

Gilles Merminod

Histoire d'une nouvelle

Pratiques narratives en salle de rédaction

Licence **Master Doctorat**

Histoire d'une nouvelle

Pratiques narratives en salle de rédaction

À l'ère des fausses nouvelles (*fake news*) et autres « faits alternatifs », il est plus que jamais nécessaire de comprendre comment les récits façonnent au quotidien l'information médiatique.

Articulant ethnographie et linguistique, cet ouvrage suit pas à pas la fabrication d'une nouvelle télévisée traitant d'un événement tragique et inattendu (un accident aérien). Des réunions éditoriales aux phases de rédaction et de montage, il examine quelles sont les pratiques narratives privilégiées par les journalistes pour mener à bien les missions professionnelles qui leur sont confiées.

L'ouvrage met en évidence la diversité des pratiques narratives en salle de rédaction et leur variation au gré des situations de travail. Il montre comment un ensemble disparate de documents textuels et audiovisuels sont mis en commun, puis transformés en un artefact télévisuel. Bien plus que de relater le déroulement d'un événement en rupture avec l'ordre des choses, la nouvelle l'ancre dans l'expérience singulière des individus l'ayant vécu, jusqu'à en dramatiser certains aspects, aux limites de la factualité.

L'ouvrage explore ainsi les soubassements de la production de l'information médiatique et rend compte des périls auxquels s'exposent nécessairement les journalistes dès lors qu'ils mettent en récit l'actualité.

Gilles MERMINOD travaille à l'Université de Lausanne et au Centre hospitalier universitaire vaudois (Suisse). Il a été chercheur invité au King's College de Londres et à l'Université Albert-Ludwig de Fribourg-en-Brigau. Ses travaux portent sur les pratiques langagières dans les médias, la santé et l'enseignement supérieur.



9 782807 328280

ISBN 978-2-8073-2828-0
ISSN 0779-4614

deboeck **B**
SUPÉRIEUR

www.deboecksuperieur.com

Histoire d'une nouvelle

Pratiques narratives en salle de rédaction



- AGEE Warren K. et al., *Introduction aux communications de masse*
- APPEL Violaine, BOULANGER Hélène, MASSOU Luc, *Les dispositifs d'information et de communication. Concept, usages et objets*
- AUGÉ Étienne F., *Petit traité de propagande à l'usage de ceux qui la subissent* (2^e édition)
- BANQUE MONDIALE, *Le droit d'informer.*
Le rôle des médias dans le développement économique.
- BERMEJO BERROS Jesús, *Génération Télévision.*
La relation controversée de l'enfant avec la télévision
- BEYAERT-GESLIN Anne, *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*
- BONVILLE (de) Jean, *L'analyse du contenu des médias.*
De la problématique au traitement statistique
- BURGER Marcel, JACQUIN Jérôme, MICHELI Raphaël (dir.), *La parole politique en confrontation dans les médias*
- COURTÈS Joseph, *Du lisible au visible. Analyse sémiotique d'une nouvelle de Maupassant, d'une bande dessinée de B. Rabier*
- DESTERBECQ Joëlle, *La peopolisation politique. Analyse en Belgique, France et Grande-Bretagne*
- EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Interpréter l'art contemporain*
- EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Sémiotique du récit* (3^e édition)
- GARVEY Daniel E. et RIVERS William L., *L'information radiotélévisée.*
Principes - exemples - applications
- GERGELY Thomas, *Information et persuasion. 2. Écrire* (2^e édition)
- HARLÉ Mélusine, *Attentats et télévision. Paroles et images*
- HELBO André (dir.), *Performance et savoirs*
- KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*
- LOHISSE Jean, *L'homme et le cyborg*
- LOHISSE Jean, PATRIARCHE Geoffroy et KLEIN Annabelle, *La communication.*
De la transmission à la relation (4^e édition)
- MARTIN-JUCHAT Fabienne, *Le corps et les médias. La chair éprouvée par les médias et les espaces sociaux*
- MERMINOD Gilles, *Histoire d'une nouvelle. Pratiques narratives en salle de rédaction*
- MEUNIER Jean-Pierre, *Approches systémiques de la communication.*
Systémisme, mimétisme, cognition
- MEUNIER Jean-Pierre et PEREYA Daniel, *Introduction aux théories de la communication* (3^e édition)
- NYSENHOLC Adolphe et GERGELY Thomas, *Information et persuasion.*
1. Argumenter (2^e édition)
- RINN Michael, *Les discours sociaux contre le sida. Rhétorique de la communication publique*
- RONSSSE Jean-Michel, *Mediamarketing. L'influence des media sur la consommation*
- STREKER Stephan, *Gainsbourg. Portrait d'un artiste en trompe-l'œil*
- THOVERON Gabriel, *La communication politique aujourd'hui*
- WINKIN Yves, *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*

