tient à faire des prélèvements du lac près de la mine afin d'évaluer son taux de contamination radioactif. Ils vont être repérés par

¹⁴²Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p.7

¹⁴³Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p.12.

¹⁴⁴Laure Phillipon, « République Dominicaine : l'envers du paradis », *Enquête Exclusive*, diffusé le 7 décembre 2014, M6.

¹⁴⁵ *Mission Impossible*, film réalisé par Brian de Palma, 1996.

la sécurité qui va appeler la police. Puis, cette même police va les embarquer pour un interrogatoire filmé discrètement. Le lendemain, ils sont suivis par une étrange voiture noire, qui semble appartenir au renseignements généraux chinois.

Cet intérêt de la police Chinoise pour leur enquête va leur permettre de se glisser dans la peau du journaliste traqué parce qu'il veut faire émerger la vérité. En somme, la figure d'un journaliste traqué parce que libre. Fidèle au ton léger de l'émission, ils décident de faire un test. L'un des journalistes se rend dans un parc où il est filmé de loin, il fait un tour et très vite, un agent chinois le suit partout où il va. Le journaliste a beau faire des tours, des demi-tours et même s'arrêter, l'agent le suit dans ses moindres déplacements. Cette mise en scène relativise la gravité et l'enjeu de cette filature même si de l'aveu de la voix-off, pour continuer l'enquête ils doivent se « débarrasser » de ce policier. Là, se joue une véritable « opération d'exfiltration » rondement mise en scène, où ils arrivent à semer les agents dans un centre commercial.

Profitant de cela, ils se rendent à nouveau au lac contaminé pour effectuer les prélèvements dans l'urgence. Martin court, l'urgence est ici appuyée par les mouvements de caméra et le « *allez hop, on se barre vite* » venant du cameraman dont la voix a été laissée exprès en évidence pour appuyer le danger. Ils seront rattrapés par les policiers plus tard, menés dans un bureau où ils leur sera demandés de signer une lettre affirmant que les images filmées ne seront pas diffusées sous peine d'une plainte déposée par l'État Chinois.

La police confisque également leurs images. Mais encore une fois, cette arrestation et cette censure subie est mise en scène, toujours afin d'appuyer le mythe du reporter libre et courageux mais également celui du reporter téméraire. En effet, Martin en voix-off assure qu'ils avaient « *prévu le coup* » et que la carte mémoire donnée aux autorités chinoises n'est pas la vraie. S'amusant de la situation, « *voici ce qu'on vu les policiers chinois, on aurait aimé voir leur tête* ». Nous découvrons la nature des clichés sur la carte, soit Martin en train de faire du tourisme. Les photos le représentent en train de faire du manège pour enfants au parc ou encore une partie de dames dans un parc.

II.2 LE CHERCHEUR EN SCIENCES SOCIALES

Cette figure stéréotypée du journaliste baroudeur fait écho à une autre figure : celle du chercheur en sciences sociales.

II.2.1. Un « journaliste-ethnographe »

Dans « Comment peut-on être journaliste ethnographique ? »¹⁴⁶, Philippe Riutort se penche sur les stratégies journalistiques que Michel Samson, le correspondant local à Marseille du journal *le Monde*, utilise dans son suivi des élections locales. De cette analyse, il constate l'émergence d'une nouvelle forme de journalisme qu'il nomme « journalisme ethnographique » tant elle tire ses procédés des sciences sociales et notamment de l'ethnographie. Il définit alors le journalisme ethnographique comme « *une tentative originale pour produire des comptes rendus journalistiques de la réalité, qui accordent plus d'intérêt aux mécanismes sociaux qui la produisent qu'aux jugements moraux qu'on peut lui opposer* »¹⁴⁷.

Le journaliste ethnographique de Michel Samson se distinguait par sa manière à ne pas s'intéresser aux hommes politiques par le prisme du jeu politique mais par une approche très individualisée. C'est ainsi qu'il privilégie les entretiens aux interviews à la manière d'un chercheur, il n'endosse pas de points de vue mais juge avant de comprendre et ne suspend ce jugement que lors de longues descriptions. En somme, il privilégie le dialogue avec ses sujets plutôt que des questions minutieusement préparées et il allie action et observation.

Selon Philippe Riutort, cette stratégie de l'entretien suppose au journaliste de sortir de sa neutralité habituelle et de faire pleinement partie du cadre d'interaction¹⁴⁸. Le journaliste ne fait pas que recueillir un témoignage, il y participe. Il est tout autant exposé que son sujet. Michel Samson a également réalisé des documentaires où cette présence est encore plus visible puisqu'il est, dans ce cadre-là, l'un des personnages

¹⁴⁶Philippe Riutort, « Comment peut-on être journaliste ethnographique? » in *La subjectivité journalistique. Onze leçons sur le rôle de l'individualité dans la production de l'information*, dirigé par LEMIEUX Cyril, Éditions de l'EHESS, coll. « Cas de figure », 2010.

¹⁴⁷Philippe Riutort, « Comment peut-on être journaliste ethnographique? » in *La subjectivité journalistique. Onze leçons sur le rôle de l'individualité dans la production de l'information*, dirigé par LEMIEUX Cyril, Éditions de l'EHESS, coll. « Cas de figure », 2010.

¹⁴⁸Philippe Riutort, « Comment peut-on être journaliste ethnographique? » in *La subjectivité journalistique. Onze leçons sur le rôle de l'individualité dans la production de l'information*, dirigé par LEMIEUX Cyril, Éditions de l'EHESS, coll. « Cas de figure », 2010.

principaux du film. Il joue son propre rôle de correspondant local, il est omniprésent à l'image et se place au même niveau que ses interlocuteurs.

II.2.1.1. Le rendez-vous en terre Marseillaise du journaliste de Spécial Investigation

En toute coïncidence, la figure du journalisme ethnographique relevé dans notre corpus concerne la même ville que celle présente dans l'analyse de Phillipe Riutort, soit Marseille.

Dans « Marseille Gangsters », comme Michel Samson avant eux, Jérôme Pierra et Sébastien Thoën utilisent le journalisme ethnographique pour traiter de la délinquance à Marseille. Bien qu'ils l'abordent, ils n'analysent pas tant cette délinquance sous le prisme des différentes guerres des gangs qu'il y a pu avoir ces dernières années mais par une approche plus individualisée de ces mêmes groupes. Ils les identifient par quartier, s'attardent sur plusieurs figures de chacun de ses gangs et surtout sur les fonctions de chacun au sein du groupe. L'important n'est pas tant de dénoncer mais de présenter voire de comprendre leur organisation à un instant T et de se pencher sur l'étude d'une communauté spécifique, soit les trafiquants de drogue, comme le fait l'ethnographie. De la hiérarchie aux techniques de commerce, tout est présenté comme si il était question d'une communauté quelconque, sans aucun jugement ou dénonciation explicite.

Howard Becker dans son étude sur la déviance soulignait la position du chercheur sur le terrain en se concentrant sur le fait qu'il devait porter attention à préserver l'identité des personnes de son sujet de recherche¹⁴⁹. En adéquation avec l'interactionnisme symbolique, Sébastien Thoën et Jérôme Pierra adoptent une logique de chercheur et ne partent pas du fait que les comportements de leurs témoins soient déviants mais que c'est la société qui les considère ainsi. Il garde néanmoins des traces de leur rôle de journaliste en « *définissant et labellisant les déviations* »¹⁵⁰. Seulement, contrairement à ce que l'investigation, ils ne tentent pas de dénoncer cette déviance auprès des acteurs politiques dans l'attente que ces derniers y répondent soit par la punition, soit par le changement de normes. Le tout est ici d'être dans une logique d'enregistrement de la déviance par une observation participante, comme l'ethnographie le suppose.

¹⁴⁹Howard Becker, *Outsiders. Etude de sociologie de la déviance*, Paris, Métaillié, 1985 cité dans Luciano Spinelli, « Techniques visuelles dans une enquête qualitative de terrain », *Sociétés* 2/2007, (n°96), p.77-89.

¹⁵⁰Elihu Katz, « Les journalistes comme scientifiques », *Questions de communication*, 16 | 2009, 119-130.

Le reportage commence dans une cité des quartiers Nord de Marseille où ils ont été autorisés à filmer le déroulement d'une soirée « banale » de trafic de drogue. C'est Sébastien Thoën qui s'y rend seul en caméra cachée pour éviter d'attirer l'attention. Il passe la soirée avec l'un des guetteurs à son poste devant l'un des immeubles, avec qui il engage la conversation. Le guetteur lui parle de son quotidien et son rôle dans le trafic. Il reste avec lui toute la nuit même quand cela devient dangereux. A la vue d'une voiture qu'il ne reconnaît pas et pensant alors qu'il pourrait s'agir d'une voiture banalisée de la police, le guetteur se met à courir. Sébastien Thoën le suit et court avec lui se réfugier.

Les deux journalistes partent ensuite à la rencontre d'un « gérant », c'est à dire celui qui distribue la marchandise déjà prête et emballée aux dealers. Il les reçoit dans une cave avec un casque de moto sur la tête pour préserver son anonymat. Sur la table qui les sépare, le gérant a placé sa marchandise. Nous ne sommes encore une fois pas dans le cadre d'une interview classique. Les questions posées ne s'orientent pas vers une dénonciation de son « travail » mais plus vers envie que le gérant décrive son quotidien, sa place dans le réseau et son ressenti sur ce qu'il fait. Seule la voix-off vient rappeler qu'il risque près de 30 ans de prison.

Leur rencontre avec un charbonneur, la personne préposée à la découpe de la drogue, veut démontrer encore un autre aspect du trafic. Si les deux figures précédentes, le guetteur et le gérant, ne semblaient pas avoir trop de remords pour ce qu'ils font, le charbonneur lui, leur confie ses appréhensions. Ce qui leur permet de faire une transition sur ce qu'ils ne nomment pas ainsi mais qui s'y apparente, soit « les risques du métier », en abordant les plusieurs règlements de compte qui ont eu lieu ces dernières années et donc la peur de mourir que cela a nourri chez certains.

Ils vont ainsi tour à tour rencontrer un autre guetteur, un grossiste ou encore le chef d'un réseau appartenant à différentes bandes qui vont leur expliquer les codes, les spécificités, les techniques du trafic tout en confiant leur propre histoire. Tout cela bien souvent sans l'aide d'une caméra cachée, juste en préservant leur anonymat.

Ils vont retourner à des schémas journalistiques plus classiques lorsqu'ils vont aborder l'ancienne délinquance marseillaise, celle de la French Connection. Ici, ils ne feront plus dans l'observation participante mais plutôt dans l'étude comparative entre les anciennes générations de trafiquants et les nouvelles. Les interviews des

« anciens » sont plus rodées, elles tiennent de l'ordre du face à face organisé dans un endroit neutre.

Comme le décrit Philippe Riutort, le « journaliste-ethnologue » sort de sa neutralité habituelle et fait pleinement partie du cadre d'interaction. C'est ainsi qu'ils sont tous les deux présents physiquement et oralement dans la majorité des plans. Ils sont à égalité avec leur interlocuteur.

Ils sont tellement exposés à leur sujet, qu'ils vont même finir par adopter les codes de leurs témoins en s'achetant une arme, une kalachnikov. Cet achat sert leur démonstration en plusieurs points. D'une part, elle leur permet de montrer la facilité de s'en procurer à Marseille, puisqu'ils vont pouvoir se procurer l'arme en un mois. D'autre part, le contact de la personne servant d'intermédiaire entre eux et le fournisseurs de l'arme va leur être donné par une rencontre qu'ils ont fait au cours de leur reportage. Ils ne cachent, par ailleurs, rien de leurs intentions à cet intermédiaire en lui avouant toute de suite que leur idée « *c'est de voir comment on peut se procurer une arme, si c'est simple pas simple* ». Cela sert alors à montrer à quel point ils se sont impliqués dans leur sujet, à quel point ils sont plus que dans une simple observation, ils sont dans une observation participante, l'un des principes généraux de l'ethnographie. Ils ont obtenu la confiance de leurs témoins qui parlent sans crainte alors même qu'ils ont souvent quelques réticences à l'égard des médias dits « traditionnels ». Enfin, cela leur permet également de faire une nouvelle rencontre qui pourra nourrir leur reportage : celle du vendeur d'armes, qui accepte sous couvert d'anonymat, de leur parler pendant la transaction.

Ils termineront leur reportage par un match de foot au coeur du quartier de Consolat. Ils y rencontrent Karim, 43 ans, dirigeant d'un club de foot qui lutte contre les gangs de trafiquants. Cet entretien se terminera par un match de foot avec les petits du club où se joignent les deux journalistes. Tellement pris dans le jeu, Sébastien Thoën aura dû mal à quitter le terrain. C'est Jérôme Pierra qui le rappelle à l'ordre à la manière d'un enfant, « *Seb, tu dis au revoir aux messieurs on y va* ». Cette image finale vient évoquer encore une fois, le degré d'implication des deux journalistes à l'enquête. Cette implication leur a permis d'aller au plus près du réel, de ne pas se contenter des discours de façade, d'aller creuser au plus loin sans trop se mettre en danger.

II.2.2 Un « nouveau nouveau journaliste »

Le journaliste se glisse donc dans la peau d'un chercheur en sciences sociales en lui empruntant ses méthodes d'enquête comme l'ethnographie. Cette inspiration des sciences sociales dans le journalisme n'est pas récente. Dans le journalisme d'enquête, il n'est pas rare que l'écriture journalistique se mêle premièrement à l'écriture littéraire mais surtout à une écriture adoptant un « regard sociologisant »¹⁵¹.

II.2.2.1 L'emprunt au littéraire

Dans *Sociologie du journalisme*¹⁵², Erik Neveu traite brièvement de la stratégie de « narrativisation » de l'information utilisée par les journalistes. Par « narrativisation » de l'information, il entend parler de « *la reconstruction du réel par un récit réaliste de l'information* ».

Cette théorie est à mettre en perspective avec le *New Journalism*, théorisé par Tom Wolf au début des années 1970 et qui avait pour but, le développement d'une écriture littéraire de l'information. Le *New Journalism* témoigne d'une écriture plus subjective, basée sur une approche littéraire et sur une utilisation technique de la fiction par des auteurs/journalistes souvent totalement immergés dans le sujet traité et qui relate donc de leurs sentiments et opinions.

Tom Wolfe en 1973 estime que le roman est mort. Il préfère le développement de la littérature non-fictionnelle, basée sur le réel. L'enquête journalistique offre pour cela de plus vastes possibilités et ce, pour plusieurs raisons : le réel peut être mis en scène et non plus froidement relaté, la première personne est plus adéquate pour rendre un point de vue personnel, le détail démonstratif est plus efficace que l'affirmation et enfin, la restitution de dialogues entier est préférable à des citations incomplètes noyées dans un paragraphe. Le nouveau journalisme représente alors « *une exploration des limites formelles de la langue et de la narration* »¹⁵³.

Le *New Journalism* repose à la fois sur un travail d'observation et à la fois sur un travail d'immersion¹⁵⁴. L'exemple le plus illustrant de cette nouvelle écriture journaliste est celle de Truman Capote et son article « *In cold blood* » pour le *New*

¹⁵¹Erik Neveu, « « Nouveaux » journalisms d'enquête et sciences sociales. Penser emprunts, écarts et hybridations », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 12/2012.

¹⁵²Erik Neveu, *Sociologie du journalisme*, Paris, La Découverte, 2001.

¹⁵³Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p.28

¹⁵⁴Benoît Grevisse, *Écritures journalistiques, Stratégies rédactionnelles, multimédias et journalisme narratif*, Bruxelles, De Boeck, 2006, p.146.

Yorker en 1965. Il met la littérature au service du journalisme en révélant le moindre détail d'un quadruple meurtre. Ce sont les détails du réel qu'il insuffle à ses textes qui vont inspirer ensuite certains textes journalistiques.

Bien que théorisé dans les années 1970, cet emprunt du littéraire n'est pas si récente que cela. « La révolution médiatico-littéraire »¹⁵⁵ de la production journalistique avait déjà été amorcée par des grands noms du journalisme comme Albert Londres ou encore, Joseph Kessel. Ils étaient avant tout des « raconteurs d'histoires » plus que des reporters. « *On a nommé grand reportage, ce qui n'était en réalité que des grands récits qui outrepassaient la simple collection des faits* »¹⁵⁶. Les grands reporters étaient alors appelés par le littéraire. A l'inverse des écrivains étaient aussi des reporters¹⁵⁷. A l'instar de Léon Tolstoï qui était d'abord correspondant de guerre pour *le Nord* à Bruxelles où il a notamment fait le récit militaire de la bataille de Sebastopol.

II.2.2.2. Le « nouveau journaliste nouveau »¹⁵⁸ comme nouveau sociologue

En 2005, en analysant les évolutions du *New Journalism*, Robert Boynton parlait de « de nouveau journalisme nouveau » dans lequel les écritures ne sont plus tant standardisées et le mélange des genres est plus développé. Toutes les formes efficaces d'écriture sont envisageables mais la rigueur intellectuelle reprend le dessus sur l'éblouissement littéraire. Le fond rattrape la forme en somme. A l'image de la revue *XXI* dirigée par Patrick de Saint-Exupéry, le nouveau journalisme s'orienterait davantage vers un mélange des genres.

Pour Erik Neveu¹⁵⁹, plus qu'un emprunt aux sciences sociales, le « nouveau journaliste nouveau » adopte un comportement de sociologue vis-à-vis du sujet qu'il traite. Cette forme de journalisme mélangeant écriture journalistique et littérature réaliste, parle de sujets souvent déjà investis par la sociologie. Dans notre corpus, des enquêtes sur le djihadisme, l'extrémisme politique ou encore la délinquance, illustrent bien ces reprises par le journalisme de sujets suscitant un intérêt certain chez les sociologues.

¹⁵⁵Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p.24

¹⁵⁶Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p.24

¹⁵⁷Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p.25

¹⁵⁸Robert Boynton, *The New New Journalism*, New York, Vintage Books, 2005.

¹⁵⁹Erik Neveu, « « Nouveaux » journalismes d'enquête et sciences sociales. Penser emprunts, écarts et hybridations », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 12/2012.

Il définit ce « nouveau journaliste nouveau », que nous nommerons ici, le « journaliste-sociologue », en quatre caractéristiques dont deux sont au cœur de notre étude et qui pour nous, définissent cette figure du « journaliste-sociologue ».

Premièrement, ce journalisme concerne des reportages de terrain qui nécessite un très long investissement. Cette relation au terrain est double, le journaliste tente à la fois de le comprendre tout en tentant de s'y intégrer, à la manière des méthodes et objectifs des sciences sociales.

De ce fait, le journaliste adopterait un « regard sociologisant » dans la mesure où la majorité des reportages se fait par le bas de la vie sociale. « *Ils visent à observer des points de vue d'agents sociaux ordinaires des faits constitués en problèmes publics, des changements dans les mœurs ou le quotidien de microcosmes sociaux sans prestige ou opaque* »¹⁶⁰. Dans les deux analyses de reportage qui vont suivre, cela est clairement retranscrit. L'un propose une immersion dans le quotidien d'ouvriers chinois et l'autre dans les filières de recrutement de l'État Islamique. De plus, la technique utilisée, soit l'immersion, font que les sujets étudiés ici pourraient être, comme l'affirme Erik Neveu, « *éligibles au sommaire d'une revue de sociologie* »¹⁶¹.

C'est en se concentrant sur ces deux caractéristiques – l'analyse de sujet par le bas de la vie sociale et la technique de l'immersion - que nous affirmons que dans les reportages d'investigation le journaliste prend le rôle d'un journaliste-sociologue.

II.2.2.3. Le journaliste en immersion

L'implication, telle qu'observée dans le reportage « Marseille Gangsters », est relative au « souffle du réel ». Les journalistes sont proches de leur sujet sans totalement se laisser submerger. Ted Conover illustre l'implication ainsi « *soyez près pour en entendre la détonation mais aussi en sentir le souffle, cependant ne vous laissez pas submerger par l'explosion* »¹⁶². Quant à l'immersion, elle suppose de « *se placer en situation d'être affecté* »¹⁶³. Elle est liée à la prise de risques, le journaliste est plongé dans son sujet. La subjectivité prend alors une place importante, le

¹⁶⁰Erik Neveu, « « Nouveaux » journalismes d'enquête et sciences sociales. Penser emprunts, écarts et hybridations », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 12/2012.

¹⁶¹Erik Neveu, « « Nouveaux » journalismes d'enquête et sciences sociales. Penser emprunts, écarts et hybridations », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 12/2012.

¹⁶²Ted Conover cité dans Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

¹⁶³Ted Conover cité dans Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

journaliste acquis de cette expérience un savoir privilégié difficilement obtainable dans un cas de recueil de témoignage classique.

Spécial Investigation et Enquête Exclusive vont proposer une immersion totale de leurs journalistes dans leur sujet. Ils ne sont pas les seuls, au total dans notre corpus, nous pouvons noter que cinq reportages utilisent la méthode de l'immersion.

II.2.2.3.1 Spécial Investigation chez les ouvriers agricoles

Avant qu'il décide d'une immersion dans le cadre de son enquête « Vins Français : la gueule de bois », Donatien Lemaître a déjà révélé l'utilisation des pesticides par de grands viticulteurs sur le champ de vigne avant la récolte. Il veut alors se concentrer sur la fabrication du vin une fois les récoltes faites. Seulement, selon lui, cette étape de la production « *cela personne n'est prêt à le montrer* ». Il justifie son immersion en sous-entendant qu'il veut intégrer un milieu d'ordinaire opaque.

C'est ainsi qu'il fait des demandes de stage en vinification à de grands domaines viticoles. Il se met donc dans la peau d'un agent social ordinaire. Il obtient une réponse positive d'un château dans la région bordelaise, dont il tait le nom. Nous suivons alors sa préparation avant l'immersion. Il regarde des vidéos promotionnelles du domaine dans lequel il a été pris. Ces vidéos ne sont pas tant pour lui donner une idée de son stage qu'une analyse de la communication du domaine afin de pouvoir ensuite observer sur place si ce qui est dit, s'applique en vrai.

Donatien Lemaître se rend sur le lieu de son stage muni d'une caméra cachée. Il se présente, est à son tour présenté au personnel puis fait le tour des caves. Nous pouvons douter du fait que ce soit réellement Donatien qui ait fait ce stage puisqu'il utilise toujours le pronom « je » sauf quand il s'agit de cette immersion où il va basculer sur un « nous » plus général. Nous ne pouvons, de plus, pas nous aider des images puisque la caméra cachée se trouve sur les vêtements du journaliste infiltré.

Cette immersion sert alors uniquement à démentir la vidéo promotionnelle vue précédemment. Dès le départ, Donatien Lemaître s'attarde sur le fait que les grappes sont ramassées à la machine. Il découvre alors toute la mise en cuve des vins où les employés se transforment en « *de véritables petits chimistes* » en rajoutant des levures pour accentuer la fermentation. Il tente de s'intégrer auprès des employés. Il échange avec l'un d'eux sur l'utilisation des levures mais celui-ci lui rétorque qu'« *il y a des*

trucs dont vaut mieux pas trop parler ». Bien qu'audible, ce dialogue est sous-titré et le plan s'attarde longuement sur cette réponse. Cela permet de s'attarder sur l'opacité du milieu même lorsque, comme le journaliste, on y est immergé. Cependant, Donatien Lemaître va finir par obtenir des confidences de la part des employés. En parlant de l'un d'entre eux lui confie et avoue : « *On est pas clair par rapport aux clients* ».

Dans son investigation, cette immersion permet à Donatien Lemaître d'avoir des preuves des accusations qu'il avance. Mais d'un point de vue professionnel, elle le place dans une figure de sociologue qui observe de l'intérieur les mécanismes d'un microcosme social, soit une entreprise viticole.

II.2.2.3.2 Les journalistes apprentis-djihadistes d'Enquête Exclusive

Pour tenter de percer le mystère de la radicalisation religieuse en France, Enquête Exclusive propose dans « Jeunes, Français et djihadiste : les nouvelles recrues de l'État Islamique »¹⁶⁴ trois immersions de ses journalistes. Comme pour Spécial Investigation, le but est d'observer les routines d'un groupe social très opaque : celui des futurs djihadistes ou des sympathisants à l'État Islamique.

La première sert de lancement au sujet. Un de leurs journalistes se joint à un groupe de religieux radicaux trouvés sur Internet et qui a pour habitude de s'entraîner au combat dans un parc du 13^{ème} arrondissement de Paris. Qu'une vision partielle de cette infiltration est montrée puisque aucune information ne nous ait donné sur la manière dont le journaliste a pu entrer en contact avec ce groupe. Nous savons tout juste, grâce à la voix-off, qu'il a pu « *assisté le groupe de jour comme de nuit* ». De plus, le journaliste infiltré n'a pas de caméra cachée, seulement un micro, toute l'opération est filmée de loin par un deuxième journaliste.