Gilles Merminod

Histoire d'une nouvelle

Pratiques narratives en salle de rédaction

Licence Master Doctorat

Ouvrage publié avec le soutien du Fonds des Publications de l'Université de Lausanne.

Pour toute information sur notre fonds et les nouveautés dans votre domaine de spécialisation, consultez notre site web: www.deboecksuperieur.com

Maquette de couverture: Cerise.be

Mise en page : PCA

© De Boeck Supérieur s.a., 2019
Rue du Bosquet, 7 – B-1348 Louvain-la-Neuve

Tous droits réservés pour tous pays.

Il est interdit, sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, de reproduire (notamment par photocopie) partiellement ou totalement le présent ouvrage, de le stocker dans une banque de données ou de le communiquer au public, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit.

Dépôt légal:

Bibliothèque nationale, Paris: novembre 2019

ISSN 0779-4614

Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles: 2019/13647/130

ISBN 978-2-8073-2828-0

Sommaire

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	9
PROLOGUE DE LA SCÈNE MÉDIATIQUE AUX COULISSES DE L'ACTUALITÉ	
Chapitre 1 Le récit télévisé d'un événement inattendu.....	25
Chapitre 2 La trajectoire d'une histoire en salle de rédaction....	47
ÉPISODE I SE PRÉPARER À RACONTER	
Chapitre 3 Évoquer l'événement en conférence de rédaction	85
Chapitre 4 Trouver et recouper les (res)sources d'une nouvelle	107
ÉPISODE II RACONTER AVEC DU SON ET DES IMAGES	
Chapitre 5 Structurer le compte rendu d'un événement inattendu	143
Chapitre 6 Dramatiser une expérience individuelle.....	155

Histoire d'une nouvelle

ÉPISE III
RACONTER AVEC LES MOTS DES AUTRES

Chapitre 7 Accommoder un témoignage	187
Chapitre 8 Récapituler le déroulement d'une expérience collective	209

ÉPILOGUE
L'HISTOIRE NATURELLE D'UNE NOUVELLE

Chapitre 9 Pratiques narratives en salle de rédaction	231
--	-----

CONCLUSION GÉNÉRALE	251
----------------------------------	-----

ANNEXES	257
----------------------	-----

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	261
--	-----

INDEX	291
--------------------	-----

À ma famille.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le 7 mars 2007, un Boeing 737 de la compagnie indonésienne Garuda s'écrase alors qu'il est en train d'atterrir.

Épisode I. Quelques heures plus tard, dans les locaux de la Télévision Suisse Romande, le journaliste auquel le sujet avait d'abord été confié le laisse à un collègue, tant il est écœuré par l'accumulation de catastrophes touchant l'Indonésie à cette époque. Au moment de reprendre le sujet, le second journaliste ne connaît l'événement que par oui-dire, sans avoir encore consulté les dépêches et les images fournies par les agences de presse.

Épisode II. Les agences de presse ont envoyé ce qui semble être une séquence vidéo filmée par un passager s'échappant de l'avion accidenté. Malgré l'incertitude entourant l'identité de la source, le journaliste et le monteur en charge du sujet décident d'ouvrir la nouvelle avec ces images, tournées au cœur des événements.

Épisode III. Le journaliste et le monteur n'ont, ce matin-là, qu'un seul document sonore qu'ils jugent digne d'intérêt. Il s'agit du témoignage d'un membre des équipes de secours. Pour l'intégrer à la nouvelle, le journaliste doit non seulement traduire le compte rendu de l'anglais au français mais également en recontextualiser les dires afin qu'ils correspondent à la description qu'il a lui-même faite de l'événement.