Nous entendons certains membres du groupe émettre l'idée d'aller en Syrie, nous les voyons prier, s'entraîner et même rigoler mais en résumé, peu d'informations ne sort réellement de cette infiltration. Elle n'est pas utile à l'enquête à proprement dite mais sert doublement de point de départ. Elle est un premier point de départ au sujet, soit la radicalisation et le départ pour l'État Islamique. Mais elle est également

¹⁶⁴Axel Royer et Lila Msissou, « Jeunes, français et djihadistes : les nouvelles recrues de l'État Islamique », *Enquête Exclusive*, diffusé le 23 novembre 2014, M6

un point de départ ou plutôt, une sorte d'introduction à la méthode qui va être employée durant toute l'enquête, soit l'immersion.

La deuxième immersion, justement est celle qui tient tout le reportage. Elle est l'enquête en elle-même, elle est ce qui va permettre de savoir comment Daech recrute de jeunes français depuis internet. Nous ne voyons pas la journaliste infiltrée de tout le reportage. Seuls ses mains et ses cheveux apparaissent. Sa vraie identité ne nous est également pas indiqué¹⁶⁵.

Son infiltration commence par ce qui semble être le support principal du recrutement de Daech : les réseaux sociaux. C'est ainsi qu'elle se connecte à Facebook depuis son ordinateur professionnel et se crée une fausse identité. Sur le réseau, son nom sera Rachida Bouhid, une jeune fille voulant faire sa *hijra*¹⁶⁶ en rejoignant l'État Islamique.

L'évolution de la popularité de son profil est intégré à l'enquête. En voix-off, elle nous précise qu'en seulement 3 jours, via son abonnements à des groupes spécifiques, elle a déjà 273 amis, principalement des hommes. Les détails de certains profils de ses nouveaux amis sont soulignés, notamment les plus macabres d'entre eux. L'un publie son quotidien en Syrie en n'hésitant pas à poster des photos de cadavres, par exemple.

Rachida Bouhid, son avatar virtuel, arrive à engager la discussion via messagerie instantanée avec certains de ces nouveaux contacts. Elle va aller jusqu'à en rencontrer un : Abû Taktak. Pour cela et pour crédibiliser son personnage, elle revêt un voile et une longue robe. Lors de ce rendez-vous, nous voyons la journaliste entrer pleinement dans son personnage puisqu'elle explique même les raisons qu'il la pousse aujourd'hui à vouloir se marier avec un combattant de Daech.

Elle parle également à un autre Français qui lui est en Syrie. Elle décide de concentrer son immersion sur cet Abu Souleyman puisque de son propre aveu, elle pense qu'il s'agit « *d'un gros bonnet du recrutement sur Internet* ». Très rapidement, il propose à Rachida de se marier via Skype puis qu'elle rejoigne Istanbul dès que possible. Ce qu'elle accepte.

¹⁶⁵Il s'agit de Lila Msissou mais des recherches sur la réalisation de ce reportage ont été nécessaires pour avoir cette information.

¹⁶⁶ La *hijra* est l'émigration d'un musulman d'un pays non-musulman vers un pays musulman.

En partance pour la Turquie, Rachida Bouhid teste la douane. Alors qu'elle attend à l'aéroport de Roissy, elle assure en voix-off que « *la police ne nous a pas encore repéré* » et s'inquiète de savoir si à la frontière, son profil sera détecté. Une réflexion qui n'a pas de sens puisque sur son passeport, c'est évidemment pas le nom de Rachida Bouhid qui apparaît mais la réelle identité de la journaliste. Cette fois, la plaçant dans le rôle de l'intrépide reporter, tout son trajet jusqu'à Gaziantep, ville Turque frontalière de la Syrie, est suivi.

Arrivée à destination, elle reçoit les instructions de son futur époux en Syrie et le numéro de téléphone des passeurs avec qui elle prend immédiatement contact. Ces derniers lui apprennent qu'elles sont deux à passer. Les coordonnées de l'autre jeune fille lui sont donnés pour qu'elles se rencontrent. Le rendez-vous a lieu dans sa chambre d'hôtel. Elle a 15 ans. Elle ne s'est pas faite contrôler à la douane alors même qu'elle est interdite de sortie du territoire. Le témoignage de la jeune fille confiant ses motivations à rejoindre l'État Islamique, est montré et entrecoupé par les commentaires d'observation que la journaliste a pu faire. A la fin de cet échange, la journaliste promet de revenir dans deux heures pour que toutes deux partent ensemble. Seulement, au retour de la journaliste, l'adolescente n'est plus là.

Grâce à cette immersion, nous suivons tous le processus de recrutement non du point de vue des recruteurs, mais du point de vue des recrutés, soit le plus bas. Partant d'un avatar virtuel, Rachida Bouhid, la journaliste va réussir à approcher au plus près une filière de recrutement.

Dans cette enquête, l'originalité tient que plusieurs immersion s'entrecroise. Pour percer d'autres mystères du recrutement de Daesh et traiter le sujet dans son intégralité, deux autres immersions sont menées en parallèle. Outre Rachida Bouhid, deux autres journalistes se font, quant à eux, passer pour des candidats au départ et arrivent à entrer en contact avec plusieurs personnes. Tout d'abord, avec Nicolas, un homme qui relaie les images de propagande de Daech sur la toile chez qui, ils arrivent à se faire inviter. Puis, ils se font passer pour des revendeurs du drapeau de l'État Islamique et se rendent chez les seules personnes les vendant en France : un couple de chômeur habitant dans une petite ville de Province. Si ce n'est l'intégralité, une bonne majorité des personnes appartenant à ce groupe social est observée et présentée grâce à cette immersion.

II.3 LE JOURNALISTE-TELESPECTATEUR

Certains journalistes de télévision sont ce que l'on appelle « *des personnalités de la télévision* »¹⁶⁷, sur lesquels nous reviendrons plus en détail par la suite, autour duquel les téléspectateurs peuvent se différencier ou s'unir. Contrairement aux stars dont le statut est lié à une exceptionnalité et à une singularité, les personnalités de la télévision sont caractérisées par leur familiarité. Ils sont une « *figure familiale et familière* »¹⁶⁸. Cette dernière ne s'arrête plus à de la proximité quotidienneté mais à un lien quasi familial.

Nous l'avons vu, le reportage suit un récit.¹⁶⁹ Ce même récit personnifie les faits et les intervenants pour finir par produire de l'émotion par le biais d'un processus d'identification. En somme, pour qu'un reportage attire le téléspectateur, plus qu'un sentiment d'intégration à un dialogue puis à une communauté, il faut qu'il puisse s'identifier, s'y retrouver. S'appuyant sur la figure familiale qu'incarne déjà le journaliste de télévision, c'est ainsi que la figure du journaliste-téléspectateur répond à cette demande d'identification.

II.3.1 Le « je » de la proximité

II.3.1.1. L'utilisation du « je »

Cette utilisation du « je » par le journaliste peut d'abord être analysé comme une consigne de lecture. L'étude de Roger Odin¹⁷⁰ sur la lecture documentarisante des films reprise par Muriel Hanot¹⁷¹, distingue deux types d'énonciateurs : l'énonciateur réel, « *un sujet d'énonciation maîtrisant les coordonnées spatio-temporelles indicatives de sa place historique dans le temps* »¹⁷² et l'énonciateur non-caractérisé. Ces deux notions permettent, dans le cas de l'étude de R. Odin, d'attester que la distinction entre fiction et documentaire n'est pas fondée sur la réalité ou non de ce qui est représenté mais sur l'image que le téléspectateur se fait de l'énonciateur. Il y a fiction lorsque le téléspectateur ne peut ou refuse de construire un « je-origine réel » et donc considère l'énonciateur comme non-caractérisé. A l'inverse, il y a

¹⁶⁷Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p.217.

¹⁶⁸Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p.217.

¹⁶⁹Stéphanie Barbant, *Le reportage à la télévision : de la conception à la diffusion*, Paris, CFPJ Éditions, 2012, p.226

¹⁷⁰ Roger Odin, « Film documentaire, lecture documentarisante », *Cinéma et réalités*, Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1984

¹⁷¹.Muriel Hanot, *Télévision, réalité ou réalisme ?*, Bruxelles, INA/De Boeck Université, 2002

¹⁷².Muriel Hanot, *Télévision, réalité ou réalisme ?*, Bruxelles, INA/De Boeck Université, 2002

documentaire lorsque ce même téléspectateur perçoit le « je-origine réel » et donc l'énonciateur réel. Cette construction de l'énonciateur peut être individuelle mais les instances de production peuvent également donner aux téléspectateurs des « consignes » afin qu'ils puissent avoir le bon mode de lecture et donc construire, un énonciateur réel si la lecture se veut « documentaristante » ou un énonciateur non-caractérisé si la lecture se veut « fictivisante »¹⁷³.

Les frontières entre la télévision de fiction et la télévision de réel sont tellement minces que cette utilisation du « je » est alors un bon moyen pour les journalistes de préciser à leur téléspectateur, que le programme n'est pas fictionnel, bien que sa mise en scène s'inspire des techniques de la fiction.

Cependant, nous pouvons également considérer ce « je » comme « *une écriture sociale-collective qui livre de la relation de l'Homme avec lui-même et la société* »¹⁷⁴. Les médias étant le lieu de la représentation par excellence, ce « je » peut être alors vu comme une volonté de se faire la représentation de la société et par cela, la représentation du téléspectateur.

Dans notre corpus, il est difficile de positionner et d'analyser la finalité du « je » utilisé par les journalistes. Ici, la proximité avec le téléspectateur se joue avec le corps et non avec la voix. Pour reprendre l'expression de Christian sauvage, le journaliste est seulement l'oeil du téléspectateur¹⁷⁵.

Nous notons alors que la proximité se dénote par le corps du journaliste. Comme l'affirmaient Roselyne Ringoot et Yves Rochard, dans notre étude, « *la corporalité énonciative du journaliste est l'enjeu de la proximité induite pour le lecteur* »¹⁷⁶. C'est par le corps du journaliste, de ses déplacements et de sa place dans le champ qu'il y a identification de la part des téléspectateurs. Le « avoir été là » du journaliste agit comme un support d'identification. La caméra cachée, abordée précédemment, en serait un bon exemple. La subjectivité des plans donne l'impression pour le téléspectateur d'être à la place du journaliste.

Dans « Le cartel du yaourt » de *Complément d'enquête*, Thierry Vincent suit Virginie Beaumeunier, responsable de l'Autorité de la concurrence, jusqu'au archives

¹⁷³Muriel Hanot, *Télévision, réalité ou réalisme ?*, Bruxelles, INA/De Boeck Université, 2002

¹⁷⁴Corinne Pelta, « Écriture du moi et écriture journalistique sous la Restauration », *Sociétés & Représentations* 1/2002 (n° 13) , p. 101-119

¹⁷⁵Christan Sauvage, *Journaliste, une passion, des métiers*, Paris, CFPJ,1988

¹⁷⁶Roselyne Ringoot et Yvon Rochard, « Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques », *Mots. Les langages du politique* [en ligne], 77/2005, mise en ligne le 31 janvier 2008, <http://mots.revues.org/162>

de l'institution. Il lui demande d'abord « où est-ce qu'ils vont ? » puis la caméra les filme de dos dans les couloirs de l'Autorité de la concurrence. Le téléspectateur peut s'identifier à ce journaliste, qui comme lui, ne connaît pas le lieu et se fait guider à travers les couloirs.

Quelques fois, cette identification peut aussi prendre forme par l'intervention d'un autre journaliste. Dans le même reportage de Complément d'Enquête, Thierry Vincent fait intervenir Mathilde Visseyrias, journaliste au Figaro et qui a suivi de près l'affaire du « Cartel du yaourt ». Ils sont face à face, elle lui raconte le déroulé de l'enquête. Thierry Vincent n'est alors plus journaliste, il est un téléspectateur découvrant les dessous de l'affaire par le biais d'une journaliste.

II.3.2. Une relation complice

La communication médiatique est « monologale », c'est à dire que le destinataire n'est pas présent sur le lieu et au moment de production du message par le destinataire¹⁷⁷. Pour pallier à ce qui peut passer à l'écran pour une « conversation en solo », il faut créer un semblant d'échange avec le public. C'est ainsi que s'instaure une forme de dialogisme où le destinataire intègre le discours réel ou supposé du destinataire. Les cibles, soit les téléspectateurs, sont alors intégrés dans les énoncés médiatiques.

Cette intégration qui crée un dialogisme médiatique, est stratégique. La « spectacularisation de la télévision », liée au pas pris de la télévision de fiction sur la télévision de réalité, entrerait dans une stratégie de marketing éditorial afin de fidéliser le téléspectateur. Pour preuve, selon Jean-Jacques Jaspers, l'une des conséquences premières est le passage d'une « télévision de message » à une « télévision de relation ». En somme, le basculement d'une télévision qui sollicite la curiosité et « *nourrit l'appétit de connaissance* »¹⁷⁸ du téléspectateur à une télévision sollicitant et entretenant un lien affectif avec lui pour garantir son adhésion et sa fidélité. Ce qui prime est autant l'information qui lui est transmise que la relation que l'on établit avec lui dans la transmission de cette information. Pour cela, il faut que le journaliste donne l'impression qu'il se crée « *une complicité typique d'une communauté réduite* »¹⁷⁹ entre lui et le téléspectateur.

¹⁷⁷Henri Boyer et Guy Lochard, *La communication médiatique*, Paris, Seuil, 1998, p.19

¹⁷⁸Jean-Jacques Jaspers, *Journalisme de télévision. Enjeux, contraintes, pratiques*, Bruxelles, De Boeck, 1993, p.100

¹⁷⁹Jean-Jacques Jaspers, *Journalisme de télévision. Enjeux, contraintes, pratiques*, Bruxelles, De Boeck, 1993, p.100

II.3.2.1. Le dialogue entre journaliste et téléspectateur

De ce fait, la relation avec le téléspectateur ne passe non pas forcément par une identification au journaliste mais par la création d'une complicité.

Le procédé le plus redondant dans notre étude est l'interpellation directe par la voix-off. « *Souvenez-vous* » lance, par exemple, Donatien Lemaître à propos de la vidéo promotionnelle du château dans lequel il est en immersion pour *Spécial Investigation*.

Cette interpellation prend souvent la forme d'ordres. En plus d'instaurer un dialogue, ces références aux téléspectateurs dans les commentaires permettent de relancer leur attention ou d'éclaircir certains points du reportage. Bien souvent, elles sont l'occasion de flash-back ou d'expliquer plus en détails certains points du reportage.

D'autres allient la parole aux gestes. Dans « Vins français : la gueule de bois »¹⁸⁰, lorsque Donatien Lemaître se rend chez le négociant en vin Georges DuBoeuf, il s'adresse directement aux téléspectateurs face caméra : « *Là je me rends chez le plus grand négociant en vin français (...) Je vous parie que cette année, le vin aura le goût de cassis. Je mets mon billet !* ». Chez le négociant, il déguste la dernière cuvée en compagnie de Georges DuBoeuf, lorsque ce dernier lui dit « *il a le goût de cassis* ». Immédiatement, Donatien Lemaître se tourne et assène un clin d'œil à la caméra. C'est aux téléspectateurs qu'il s'adresse ici discrètement. Le commentaire « *J'aurais dû parier* » de la voix-off, ajoute à cette instant de complicité entre le journaliste et son public.

II.3.2.2. Dénoncer avec l'aide du téléspectateur

Cette complicité est quelques fois utile au journaliste. Pour *Cash Investigation*¹⁸¹, elle les aide même à faire avancer leur cause. Martin Boudeau cherche désespérément à contacter les dirigeants d'Alcatel car il a des questions à poser suite à certaines de ses découvertes.

Face à leur manque de réaction et de réponses concernant ses demandes d'interview, il lance un appel en voix-off : « *On ne serait pas contre un petit coup de*

¹⁸⁰Donatien Lemaître, « Vins français : la gueule de bois », *Spécial Investigation*, diffusé le 23 mars 2015, Canal +

¹⁸¹Martin Boudeau et Jules Giraudat, « Les secrets inavoués de nos téléphones portables », *Cash Investigation*, diffusé le 4 novembre 2014, France 2.

main ». A l'image apparaît le numéro du service client d'Alcatel. La voix-off de conclure : « *Appelez-les, on se tient au courant* ».

C'est donc grâce aux appels répétés des téléspectateurs que Martin Boudeau espère si ce n'est faire avancer sa demande d'interview, d'au moins faire réagir le groupe Alcatel. Il est de plus un rendez-vous donné au téléspectateur. « On se tient au courant » donne l'impression que le journaliste cherche à garder contact avec son téléspectateur. Il y a là, un semblant de création d'une communauté.

Cet appel à la dénonciation n'est pas le seul du reportage. Dans sa conclusion, il intègre le téléspectateur à sa réflexion : « *Et on fait quoi maintenant ? On vous voit venir. Non nous n'avons pas la réponse mais nous avons de l'espoir* ». Défilent à l'écran des images d'archives des manifestations à la fin des années 1990 contre les usines Nike et d'autres grandes marques de prêt à porter, qui employaient des enfants pour la confection de leurs vêtements et de leurs chaussures. Par ces images, il veut faire comprendre aux téléspectateurs que c'est maintenant à eux de tirer les conclusions de son enquête. L'ultime question qu'il pose vient confirmer cela : « *Et si une partie de la solution était entre nos mains ?* »

Ici, c'est par la prise de position que le journaliste construit « une image de soi du locuteur »¹⁸². En liant cela aux genres journalistiques vus précédemment, cette logique entre dans celles des genres caractérisants. Si les genres corporalisants renvoient à une proximité physique, les genres caractérisants sont liés à une proximité intellectuelle. Pour cela, la mise en scène se base sur l'esprit, la réflexion, le dit et le ressenti. Elle s'inscrit dans la finalité de la télévision de relation par la création d'une communauté partageant les mêmes valeurs en terme de compréhension et d'interprétation des faits.

¹⁸² Muriel Hanot, *Télévision, réalité ou réalisme ?*, Bruxelles, INA/De Boeck Université, 2002

PARTIE III :

DE LA FICTION POUR PARLER DE SOI

III.1 LE JOURNALISME VU PAR LE JOURNALISTE

III.1.1. Une sociologie de la profession

La mise en scène des journalistes dans les reportages d'investigation est à rapprocher de celle mise en place dans la rubrique Portrait des titres de presse écrite. La rédaction de *Libération* fut la première à s'ouvrir à ce genre journalistique et à faire ce que l'on appelle « du people », soit traiter d'une information par le prisme d'une personne et de sa vie intime.

Adoptant un style très littéraire en mêlant émotion, analyse, implication et distance, les portraits actuels de cette rubrique mettent également en scène l'interaction entre le portraituré et le portraitiste. Comme l'explique Jean-Baptiste Legavre¹⁸³, cette mise en scène de l'interaction crédibilise, dans un premier temps, la rencontre. Néanmoins, dans cette interaction, les journalistes « *tendent à parler d'eux-mêmes, de leur travail et de ses contingences* »¹⁸⁴. La mise en scène leur permet de révéler le quotidien du travail journalistique et donc de « *dévoiler les règles du genre* »¹⁸⁵. Le journaliste ne se contente plus de nous montrer le résultat de son travail mais partage également certaines coulisses de sa réalisation.

Dans ces portraits, plusieurs rhétoriques stratégiques sont mises en œuvre pour montrer « le journaliste au travail ». Ils décrivent le lieu de l'entretien, le corps du biographe ou encore le temps de la journée. Comme nous l'avons vu plus haut, le corps du journaliste est mis en scène pour représenter le journalisme en train de se faire¹⁸⁶. Le journaliste se présente comme un travailleur pris « *dans un quotidien pas toujours valorisant, loin du mythe du reporter qui structure les représentations du métier* »¹⁸⁷.

Par cette mise en scène, le journaliste montre également qu'il est partie prenante de l'interaction à l'origine de l'article. Il est en quelque sorte le point de départ, le comment du pourquoi l'article/le sujet a lieu.

¹⁸³ LEGAVRE Jean-Baptiste, « Des journalistes au travail. Le portrait dans Libération. », *Revue des sciences sociales*, 28, p. 138-143, 2001

¹⁸⁴ LEGAVRE Jean-Baptiste, « Un genre métis : le portrait de presse. Une comparaison Le Monde/Libération » in *La presse écrite ; objets délaissés*, L'Harmattan, 2004

¹⁸⁵ LEGAVRE Jean-Baptiste, « Un genre métis : le portrait de presse. Une comparaison Le Monde/Libération » in *La presse écrite ; objets délaissés*, L'Harmattan, 2004

¹⁸⁶ Roselyne Ringoot et Yvon Rochard, « Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques », *Mots. Les langages du politique* [en ligne], 77/2005, mise en ligne le 31 janvier 2008, <http://mots.revues.org/162>

¹⁸⁷ LEGAVRE Jean-Baptiste, « Des journalistes au travail. Le portrait dans Libération. », *Revue des sciences sociales*, 28, p. 138-143, 2001

II.1.1.1. Les coulisses de la rédaction

Par la mise en scène de l'interaction dans ses portraits, le journaliste démontre également les coulisses de l'écriture journalistique. Il y a une volonté de briser les codes du métier dans certains cas avec l'idée derrière de se grandir, de donner une image positive de soi¹⁸⁸. Il y a un travail de « corps à corps » avec sa source avec une présentation claire des efforts fournis pour lui faire dire ce qu'il ne veut pas dire. Dans le cas de l'investigation, il y a une démonstration claire de toutes les difficultés à faire émerger la vérité. Il indique par ce biais, les limites de ce genre journalistique.

Le long travail que suppose l'investigation nécessite d'une mise en récit spécifique. Elise Lucet, interrogée par la revue INA Global atteste de la scénarisation quasi obligatoire de Cash Investigation. Le travail d'investigation fait partie de l'enquête en elle-même et doit être visible à l'écran selon la journaliste. Cette mise en scène d'une « *aventure journalistique* »¹⁸⁹ à l'écran permettrait une totale transparence du travail des journalistes envers les téléspectateurs. Le journaliste est donc dans une « énonciation performantielle »¹⁹⁰ avec un déplacement de l'attention du téléspectateur du spectacle du monde à ses conditions de production.

Dans « Danse avec le FN »¹⁹¹, Paul Moreira explique pourquoi il a décidé de faire ce reportage mais aussi toute la construction de ce dernier. Afin d'éclaircir l'orientation que son enquête va prendre et aussi de se singulariser de ses confrères, il explique d'entrée qu'il veut rencontrer les nouveaux électeurs du Front National et non pas les « caricatures » habituelles des reportages. Ces « caricatures » sont illustrées à l'aide d'image d'un rassemblement de jeunes skinheads aux crânes rasés criant « La France aux Français ».

III.1.1.1.1 Un travail chronophage : le journaliste au bureau

Dans la logique des genres corporalisants, la démonstration du corps du journaliste est double : elle est d'une part l'expression du journaliste sur le terrain, telle que nous l'avons décrit plus tôt et d'autre part, elle est aussi l'expression du journaliste sur le terrain documentaire. Au référent situationnel du corps du

¹⁸⁸ LEGAVRE Jean-Baptiste, « Des journalistes au travail. Le portrait dans Libération. », *Revue des sciences sociales*, 28, p. 138-143, 2001

¹⁸⁹ BOUTELIER Denis, « Quand télévision rime avec investigation », *INA GLOBAL*, Exils Editeur, n.°1 mars/juin 2014.

¹⁹⁰ François Jost, *La télévision du quotidien*, Bruxelles, DeBoeck, 2003, p.73

¹⁹¹ Paul Moreira, « Danse avec le FN », *Spécial Investigation*, diffusé le 20 avril 2015, Canal +.

journaliste en mouvement, soit au journalisme debout, se combine le référent documentaire statique dans son bureau, soit le journaliste assis.

Le travail de terrain présuppose une préparation en amont, qui ne ressort pas toujours. Cette monstration du journaliste au sein de la rédaction, à son bureau permet de dévoiler cet aspect méconnu. Seulement, nous pouvons observer que cet aspect n'est pas valorisé. Présenté comme un travail plutôt chronophage fait d'appels au téléphone ou de navigation sur Internet, il n'a pas l'exotisme du terrain. Il ne montre pas le journaliste à son avantage et présente ici, son métier comme ennuyeux.

Lorsque Thierry Vincent enquête pour Spécial Investigation sur le « Cartel du yaourt », nom donné à ce groupe de grands patrons de l'industrie laitière ayant passé un pacte de non concurrence, il se retrouve à son bureau pour regrouper les éléments médiatiques déjà existants sur l'affaire. C'est ainsi qu'il est montré naviguant de page en page web sur son ordinateur à la recherche d'article mentionnant le sujet.

Il finit par tomber sur une interview de Marc Senoble, dirigeant du groupe Senoble, par le journal *Les Echos*. Suite à la lecture de cet article, lecture qui est montrée en gros plan, Thierry Vincent tente de contacter, en vain, par téléphone dirigeant. Le patron du groupe Lactalis, lui, répond au téléphone mais après quelques questions dérangementes du journaliste, la conversation tourne court. La séquence se termine sur un plan serré du journaliste qui raccroche vivement, ce qui donne l'impression de sa certaine frustration voire de son énervement face à ce travail administratif si peu utile en terme d'apports en information.

En effet, l'aspect négatif du travail de bureau est mis en scène par la relation étroite que celui-ci entretient avec les multiples rejets ou refus auxquels doit faire face le journaliste.