Les trois épisodes évoqués ci-dessus sont au cœur de l'ouvrage qui suit : ils témoignent du rôle des interactions verbales dans la circulation d'une nouvelle en salle de rédaction et des contingences qui conduisent un journaliste à traiter d'un sujet ; ils suggèrent le poids des ressources sémiotiques disponibles dans le choix de scénarisation de l'information, le travail d'équipe que leur usage implique et les dilemmes qui font le quotidien des journalistes ; ils rappellent enfin les transformations que subissent les textes qui, passant de lieu en lieu et de langue en langue, voient se reconfigurer les mondes, les événements et les expériences qu'ils modèlent.

Notre recherche porte sur la genèse d'une nouvelle et, plus précisément, sur les pratiques narratives en jeu s'agissant de rendre compte d'un événement inattendu à la télévision. Elle a pour objectif de décrire et d'expliquer de manière systématique ce que signifie raconter dans une telle situation, sans que ne soit écrasée la diversité des réalisations formelles et des conceptions socio-culturelles qui lui sont associées. Pour ce faire, dotés d'un appareil analytique qui emprunte à la (socio)linguistique, à la narratologie et à l'analyse du discours et de l'interaction, nous suivons la trajectoire d'une histoire, de son évocation en réunion éditoriale jusqu'à sa télédiffusion.

Au gré de cette trajectoire rythmée par les phases de production de la nouvelle, nous saisissons comment un ensemble de documents textuels et audio-visuels est transformé en un artefact narratif qui – bien plus que de simplement relater le déroulement d'un événement inattendu – l'ancre dans l'expérience à la fois singulière et collective des personnes l'ayant vécu, jusqu'à en dramatiser certains aspects, aux limites de la factualité. En procédant d'une telle manière, il nous apparaît possible d'approfondir la connaissance de ce qui fonde les pratiques narratives journalistiques¹.

La mise en récit de l'actualité

Sans grande surprise, l'appareil descriptif des études narratives a été largement utilisé pour étudier les nouvelles, en sociolinguistique comme en analyse du discours, en sociologie des médias et dans les champs qui y sont apparentés. Si l'on met à part les perspectives qui considèrent le journalisme narratif comme un genre spécifique mettant en avant l'esthétique littéraire, la créativité formelle et l'auctorialité (voir Dardenne 2005 ; Tenenboim-Weinblatt 2009 ; Vanoost 2013), les approches narratives des nouvelles se sont focalisées principalement sur deux questions : l'organisation textuelle des nouvelles et leur rapport à des structures narratives

1. Notre ouvrage reprend et développe des pistes de recherche que nous avons élaborées à l'occasion d'une série d'articles en anglais sur les pratiques narratives en salle de rédaction (Merminod 2018ab ; Merminod sous presse a ; Merminod & Burger 2019).

formelles ; l'identification des nouvelles et leur rapport à une (pré-)compréhension narrative du monde.

Concernant l'organisation textuelle des nouvelles, les études ont procédé soit à l'analyse de textes isolés les uns des autres, soit à l'analyse de chaînes de textes.

Les premières ont décrit comment les produits médiatiques s'organisent autour d'un événement principal, clé de voûte de la cohérence textuelle (Barthes 1964a ; Van Dijk 1983, 1985, 1986, 1988a, 1988b ; Bell 1991, 1994, 1998 ; Iedema 1997 ; Jamet & Jannet 1999 ; Ungerer 2001 ; Luginbühl, Schwab & Burger 2004 ; Montgomery 2005, 2007 ; Adam 2011). Ces études distinguent généralement nouvelles et récits canoniques². Une telle distinction permet de comparer les premières avec les seconds. L'approche de Bell³, remobilisant les travaux de Labov sur les récits oraux d'expérience personnelle (Labov & Waletzky 1967, Labov 1972a), est illustrative d'une telle position :

Dans les nouvelles, le résumé (*abstract*) est obligatoire et non optionnel [au contraire des récits oraux d'expérience personnelle]. Le matériel d'orientation et d'évaluation se présente d'une manière similaire que dans les récits personnels mais tend à se concentrer dans la première phrase. L'action centrale de la nouvelle est racontée dans un ordre non chronologique, le résultat est présenté en premier suivi d'un recyclage complexe [de l'événement principal tout au long du texte]. (Bell 1994 : 107)

Distinguant narrations ponctuelles et narrations sérielles⁴ (Revaz, Pahud & Baroni 2009), les études examinant les chaînes de textes ont, quant à elles, décrit la dynamique narrative qui émerge de texte en texte dans les cas de traitement d'événements en développement ou de la répétition d'événements du même type (Baroni, Revaz & Pahud 2006 ; Revaz & Baroni 2007 ; Revaz, Pahud & Baroni 2007, 2008, 2009 ; Baroni 2016 ; Revaz 2009ab). Plus précisément, ces approches du feuilletonnage de l'information se sont distribuées en deux orientations : d'une part, celles qui se sont intéressées à

2. En fonction des auteurs, les récits « canoniques » désignent les récits personnels, en face à face, conversationnels, quotidiens, oraux ou encore prototypiques ; nous y reviendrons.