Alors qu'en se rendant directement dans un champ de vignes, Donatien Lemaître avait réussi à obtenir une interview de la propriétaire du domaine par le biais d'un ouvrier, une fois arrivé à son bureau pour lui téléphoner et établir avec elle les modalités de la rencontre, celle-ci ne tient plus être interviewée. L'interview est donc annulée. Dans cette mise en scène, terrain et bureau sont opposés avec l'idée que le journaliste sur le terrain fait avancer l'enquête alors que quand il est à son bureau et notamment au téléphone, l'enquête stagne voire même recule.

III.1.1.2. Une profession « d'enquiquineur »

III.1.1.2.1 Une mise en scène du rejet

Le journaliste au téléphone face à des dirigeants ou des communicants refusant de répondre à ses questions, nous interroge sur le rejet certain de la profession de la part des personnes de pouvoir, mais également de la part de l'opinion publique.

Les médias doivent régulièrement subir de nombreuses attaques. Le journalisme est un métier où l'on doit savoir gérer les critiques car elles sont récurrentes et ce, depuis longtemps. Les reproches principales faites aux médias tournent autour de la domination des sources officielles dans leur construction de l'information, à leur insistance sur l'événement plutôt que sur les tendances et les structures et le microcosme qu'il formerait avec l'élite politique et économique du pays¹⁹².

Ces attaques et ces préjugés auxquels ils doivent faire face, peuvent nourrir quelques fois leur travail. En d'autres termes, le rejet subi est intégré à leur récit, il est parti intégrante de leur propos. Par cela, le journaliste tourne ce désavantage en leur faveur en se faisant l'aveu d'une certaine dérision. «*Il fait d'une contrainte situationnelle, une ressource rhétorique* »¹⁹³.

Il apparaît soit comme un outil montrant à quel point le journaliste se transcende et arrive à franchir les obstacles qui se dressent devant lui, soit comme un outil qui délimite le sujet. Le rejet permet aux journalistes de repousser encore un peu plus les frontières de son récit et il permet à d'autres d'en excuser les limites.

Pour Sébastien Thoën, la mise en scène du rejet dans le cadre du reportage «*Marseille Gangsters* »¹⁹⁴, vient rappeler sur quel milieu lui et Jérôme Pierra sont en train d'enquêter : le banditisme. Jusqu'à présent, ils n'avaient eu aucun problème à avoir le témoignage de trafiquants. Mais le refus d'interview de Titus, ancien associé de Rolland Gaben dit «*Le Parrain du Panier* », lui rappelle, à lui ainsi qu'aux téléspectateurs, que même accepté par certains membres du milieu, il n'en restait pas moins un journaliste, qui doit faire face aux préjugés et au manque d'affection certain d'une partie de la population. Filmé de loin, la réponse de Titus est claire concernant

¹⁹²Michael Schudson, « Pourquoi les démocraties ont-elles besoin d'un journalisme détestable ? », *Réseaux* 5/2009 (n° 157-158), p. 213-232

¹⁹³LEGAVRE Jean-Baptiste, « Des journalistes au travail. Le portrait dans Libération. », *Revue des sciences sociales*, 28, p. 138-143, 2001

¹⁹⁴Jérôme Pierra et Sébastien Thoën, « Marseille Gangsters », *Spécial Investigation*, diffusé le 31 août 2015, Canal +.

les relations entre la Pègre et les médias. Elle se résume en trois phrases : « *Il n'y a rien à dire (...) Tu diras à Canal + de notre part qu'il faut arrêter de dire qu'au Panier, il y a des bandits ou pas des bandits (...) Il n'y a pas de parrain ici* ».

Dans « Danse avec le FN » de *Spécial Investigation*, le rejet de Paul Moreira va être utilisé avec pour seule vocation : celle de dénoncer les agissements du Front National avec la presse. Dès le début du reportage, après avoir posé une question n'ayant pas plus à Jean-Marie LePen, Paul Moreira est prié d'arrêter immédiatement son interview de l'ancien président du Front National. Il arrive à rester à l'événement – la galette des rois du parti – mais se doit de garder ses distances avec les invités VIP de la réception. Il va à la rencontre du responsable de la communication afin de comprendre pourquoi lui, ne faisait « pas parti des élus » ayant le droit de travailler avec le Front National. Un dialogue s'installe avec le responsable qui lui confie que le parti n'est pas intéressé à l'idée de travailler avec eux et que « *99 % des gens à qui on a fait confiance en particulier pour la chaîne Canal +, ça a été un fiasco* ». Une réponse qui inquiète Paul Moreira sur son avenir « *Vous préjugez de ce que je vais faire (...) Si vous prenez le pouvoir demain, moi je bosse plus* ».

La mise en scène à l'écran de cette discussion avec le responsable de la communication met en avant le rejet de Paul Moreira de façon très imagée. L'écran se scinde en deux avec d'un côté, l'ambiance dans la salle avec Jean-Marie Le Pen et sa garde rapprochée entourés de journalistes et de l'autre, Paul Moreira dans un coin sombre en train de discuter avec le responsable de la communication dont on arrive même pas à apercevoir le visage puisque la scène est filmée de loin.

Cette mise en scène du rejet, dès l'introduction, lui permet de délimiter tout de suite les difficultés qu'il va probablement rencontrer au cours de son reportage : « *Les règles étaient claires, ils allaient me compliquer la tâche* ». Tout en lui permettant de repousser les frontières de son sujet « *Quant à moi, j'allais devoir feinter* ».

Il va se retrouver, par ailleurs, encore rejeté par le Front National, à l'occasion du conseil municipal de la mairie d'Hayange, où il lui est demandé de partir sans aucun motif réellement valable. Soutenu par le camp d'opposition au maire FN, Fabien Engelman, un policier municipal lui demande quand même de quitter les lieux. Un acharnement que Paul Moreira va finir par prendre personnellement quitte à surjouer son sentiment de rejet : « *Vous avez eu des consignes sur moi, ohlalala ça*

change tout là ». Cette mise en scène du rejet peut aussi avoir valeur de contre-exemple face à la critique la plus récurrente concernant les médias : celle concernant le microcosme formé par l'élite et à laquelle ils appartiendraient.

Dans un entretien accordé à Michaël Schudson, Thomas Ferenzi, rédacteur en chef adjoint du Monde, détaillait cette critique qui voudrait que la proximité entre journaliste, gouvernant et grands patrons est telle que l'élite intellectuelle, politique et économique aurait sa propre idée de ce que les médias doivent couvrir en ignorant les intérêt du peuple.¹⁹⁵

Dans un autre contexte, le rejet permet quelques fois de simplement jeter le trouble. Alors que le chef du restaurant d'un hôtel Dominicain lui dit que tout est fait maison, Laure Philippon d'*Enquête Exclusive*¹⁹⁶ aperçoit dans une des cuisines dont la porte est entre-ouverte, un sachet de surgelés. Lorsqu'elle demande à pouvoir y rentrer, il lui est demandé de « quitter les lieux ». Elle n'insiste pas plus en restant fixée sur le chef visiblement gêné. Ce rejet et la gêne du chef suffisent à instaurer le doute quant à la transparence et au « fait maison » du restaurant. La journaliste n'aura même besoin de fournir de preuve de la présence de surgelés.

¹⁹⁵Michael Schudson, « Pourquoi les démocraties ont-elles besoin d'un journalisme détestable ? », *Réseaux* 5/2009 (n° 157-158) , p. 213-232

¹⁹⁶Laure Philippon, « République Dominicaine : l'envers du paradis », *Enquête Exclusive*, diffusé le 7 décembre 2014, M6.

III.2. LES STRATEGIES DE VISIBILITE

Aujourd'hui, la société est dans une perspective de « *démocratisation de la représentation* »¹⁹⁷. Avec l'avènement d'internet et des réseaux sociaux, les possibilités que possèdent les acteurs sociaux pour se représenter sont nombreuses. Si nombreuses qu'elles ont érigé la visibilité comme une valeur importante quant à la définition de soi. « *L'espace public à l'âge de la télévision est de plus en plus défini par la visibilité, au sens étroit de la vision, en somme à la capacité d'être vu aux yeux de* »¹⁹⁸. En somme, « je suis vu donc je suis ». La place au sein de la société est liée aux nombres de personnes qui me voient et me reconnaissent.

Le terme de visibilité est un terme flou¹⁹⁹ dont la conceptualisation est difficile. Andréa Bighenti fait une distinction de plusieurs types de visibilité : la visibilité sociale, où la ressource est liée à la reconnaissance, la visibilité de contrôle qui est liée à la régulation, la visibilité médiatique où « *les sujets sont isolés de leur contexte, elle est dotée de sa propre logique et de ses règles médiatiques* »²⁰⁰. En somme, dans une logique de visibilité médiatique, le sujet n'apparaît tant pour ce qu'il est que pour ce qu'il représente.

Néanmoins la visibilité entraînerait la renommée²⁰¹. D'une part, il y a la monstration d'un visage. Nous allons voir puis mettre un nom sur ce visage, l'identifier. Cela est la reconnaissance. La multiplication de monstration du même visage va entraîner encore plus d'identification. D'autre part, outre le nom, d'autres caractéristiques vont le qualifier. C'est ainsi que se crée une dissymétrie entre le nombre de personnes qui reconnaissent ce visage et le nombre de personne reconnue par ce visage. « *La célébrité est l'avantage d'être connu de ceux que vous ne connaissez pas* »²⁰². C'est cette même dissymétrie qui fait de la visibilité un véritable capital différentiel, tel que défini par Nathalie Heinich. Il se calcule sur l'ampleur de la dissymétrie.

¹⁹⁷ Divina Frau Meigs, *Penser la société de l'écran. Dispositifs et usages*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p.114

¹⁹⁸ Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p.217

¹⁹⁹Olivier Voriol, « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique », *Réseaux*, 2005/1 (n°129-130, P 89-121.

²⁰⁰Andréa Bighenti cité dans Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p.217.

²⁰¹Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p.217.

²⁰²Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p.217.

III.2.1. Représenter le programme

Outre Internet et les réseaux sociaux, la télévision reste un support majeur de la visibilité. Néanmoins, elle ne consacre pas de star mais des personnalités qui lui sont propres : des « personnalités de la télévision ». Elle fait effectivement perdre de l'exception aux objets d'admiration, que peuvent représenter les stars, pour les faire gagner en quotidienneté²⁰³. La visibilité télévisée confère une popularité certaine. Si le cinéma consacre le « star system », la télévision se concentre sur le « personality system ».

Cette différence se caractérise par la distance qu'impose naturellement la star avec le commun des mortels et la proximité que suppose « les personnalités de la télévision ». La célébrité par la télévision s'étend des animateurs aux présentateurs jusqu'aux participants de télé-réalité mais aussi simplement à « des gens en vue ». Tous n'ont pas forcément de compétences particulières si ce n'est un certain charisme, une certaine télégénie et un bon bagout.

Cette célébrité s'oriente même aujourd'hui, vers le journaliste de télévision. Sa visibilité est liée à des compétences pré-existantes²⁰⁴. Si un animateur ou un candidat d'une émission de télé-réalité peut être visible, sa légitimité à l'être sera régulièrement questionnée. La visibilité étant aussi liée au mérite, ils n'en posséderont pas assez pour justifier leur présence à l'écran. A l'inverse, le journaliste est le plus haut placé sur l'axe des mérites. Sa visibilité découle de compétences sur lesquelles sa télégénie apparaît alors comme seulement une plus-value.

Cependant dans un processus de démocratisation de la représentation où la visibilité est importante, il semble se produire un effet de domination de la télégénie sur les compétences. Si la visibilité venait comme une suite logique à des compétences pré-existantes et prouvées, aujourd'hui il semblerait que ce sont les compétences qui viennent après la visibilité. En somme, c'est parce que je passe à la télévision que je suis compétent et non, parce que je suis compétent que je passe à la télévision.

Jean-Louis Missika et Dominique Wolton résument que « *le journaliste reporter ne peut véritablement faire carrière qu'en acquérant une notoriété liée au passage à l'écran. Cette dimension alimente un narcissisme certain et explique que de*

²⁰³Nathalie Heinrich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p.217, p.114

²⁰⁴Nathalie Heinrich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p.217., p.113

nombreux journalistes soient prêts à de multiples concessions pour passer à l'écran »²⁰⁵.

III.2.1.1. Élise Lucet incarne Cash Investigation

Cette volonté de visibilité se complique lorsque le journaliste est à la fois présentateur. La fonction de présentateur est un support d'identification à l'émission, il en est le représentant²⁰⁶.

« Chacun fait comme si le passage à l'écran était naturel voire secondaire alors que tout observateur capte rapidement qu'il s'agit là d'un enjeu essentiel entre journalistes et directions. L'une des motivations importantes pour faire du journalisme audiovisuel est donc de pouvoir se montrer quelle que soit la place occupée dans la hiérarchie »²⁰⁷. Au sein de Cash Investigation, Élise Lucet est la présentatrice. Bien que chaque numéro ne soit pas forcément réalisé par les mêmes journalistes, elle y est systématiquement intégrée.

Ses apparitions ne sont pas faites au hasard. Si en début d'émission, elle lance le programme comme le demande ses fonctions de présentatrice, elle occupe ensuite au cours du reportage une place inhabituelle.

Dans « Les secrets inavoués de nos téléphones portables », elle ouvre trois fois le sujet : une première fois dans l'introduction qui correspond à une séquence du reportage à venir où elle est en pleine discussion avec le directeur commercial France

de Nokia, Thierry Amarjé, une deuxième fois par une présentation classique en plateau et une troisième par une séquence beaucoup plus atypique.

La question de départ de ce reportage est de savoir comment sont fabriqués les téléphones portables. Pour avoir des premiers éléments de réponses, les journalistes décident de poser la question au premier concerné, soit un



Illustration 5: Élise Lucet interviewant son propre téléphone portable pour "Les secrets inavoués de nos téléphones portables", *Cash Investigation*.

²⁰⁵Jean-Louis Missika et Dominique Wolton, *La folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques*, Paris, Gallimard, 1983

²⁰⁶Henri Boyer et Guy Lochar, *La communication médiatique*, Paris, Seuil, 1998, p.23

²⁰⁷Michael Schudson, « Pourquoi les démocraties ont-elles besoin d'un journalisme détestable ? », *Réseaux* 5/2009 (n° 157-158), p. 213-232

téléphone portable. Grâce au logiciel SIRI présent dans les téléphones Iphone de la marque Apple, Élise Lucet pose donc des questions à son propre téléphone portable. Elle commence par une question simple : « Comment est-tu fabriqué ? ». Ce à quoi, son téléphone lui répond « Qui ? Moi ? ». S'en suit, un dialogue de plusieurs minutes entre Élise Lucet et son téléphone (cf. Illustration 5).

Au cours du reportage, elle apparaît à de multiples reprises et à chaque fois, dans le cadre d'une rencontre avec des dirigeants d'entreprise ou politiques. Si Martin Boudeau est celui qui part aux quatre coins de la planète pour exposer les faits et interroger des acteurs sociaux ordinaires, elle est celle qui récupère les informations prises sur le terrain et les confronte aux responsables.

Alors que c'est Martin Boudeau qui a trouvé les preuves de l'exploitation d'enfants dans les usines du sous-traitant de Huawei en Chine, c'est Elise Lucet qui part à la rencontre d'un des dirigeants de la marque pour lui demander des explications. C'est ainsi qu'elle se rend au Cercle des armées où était organisée une réunion autour du président de Huawei France, François Quentin. A la fin de la réunion, la journaliste arrive à se glisser dans la salle et à l'interroger. « *Bonjour, excusez moi de vous déranger dans ces circonstances (...) On voudrait vous parler de choses assez grave concernant l'usine LCE, votre sous-traitant qui fait vos écrans de téléphone* » tout en lui montrant une photo d'une enfant ouvrière de l'usine LCE prise par Martin Boudeau en Chine. Elle n'obtiendra aucune réponse. Un long plan large d'elle seule sur le parking avec ses photos et d'autres pièces à convictions à la main face à la voiture de François Quentin quittant le Cercle des armées conclut cette séquence.

Même en n'allant pas directement à leur rencontre, c'est elle qui relance les directeurs commerciaux ou de la communication par téléphone. N'obtenant pas de réponses de Nokia, elle est filmée à la rédaction en train de téléphoner son directeur commercial.

Présentatrice du journaliste télévisé de 13h sur France 2, Élise Lucet jouit d'un capital de visibilité d'ores et déjà plus grand que les autres journalistes de Cash Investigation. Si c'est elle qui part rencontrer les dirigeants c'est parce qu'il est probablement plus facile pour elle d'avoir accès à des lieux ou des événements, du fait de sa notoriété.

Comme évoqué dans l'introduction, ses apparitions musclées auprès des représentants politiques ou des grands patrons ont fait la notoriété de Cash Investigation. C'est son image, celle d'une journaliste pugnace, qui aujourd'hui définit l'image de l'émission. Avant de poser des questions et dans chacune de ses interventions du genre, elle se présente toujours comme « Élise Lucet pour Cash Investigation France 2 ». Son identité c'est Cash Investigation.

Sa présence à l'écran comme support d'identification est double. D'un point de vue extérieure, elle incarne le programme. D'un point de vue intérieure, au sein même du programme, elle incarne la « femme de main », en d'autres mots, la patronne.

II.2.2. Se représenter soi

Nous l'avons vu, la visibilité en tant que simple diffusion massive de l'image ne suffit pas, il faut qu'elle soit associée à une opération de nomination. *« L'apparition publique dans une société médiatique peut être considérée comme le point de départ, l'acte fondateur, la condition initiale de la reconnaissance »*²⁰⁸. Pour être reconnu, il faut être donc vu et nommé. La reconnaissance n'est ici pas comprise au sens de la confirmation d'une valeur mais de l'identification.

II.2.2.1. Se faire un prénom

Dans notre corpus, certains journalistes tentent de se faire identifier en déclinant systématiquement leur nom et prénom quand ils partent à la rencontre de leurs témoins. C'est ainsi qu'Elise Lucet s'introduit toujours par son nom et son prénom, Martin Boudeau dans la même émission fait de même et également Donatien Lemaître dans Spécial Investigation. C'est justement ces trois mêmes personnes qui se mettent le plus en scène et sont le plus présent devant la caméra de tous les reportages de notre corpus. Nous pouvons alors observer qu'en plus d'une volonté de voir leur image multipliée, ils veulent y associer avec ceci une nomination. Ils veulent être clairement identifiés.

En outre, les formes accomplies de la reconnaissance et plus largement de la célébrité²⁰⁹ sont liées à l'héroïsme, à la sainteté et le génie combinés à la singularité d'un individu et le mérite obtenu par ses actes, son œuvre ou ses sacrifices. Nous pouvons voir alors certaines prises de risques mises en exergue dans notre partie

²⁰⁸Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p.217., p.220.

²⁰⁹Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p.217., p.222

consacrée à la figure du reporter comme une volonté encore une fois d'acquérir une forme de reconnaissance voire une certaine célébrité.

II.2.2.2. Raconter son histoire

Dans la mise en scène des portraits, on note une forme « d'ego-journalisme »²¹⁰, la journaliste s'auto-présente plus ou moins grâce à l'interaction qu'il a avec le portraituré.

Mais dans notre corpus, il faut s'orienter du côté de la littérature pour analyser la volonté de se raconter dans les reportages. Dans « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi »²¹¹, Alain Robbe-Grillet explique que les romans possèdent toujours une part autobiographique de leur auteur. Via des histoires fictionnelles, ils racontent la leur. Cette dimension autobiographique des romans de fiction crée un effet de proximité avec le lecteur. « *Des gens, ainsi au contact de la biographie de quelqu'un ressentent leur propre biographie* »²¹².

Dans le générique d'ouverture de « Danse avec le FN »²¹³, Paul Moreira explique de façon très détaillée pourquoi il en est venu à faire cette enquête. Il est le seul dans notre corpus à être allé aussi loin dans la démonstration de la réalisation de cette enquête. D'autant plus que les raisons l'ayant mené à s'intéresser au Front National sont très personnelles.

Le générique s'ouvre sur des images d'archives d'Antonio De Oliveira Salazar, plus connu sous le nom de Docteur Salazar, leader de la dictature au Portugal de 1932 à 1968. La musique est celle d'une marche militaire. Paul Moreira commence rapidement son commentaire en évoquant ses réticences à faire ce sujet : « *Je vais être honnête, j'ai un petit a priori négatif avec l'extrême droite parce que je suis né dedans* ».

Il décrit ensuite le règne du Docteur Salazar sur le Portugal, à l'aide d'images d'archives. La photo d'un petit garçon apparaît à l'écran avant que la voix-off ne précise : « *Là c'est moi, à 3 ans chez le photographe ! Je réfléchis peut-être à mon avenir et franchement, il est pas brillant* ». L'histoire de deux de ses oncles, un convoqué pour « *défendre la patrie en Afrique* » et l'autre en prison car il « *s'était*

²¹⁰LEGAVRE Jean-Baptiste, « Des journalistes au travail. Le portrait dans Libération. », *Revue des sciences sociales*, 28, p. 138-143, 2001

²¹¹Alain ROBBE-GRILLET, « Je n'ai jamais parlé autre chose que de moi », dans CONTAT Michel (dir.), *L'auteur et le Manuscrit*, Perspectives critiques, 1991.

²¹²Alain ROBBE-GRILLET, « Je n'ai jamais parlé autre chose que de moi », dans CONTAT Michel (dir.), *L'auteur et le Manuscrit*, Perspectives critiques, 1991.

²¹³Paul Moreira, « Danse avec le FN », *Spécial Investigation*, diffusé le 20 avril 2015, Canal +.

mêlé de politique » est racontée et largement illustrée à l'aide de photos de famille. Il joue avec les mots puisqu'il renchérit en expliquant que tout le pays était en prison, isolé, coupé du monde et analphabète. C'est ainsi qu'il explique que ses parents et lui « se sont évadés » pour la France. Cette apparente décontraction avec des jeux de mots semble être utilisée pour masquer une certaine émotion à traiter du sujet.

En parallèle, des images d'archives de la Révolution des Œillets sont montrées. Paul Moreira explique comment, lors de cette révolution, les soldats et la jeunesse Portugaise ont fait tomber Salazar en un jour : « *Salazar est mort, il n'a manqué à personne, si ce n'est à une poignée de nostalgique* ». Ces nostalgiques qui, selon lui, se retrouvent au sein du Parti National Rénovateur (le PNR) qui n'a obtenu que 0,4 % de suffrage aux dernières élections Européennes. Un parti soutenu par le Front National dont une vidéo de soutien pour les élections de Jean-Marie Le Pen est présentée.

Bien qu'il fasse apparaître d'autres personnages, il est le personnage central du reportage, le héros. Ce n'est pas tant pour que le téléspectateur comprenne qui sont les nouveaux militants du Front National qu'il fait ce reportage. C'est pour que lui comprenne. Dès la fin de l'introduction c'est sur lui que la caméra s'attarde dans la foule et non sur Jean-Marie Le Pen. Il est ensuite dans tous les plans parlant au témoin comme si la caméra n'était pas là. Le reportage parle de lui et de son histoire face au renouveau du Front National et plus largement, aux idées d'extrême-droite.

Par ailleurs, à plusieurs reprises dans le reportage, Paul Moreira va évoquer ses racines Portugaises et son expérience de l'extrême droite sous Salazar. « *Vous et moi on partage un point commun : des origines de descendants immigrés Portugais* ». L'un de ses témoins, Alain Da Silva est de la même origine que lui. Après avoir évoqué ce point commun qu'il illustre à l'image par une nouvelle photo de famille et des archives de la dictature, il l'interroge sur sa façon de voir l'extrême droite. Une vision relativement éloignée de celle du journaliste puisque Alain ne fait pas le rapprochement entre Jean-Marie Le Pen et Salazar.

« *Écrire sa vie pour construire des « macro-cohérences », afin de dresser une image gratifiante et solide de soi en se livrant à un travail unificateur, à une simplification imaginaire* »²¹⁴. En plus de garantir une cohérence du sujet, une

possibilité d'identification au personnage, un caractère rationnel et explicatif de

²¹⁴Philippe Lejeune, « Nouveau roman et retour à l'autobiographie » dans CONTAT Michel (dir.), *L'auteur et le Manuscrit*, Perspectives critiques, 2011.

l'histoire et la fiabilité d'un narrateur véridique à l'image de certains écrivains, le journaliste se met ici en scène dans un bon rôle. En insistant sur la comparaison entre le Front National et la dictature de Salazar, il se met dans la position de celui qui tente de comprendre ce qui autrefois, a poussé sa famille à fuir leur pays. Tout au long du reportage, jamais, il ne juge les personnes qu'il interviewe, ni ne sort de son objectivité ou ne s'emporte alors que son lien fort et sensible avec le sujet pourrait s'y prêter.

Conclusion

En conclusion, nous pouvons affirmer que parler de fictionnalisation du journalisme dans les reportages d'investigation est pertinent et que cette même fictionnalisation se distingue en plusieurs points.

Dans un premier temps, c'est la télévision qui contraint les journalistes à tendre vers la fictionnalisation. La logique de scénarisation spectaculaire qu'elle suppose, pousse à ce que la télévision de fiction et la télévision du réel ne fassent plus qu'une. C'est en cela que toutes deux adoptent des méthodes et techniques communes.