3. En annexe se trouve une présentation détaillée des modèles textuels de Bell et de Van Dijk.

4. « Les narrations ponctuelles racontent en une fois des événements achevés et complets. Les narrations peuvent avoir un caractère plus ou moins éphémère selon qu'elles sont constituées par des histoires du jour susceptibles d'être oubliées le lendemain ou, au contraire, qu'elles relatent un événement politique ou social majeur. Les narrations sérielles [...] racontent sur plusieurs jours. » (Revaz, Pahud & Baroni 2009 : 64) Dans les narrations sérielles, « [l]e journaliste peut se trouver confronté à deux types d'incomplétude : d'une part l'incomplétude d'un événement inachevé, d'autre part l'incomplétude d'un événement qui, quoique achevé, nécessite un complément d'information » (Revaz, Pahud & Baroni 2009 : 64).

l'interaction entre chaînes de textes et événements en développement ; d'autre part, celles qui ont travaillé sur la façon dont les textes représentent l'amont (*rétrospection*) ou l'aval (*prospection*) des événements dont ils traitent.

Outre les tenants des approches consacrées à l'organisation textuelle des nouvelles, d'autres ont mobilisé l'appareil descriptif des études narratives – ou, plus simplement parfois, le vocabulaire du narratif – pour étudier la façon dont sont identifiées les nouvelles.

Les études concernant l'identification des événements d'actualité peuvent également être divisées en deux tendances. La première a analysé le cadrage des événements d'actualité et son rapport à une forme de (pré-)compréhension narrative du monde (Tuchman 1976, 1978; Bird & Dardennes 1988, 2009; Lule 2001). La seconde a examiné comment les nouvelles participent à la création d'un «texte abstrait» à propos d'événements particuliers et permettent le renforcement ou l'amoindrissement de *grands récits*⁵ (Fiske 1987; Mouillaud & Tétu 1989; Tétu 2000; Dubied 2004; Arquenbourg 2005; Berut 2011; Lits & Desterbecq 2017). Ces deux tendances puisent dans des notions partageant certains airs de famille à défaut d'origines communes. Sont utilisées des notions telles que *cadre* (*frame*, Goffman 1974), *typification* (Schütz 1953), *mythe* (Malinowski 1926; Barthes 1957; Eliade 1963; Lévi-Strauss 1964, 1967, 1968, 1971) ou encore *configuration* (Ricœur 1983, 1984, 1985). Bien qu'issues de traditions variées, ces notions sont employées de manière similaire : elles servent à appréhender l'organisation narrative qui sous-tend l'interprétation des événements, en termes de causes et de conséquences, d'agents et de circonstances, de motifs et d'intentions, de buts et de responsabilités⁶.

Tant les approches portant sur l'organisation textuelle des nouvelles que celles consacrées à l'identification des événements ont mis en évidence des aspects essentiels s'agissant d'appréhender le fait narratif dans la sphère médiatique.

Les approches consacrées à la textualisation ont démontré que les comptes rendus journalistiques d'événements inattendus présentent une structuration textuelle où les conséquences sont introduites avant les causes ; ceci étant associé à l'emploi du *lead*⁷ ainsi qu'à un recyclage des informations principales tout au long du texte. Une telle structuration textuelle est généralement associée aux valeurs guidant le travail des professionnels des médias et pesant sur la

5. La notion de *grand récit* est empruntée à Lyotard (1979). Dans les travaux en langue anglaise, on trouve une série de notions concurrentes : *master narrative*, qui se définit comme une «forme socio-culturelle d'interprétation pré-existante» (Bamberg 2005 : 288 ; voir également Bamberg & Andrews 2004), *metanarrative*, *grand narrative* ou encore *storyline*.