Pour l'investigation, la méthode la plus empruntée est le suspense. Répondant au mieux à la demande d'attractivité des programmes, elle permet de maintenir et d'accrocher le téléspectateur à ce qu'il est en train de regarder. Que ce soit par la musique ou par l'utilisation du *teasing*, on suscite son intérêt, on le pousse même à participer par les possibles déductions qu'il peut se faire seul sur la tournure que va prendre l'enquête.

De plus, le reportage est propice à la mise en scène du fait de l'importance donnée à la narration dans sa construction. Le reportage est avant tout une histoire, c'est en cela que l'analyse de notre corpus s'est essentiellement basée sur une analyse narrative. Il est une histoire du monde telle que vécue par les acteurs sociaux. Il leur laisse, par ailleurs, une grande place. Une place telle que dans sa mise en scène, il les transforme en véritable personnage. Si il est le partage d'une expérience, celle-ci passe par les récits de chacun des intervenants.

Mêlé aux logiques télévisuelles de la « spectacularisation de l'information », le reportage accorde une place éminente à l'image. Même lorsque celle-ci n'est pas nécessaire et qu'un témoignage pourrait s'y substituer, la caméra cachée illustre cette prédominance à « tout montrer, tout faire voir ».

L'importance de l'image passe aussi par celle du journaliste et notamment par celle de son corps, qui était le centre du début de nos interrogations. La présence

physique du journaliste fait de lui un sujet d'énonciation incarné du reportage. Cette présence fait de lui une image-corps avant d'être une image-esprit. Il témoigne de l'expérience de la réalité du reportage par son corps. Il y est présent donc l'événement est réel. Cette présence mise en scène veut aussi le mettre dans une figure d'autorité. Il est sur le terrain donc il peut en parler.

Cette autorité est d'autant plus nécessaire lorsqu'il s'agit d'investigation. Par son enquête, le journaliste doit dénoncer des faits pouvant entraîner des conséquences lourdes. Comme pour toute information, ce qu'il avance doit être vrai mais surtout doit amener à une certaine réaction soit de la part des autorités publiques, soit du téléspectateur lui-même. C'est ainsi qu'à l'aide des sciences dures et des experts qu'il convoque, il fait toute la transparence sur ces méthodes d'enquête et appuie ses révélations par un domaine très peu contestable : l'expertise.

Edouard Rod affirmait que « *le reporter usurpe toutes les fonctions, il conduit les enquêtes, il instruit les procès, donne des conseils, remplace le juge critique, le diplomate et le général* »²¹⁵. Dans sa dénonciation, le journaliste va encore jouer d'autres rôles que ceux décrits. Pour appuyer son propos et aussi se légitimer, il va se place dans le rôle mythifié du reporter, celui qui n'hésite pas à aller au-delà des dangers et à parcourir des kilomètres pour dévoiler le secret. Dans ce rôle, il réaffirme le statut conféré au grand reporter du début du siècle : « *Le reporter regarde pour le Monde : il est la lorgnette du monde !* »²¹⁶.

Dans cet esprit de narrateur du monde, le journaliste se fait aussi sociologue. D'une part, en mobilisant les outils d'enquête propres aux sciences sociales et d'autre part, par le regard qu'il apporte à ses sujets. Le journaliste, dans ses immersions, part du bas de la vie sociale pour parler de la société. Il est de plus dans l'obligation « *d'objectiver les effets inévitables des techniques d'observation qu'il est obligé d'employer* »²¹⁷. Dans sa mise à jour des processus sociaux, le journaliste s'inscrit dans une logique propre aux sciences sociales et notamment, à la sociologie.

La perspective de dévoiler la société le fait également se mettre à la place des acteurs sociaux. Bien que l'utilisation du « je » n'ait pas pu être analysée en profondeur dans cette étude, par la présence de son corps, nous avons pu voir que le

²¹⁵Benoît Grevisse, *Écritures journalistiques, Stratégies rédactionnelles, multimédias et journalisme narratif*, Bruxelles, De Boeck, 2006.

²¹⁶Titre de la Une du journal Le Matin par Gaston Leroux, la 1^{er} février 1901.

²¹⁷François Jost, *La télévision du quotidien*, Bruxelles, DeBoeck, 2003.

journaliste se veut non seulement à l'égal de son public mais aussi son représentant. Il est celui par lequel le téléspectateur va être immergé dans le monde.

Ces différentes mises en scène dévoilent la société mais aussi les dessous du métier de journaliste. Par la monstration des interactions souvent tendues que le journaliste entretient avec ses sources, il présente un aspect souvent peu avantageux de la profession. Par cela, il cherche à faire voir le mérite qu'on pourrait lui concéder. La profession journalistique, dans cette mise en scène, est présentée comme un travail contraignant. Traquer la vérité sans avoir peur des obstacles, est montré comme la preuve d'un certain courage.

Ce mérite recherché l'aide à s'inscrire dans une stratégie de visibilité. Historiquement, la visibilité médiatique est liée à la notion de mérite. Si une personne passe à la télévision, c'est parce qu'elle a des compétences pré-existantes qui lui confèrent ce droit-là. Montrer la dureté du métier peut conférer ce droit aux journalistes. Dans cette même stratégie, nous avons noté que la visibilité du journaliste donne un visage à l'émission. Elle permet une incarnation concrète du programme.

Mais outre l'humanité donnée à l'émission, la visibilité permet aussi aux journalistes de se raconter, de raconter leur histoire. Cette histoire personnelle rend le journaliste visible à mesure qu'il la rend collective par le reportage. Raconter son histoire pour expliquer l'intérêt du sujet permet d'ancrer ce même sujet au sein de la société. Si il touche le journaliste personnellement, c'est qu'il peut toucher n'importe qui. Si il se rend visible par la transmission de son histoire, c'est pour s'incarner en reflet de la société.

Le téléspectateur à la base de la fictionnalisation

Cependant, l'élément central de toute cette étude est que toute cette fictionnalisation n'a en réalité qu'un seul but : attirer l'attention du téléspectateur. Les éléments décrits plus haut renvoient tous à un moment ou à un autre à une finalité : que le téléspectateur se sente intégré voire même s'identifie aux images qui lui sont montrées.

Dans cette tentative de captation des téléspectateurs, le journaliste est non seulement leur lien avec le monde mais devient, comme évoqué, leur support d'identification de l'émission. Des téléspectateurs savent que Élise Lucet représente

Cash Investigation. Paul Moreira et Premières Lignes sa boîte de production, sont des éléments devenus incontournables dans plusieurs émissions de *Spécial Investigation* consacrées à la politique française. Par leur mise en scène, les journalistes essayent de faire en sorte que le choix des téléspectateurs en matière de reportage se fasse en fonction de qui ils vont y retrouver et non, en fonction du sujet. Ils se transforment en figure familière.

La présence physique du journaliste a pour principale objectif de transporter le téléspectateur dans l'action. Le journaliste est un médiateur et c'est en cela que sa propre mise en scène est incontournable. Il est comme Monsieur tout le Monde, cherchant à avoir des réponses à ses questions, simplement lui a les moyens techniques et professionnels de les trouver.

Si nous sommes partis de Bernard De la Villardière dans notre introduction, c'est parce que ce dernier dit lui-même qu'il a lancé cette tendance²¹⁸ d'omniprésence à l'écran. Si il revendique la paternité de cette mise en scène en France, il ne cache pas que son inspiration vient du modèle Anglo-saxon et des journalistes de la BBC ou encore de CNN, qui depuis des années, sont sur le terrain devant la caméra dans la majorité des sujets. Cependant, en France, le terme de mise en scène n'est pas apprécié chez les journalistes. Selon les termes de Bernard de La Villardière, la mise en scène suppose « *une préparation, une direction d'acteur. Je veux bien refaire un lancement s'il y a un souci technique, mais je suis dans la spontanéité* »²¹⁹.

Certains réfutent la mise en scène pour parler d'une question de cadrage : « *Avant, j'étais à côté du cameraman, et là, je me décale de 15 cm pour être devant l'optique. Mais sinon les méthodes d'investigation sont les mêmes* »²²⁰.

Il est effectivement difficile de savoir si ces nouvelles formes de mises en scène journalistiques influent sur leur capacité à transmettre l'information. Si outre le fait que leur analyse atteste que les images prennent le pas sur l'information, il est complexe d'affirmer ou de contredire l'idée que l'information est qualitativement moins bonne quand elle ne se concentre que sur une transmission visuelle des faits.

²¹⁸Bernard de La Villardière cité par Vincent Julé, « « Déjà demain », « Cashn Investigation »... Pourquoi les journalistes se mettent en scène », *20 minutes*, le 27 mars 2016.

²¹⁹Bernard de La Villardière cité par Vincent Julé, « « Déjà demain », « Cashn Investigation »... Pourquoi les journalistes se mettent en scène », *20 minutes*, le 27 mars 2016.

²²⁰Guy Lagache cité par Vincent Julé, « « Déjà demain », « Cashn Investigation »... Pourquoi les journalistes se mettent en scène », *20 minutes*, le 27 mars 2016.

Pour Patrick Eveno²²¹, ces mises en scène participent à l'évolution non seulement du journalisme, mais surtout de la télévision. Avec l'ampleur prise du phénomène d'*infotainment*, le reportage d'investigation se doit lui aussi d'adapter ses méthodes et ses retranscriptions de l'information afin de la rendre non seulement plus vivante mais également plus accessible à tous. Cependant, cette fictionnalisation n'est pas sans risque. Elle peut faire basculer l'information du côté de la tromperie voire de la manipulation.

²²¹Patrick Eveno cité par Vincent Julé, « « Déjà demain », « Cashn Investigation »... Pourquoi les journalistes se mettent en scène », *20 minutes*, le 27 mars 2016.

Bibliographie

Stéphanie Barbant, *Le reportage à la télévision : de la conception à la diffusion*, Paris, CFPJ Éditions, 2012, p.226.

Henri Boyer et Guy Lochard, *La communication médiatique*, Paris, Seuil, 1998, p.23

Howard Becker, *Outsiders. Etude de sociologie de la déviance*, Paris, Métaillié, 1985

BOUTELIER Denis, « Quand télévision rime avec investigation », *INA GLOBAL*, Exils Editeur, n :°1 mars/juin 2014.

Robert Boynton, *The New New Journalism*, New York, Vintage Books, 2005.

Patrick Charaudeau et Dominique Maingeneau, *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Le Seuil, 2002.

Jean-Marie Charon, « Le journalisme d'investigation à la recherche d'une nouvelle légitimité », *Hermès, la Revue*, 2003/1 (n°35), p. 138

Divina Frau Meigs, *Penser la société de l'écran. Dispositifs et usages*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p.114

Hervé Glévarec, « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision », *Questions de communication*, 18/2010, p.214-238.

Benoît Grevisse, *Écritures journalistiques, Stratégies rédactionnelles, multimédias et journalisme narratif*, Bruxelles, De Boeck, 2006, p.146.

Muriel Hanot, *Télévision, réalité ou réalisme ?*, Bruxelles, INA/De Boeck Université, 2002

Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p.217.

Mark Hunter, *Le journalisme d'investigation*, Paris, PUF, 1997

Jean-Jacques Jaspers, *Journalisme de télévision. Enjeux, contraintes, pratiques*, Bruxelles, De Boeck, 1993, p.17.

François Jost, *La télévision du quotidien*, Bruxelles, DeBoeck, 2003.

Elihu Katz, « Les journalistes comme scientifiques », *Questions de communication*, 16 | 2009, 119-130.

Alain Lallemand, *Le journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

LEGAVRE Jean-Baptiste, « Un genre métis : le portrait de presse. Une comparaison Le Monde/Libération » in *La presse écrite ; objets délaissés*, L'Harmattan, 2004

LEGAVRE Jean-Baptiste, « Des journalistes au travail. Le portrait dans Libération. », *Revue des sciences sociales*, 28, p. 138-143, 2001

Macé Eric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité », in *Réseaux*, volume 18, n°104, 2000. Internet et entreprise. pp. 245-288.

Martin Marc, « Le voyage du grand reporter, de la fin du XIXe siècle aux années 1930 », *Le Temps des médias*, 1/2007 (n°8), p.118-129

Jean-Louis Missika et Dominique Wolton, *La folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques*, Paris, Gallimard, 1983

Maurice Mouillaud et Jean-François Têtu, *Le Journal quotidien*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.

Erik Neveu, *Sociologie du journalisme*, Paris, La Découverte, 2001.

Erik Neveu, « « Nouveaux » journalismes d'enquête et sciences sociales. Penser emprunts, écarts et hybridations », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 12/2012

Roger Odin, « Film documentaire, lecture documentarisante », *Cinémas et réalités*, Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1984

Corinne Pelta, « Écriture du moi et écriture journalistique sous la Restauration », *Sociétés & Représentations* 1/2002 (n° 13) , p. 101-119

Felipe Pena, « L'addiction à l'image du risque : être journaliste dans les favelas de Rio de Janeiro », *Topique*, 2/2009 (n°107), p.119-134

Roselyne Ringoot et Yvon Rochard, « Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques », *Mots. Les langages du politique* [en ligne], 77/2005, mise en ligne le 31 janvier 2008, <http://mots.revues.org/162>

RIUTORT Philippe, « Comment peut-on être journaliste ethnographique? » in *La subjectivité journalistique. Onze leçons sur le rôle de l'individualité dans la production de l'information*, dirigé par LEMIEUX Cyril, Éditions de l'EHESS, coll. « Cas de figure », 2011

Alain ROBBE-GRILLET, « Je n'ai jamais parlé autre chose que de moi », dans CONTAT Michel (dir.), *L'auteur et le Manuscrit*, Perspectives critiques, 1991.

Denis Ruellan, *Le professionnalisme du flou. Identité et savoir-faire des journalistes français*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1993

Christan Sauvage, *Journaliste, une passion, des métiers*, Paris, CFPJ, 1988

Michael Schudson, « Pourquoi les démocraties ont-elles besoin d'un journalisme détestable ? », *Réseaux* 5/2009 (n° 157-158) , p. 213-232

Jean-Claude Soulages, *Les mises en scène visuelles de l'information. Étude comparée France, Espagne, Etats-Unis*, Paris, Armand Collin, 2005 (1999), p.159

Luciano Spinelli, « Techniques visuelles dans une enquête qualitative de terrain », *Sociétés* 2/2007, (n°96), p.77-89.

Aurélien Tavernier, « Rhétorique journalistiques de médiatisation », *Questions de communication*, 16/2009, p.71-96.

Olivier Voriol, « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique », *Réseaux*, 2005/1 (n°129-130, P 89-121.

Sources

Malik Aït-Aoudia et Laurent Ciron , « Tourisme et menace terroriste : le défi Tunisien », *Enquête Exclusive*, diffusé le 17 mai 2015, M6.

« Milliardaire du pétrole, bidonvilles et gratte ciels : l'incroyable visage du Nigéria », *Enquête Exclusive*, diffusé le 12 avril 2015, M6

Mélanie Mendelewitsch, « J'ai parlé avec un « frotteur » du métro parisien, Vice.com, le 21 mai 2015. <https://www.vice.com/fr/read/jai-parle-avec-un-frotteur-du-metro-parisien-012>

Aris Roussinos et Frederick Paxton, « Les fantômes d'Alep », *ViceNews*, octobre 2014. <https://news.vice.com/fr/video/fantomes-alep>

Vincent Julé, « « Déjà demain », « Cash Investigation »... Pourquoi les journalistes se mettent en scène », *20 minutes*, le 27 mars 2016.

Sénejoux Richard, « Les coulisses pas très nettes de Spécial Investigation », *Télérama*, le 10 juin 2013

Lexpress.fr, « Canal + : Nutella, Volkswagen, Youtube,... Des reportages interdits par Bolloré ? », le 17 février 2016

Jean Douchet cité dans Victor Bachy, « SUSPENSE, cinéma », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/suspense-cinema/>, consulté le 10 juin 2016.

François Truffaut et Helen Scott, *Hitchcock* (entretien), Paris, Gallimard, 1993 ; cité dans Victor Bachy, « SUSPENSE, cinéma », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/suspense-cinema/>, consulté le 10 juin 2016.

Erwan Desplanques, « Martin Weill, le globe-trotter du Petit Journal », *Télérama*, le 29 septembre 2014.

Natacha Tatu, « Martin, le nouveau visage de l'info », *TéléObs*, le 17 janvier 2016.

Blood Diamond, film réalisé par Edward Zwick, 2007.

Rhum Express , film réalisé par Bruce Robinson, 2011.

Corpus

Divisé en trois thèmes, le corpus se compose de treize reportages.

THEME ECONOMIE :

- Martin Boudeau et Jules Giraudat, « Les secrets inavoués de nos téléphones portables », *Cash Investigation*, diffusé le 4 novembre 2014, France 2.
- Laure Philippon, « République Dominicaine : l'envers du paradis », *Enquête Exclusive*, diffusé le 7 décembre 2014, M6.
- Corentin Chrétien, « Des euros pour les artistes », *Vox Pop*, diffusé, le 1^{er} février 2015, Arte
- Thierry Vincent et Pedro Da Fonseca, « Le cartel du yaourt », *Complément d'Enquête*, diffusé le 23 avril 2015, France 2.
- Donatien Lemaître, « Vins français : la gueule de bois », *Spécial Investigation*, diffusé le 23 mars 2015, Canal +.

THEME POLITIQUE :

- Mathilde Delacourt, « Nationaliste et radicaux : à la droite du Front », *Enquête Exclusive*, diffusé le 2 novembre 2014, M6.
- Clément Castex, « Le Pen, une affaire de famille », *Complément d'Enquête*, diffusé le 4 avril 2015, France 2.
- Paul Moreira, « Danse avec le Fn », *Spécial Investigation*, diffusé le 20 avril 2015, Canal +.

THEME SOCIETE :

- Axel Royer et Lila Msissou, « Jeunes, français et djihadistes : les nouvelles recrues de l'État Islamique », *Enquête Exclusive*, diffusé le 23 novembre 2014, M6

- Romain Boutilley, Matthieu Rénier et Michaël Bozzo, « Les enfants perdus du djihad », *Complément d'enquête*, diffusé le 08 janvier 2015 (rediffusion), France 2.
- Nicolas Jaillard, « Cannabis, un remède miracle ? », *Vox Pop*, diffusé le 29 mars 2015, Arte
- Jérôme Pierra et Sébastien Thoën, « Marseille Gangsters », *Spécial Investigation*, diffusé le 31 août 2015, Canal +.

Table des matières

<u>Introduction.....</u>	<u>5</u>
<u>L'objet de recherche.....</u>	<u>7</u>
<u>Définir la réalité médiatique.....</u>	<u>9</u>
<u>Le corpus.....</u>	<u>11</u>
<u>La définition du corpus.....</u>	<u>12</u>
<u>L'analyse de corpus.....</u>	<u>14</u>
<u>PARTIE I :</u>	<u>16</u>
<u>MENER L'ENQUÊTE A LA TELEVISION.....</u>	<u>16</u>
<u>I.1. LA TELEVISION : le spectacle de la réalité.....</u>	<u>17</u>
<u>I.1.1 Le fictionnel à l'appel du réel.....</u>	<u>17</u>
<u>I.1.1.1 De « la fiction réaliste » à la « réalité fictive ».....</u>	<u>17</u>
<u>I.1.1.1.1 Le suspense.....</u>	<u>18</u>
<u>I.1.1.2. Le reportage, des expériences du monde.....</u>	<u>22</u>
<u>I.1.2.1. Une histoire à travers plusieurs yeux.....</u>	<u>22</u>
<u>I.1.2 « Montrer la réalité ».....</u>	<u>27</u>
<u>I.1.2.1 La preuve par l'image: la caméra cachée.....</u>	<u>27</u>
<u>I.1.2.1.1 Les images comme faits.....</u>	<u>28</u>
<u>I.1.2.2 La preuve par le journaliste.....</u>	<u>30</u>
<u>I.1.2.2.1 La voix du journaliste.....</u>	<u>31</u>
<u>I.1.2.2.2 Le corps du journaliste.....</u>	<u>31</u>
<u>I.2. L'INVESTIGATION.....</u>	<u>34</u>
<u>I.2.1 Dévoiler le secret.....</u>	<u>34</u>
<u>I.2.1.1 La morale de l'histoire.....</u>	<u>34</u>
<u>I.2.1.1.1 De l'ironie aux conseils avisés.....</u>	<u>35</u>
<u>I.2.2 Rendre visible l'invisible.....</u>	<u>38</u>
<u>I.2.2.1 « Iconiser la réalité ».....</u>	<u>38</u>
<u>I.2.2.2. De la transparence : l'appel aux experts.....</u>	<u>39</u>
<u>I.2.2.2.1 L'expertise des sciences dures.....</u>	<u>39</u>
<u>I.2.2.2.2. Le rôle des témoins-clés dans l'expertise.....</u>	<u>41</u>
<u>PARTIE II :</u>	<u>44</u>
<u>UN JOURNALISTE, PLUSIEURS RÔLES.....</u>	<u>44</u>
<u>II.1 L'INTREPIDE REPORTER.....</u>	<u>45</u>
<u>II.1.1 Jouer avec le mythe.....</u>	<u>45</u>
<u>II.1.1.1. Un intrépide baroudeur.....</u>	<u>46</u>
<u>II.1.1.1.1. Un journaliste en déplacement.....</u>	<u>46</u>
<u>II.1.1.1.2 « Le démon du voyage ».....</u>	<u>47</u>
<u>II.1.2. Faire du journalisme au péril de sa vie.....</u>	<u>49</u>
<u>I.1.2.1. Les mésaventures Chinoises de Cash Investigation.....</u>	<u>49</u>
<u>II.2 LE CHERCHEUR EN SCIENCES SOCIALES.....</u>	<u>51</u>
<u>II.2.1. Un « journaliste-ethnographe ».....</u>	<u>51</u>
<u>II.2.1.1. Le rendez-vous en terre Marseillaise du journaliste de Spécial Investigation.....</u>	<u>52</u>
<u>II.2.2 Un « nouveau nouveau journaliste ».....</u>	<u>55</u>
<u>II.2.2.1 L'emprunt au littéraire.....</u>	<u>55</u>
<u>II.2.2.2. Le « nouveau journaliste nouveau » comme nouveau sociologue.....</u>	<u>56</u>
<u>II.2.2.3. Le journaliste en immersion.....</u>	<u>57</u>
<u>II.2.2.3.1 Spécial Investigation chez les ouvriers agricoles.....</u>	<u>58</u>
<u>II.2.2.3.2 Les journalistes apprentis-djihadistes d'Enquête Exclusive.....</u>	<u>59</u>

<u>II.3 LE JOURNALISTE-TELESPECTATEUR.....</u>	<u>62</u>
<u>II.3.1 Le « je » de la proximité.....</u>	<u>62</u>
<u>II.3.1.1. L'utilisation du « je ».....</u>	<u>62</u>
<u>II.3.2. Une relation complice.....</u>	<u>64</u>
<u>II.3.2.1. Le dialogue entre journaliste et téléspectateur.....</u>	<u>65</u>
<u>II.3.2.2. Dénoncer avec l'aide du téléspectateur.....</u>	<u>65</u>
<u>PARTIE III :.....</u>	<u>67</u>
<u>DE LA FICTION POUR PARLER DE SOI.....</u>	<u>67</u>
<u>III.1 LE JOURNALISME VU PAR LE JOURNALISTE.....</u>	<u>68</u>
<u>III.1.1. Une sociologie de la profession.....</u>	<u>68</u>
<u>III.1.1.1. Les coulisses de la rédaction.....</u>	<u>69</u>
<u>III.1.1.1.1 Un travail chronophage : le journaliste au bureau.....</u>	<u>69</u>
<u>III.1.1.2. Une profession « d'enquiquineur ».....</u>	<u>71</u>
<u>III.1.1.2.1 Une mise en scène du rejet.....</u>	<u>71</u>
<u>III.2. LES STRATEGIES DE VISIBILITE.....</u>	<u>74</u>
<u>III.2.1. Représenter le programme.....</u>	<u>75</u>
<u>III.2.1.1. Élise Lucet incarne Cash Investigation.....</u>	<u>76</u>
<u>III.2.2. Se représenter soi.....</u>	<u>78</u>
<u>III.2.2.1. Se faire un prénom.....</u>	<u>78</u>
<u>III.2.2.2. Raconter son histoire.....</u>	<u>79</u>
<u>Conclusion.....</u>	<u>82</u>
<u>Le téléspectateur à la base de la fictionnalisation.....</u>	<u>84</u>
<u>Bibliographie.....</u>	<u>87</u>
<u>Sources.....</u>	<u>90</u>
<u>Corpus.....</u>	<u>92</u>



Résumé :

Les reportages d'investigation à la télévision supposent de plus en plus une présence physique du journaliste à l'écran. Cette présence est non seulement devenue une mise en scène courante mais elle apparaît, de plus, comme une véritable marque de fabrique pour certaines émissions. Ce mémoire a pour but de les questionner et de les analyser en partant du postulat qu'elle place le journalisme d'investigation à la télévision dans un processus de fictionnalisation. Il interroge également les rôles à jouer que ce processus propose aux journalistes ainsi que les outils qu'il leur donne en terme de stratégies de visibilité.

Mots clés:

Télévision, Médias, Investigation, Journalisme, Fictionnalisation, Visibilité