6. Ces notions privilégient, pour la plupart, une vision atemporelle du fait narratif, compris comme un réseau de relations logiques entre différents paramètres, semblable au modèle actantiel greimassien (Greimas 1986 [1966]). La notion ricœurienne de configuration, néanmoins, implique la prise en compte de la nature temporelle, dynamique et changeante des événements, associée à l'idée qu'un récit est orienté en direction d'une clôture.

7. Posé en introduction du texte, le *lead* fournit les informations les plus importantes.

sélection et l'organisation de l'information (*news values*, Bell 1991; Cotter 2010; Caple & Bednarek 2013; Bednarek & Caple 2017; Zampa 2017): parmi lesquelles le caractère inattendu d'une information, son actualité, son caractère exceptionnel, sa proximité et son impact par rapport à l'audience ou encore son potentiel émotionnel. La nouvelle s'oppose ainsi à d'autres genres narratifs – l'histoire drôle ou le roman policier, par exemple – qui – orientés vers une chute ou un dénouement – fonctionnent au travers de l'habile rétention et distribution des causes et des conséquences (Baroni 2007, 2017a). Toutefois, les nouvelles ne sont pas nécessairement vierges de tout suspense. Les productions médiatiques sont toujours prises entre logique civique et logique commerciale, entre information et captation (Fairclough 1995; Charaudeau 1997, 2005). Et, de fait, l'étude des feuilletons médiatiques – chaînes à la fois textuelles et événementielles fonctionnant le plus souvent sur le mode d'une intrigue ouverte – a bien montré comment pouvait se construire une *tension narrative* due à l'incertitude des événements en cours de développement et comment cette tension pouvait être mise au service d'une forme de dramatisation de l'information (Baroni 2016).

Les approches portant sur l'identification des événements ont, quant à elles, permis de mesurer l'importante pénétration de patrons narratifs prototypiques (fonctions actantielles: héros et victime, adjuvant et opposant, par exemple; déroulement événementiel: la quête, la vengeance, par exemple) tant dans les produits médiatiques que dans leur production (Schudson 2011: 171-204). Dans ce dernier cas, les modèles narratifs agissent «comme des cadres [qui] permettent à quelques faits informes (*amorphous happenings*) d'être définis comme les composants d'un événement (*event*)» (Tuchman 1976: 97).

Aussi éclairantes que soient toutes ces approches, elles sont pourtant limitées dès lors qu'on s'interroge sur les pratiques narratives qui façonnent véritablement l'information diffusée dans la sphère publique. Premièrement, ces approches se sont principalement concentrées sur la mise en scène de déroulements événementiels au détriment d'une prise en compte de la représentation d'expériences et de la construction de mondes, également constitutives des nouvelles (Chouliaraki 2006). Deuxièmement, ces approches ont principalement étudié les produits diffusés dans la sphère publique sans appréhender leur production et les pratiques narratives y afférentes. Troisièmement, les approches ayant documenté les processus de production (e.g. Tuchman 1976, 1978; Gans 1979; Fishman 1980) n'ont généralement porté que peu d'attention aux aspects linguistiques et interactionnels de ces processus, avec pour résultat de rendre difficile une véritable compréhension de ce que raconter veut dire dans les médias. De ce fait, il est actuellement difficile de répondre aux questions suivantes de manière satisfaisante: (i.) comment, quand et pourquoi les événements d'actualité sont-ils identifiés comme des histoires? (ii.) quelles pratiques narratives les journalistes privilégient-ils, dans quelles situations et pourquoi? (iii.) par quels moyens les nouvelles sont-elles conçues comme des formes narratives?

Une façon de dépasser les limites précitées et de répondre à ces questions est d'associer l'analyse de produits finis – les nouvelles telles que diffusées dans la sphère publique – à l'analyse des formes, usages et idéologies du *raconter* qui circulent en salle de rédaction. Pour ce faire, il convient, d'une part, d'investiguer les sites où les professionnels des médias s'engagent dans des activités narratives – qu'il s'agisse pour ces derniers de raconter des histoires, d'interpréter des artefacts narratifs ou de les (re)produire – et, d'autre part, d'étudier les choix narratifs réalisés en salle de rédaction et d'en comprendre les implications. C'est à cette tâche que s'attelle notre ouvrage en suivant pas à pas la production d'une nouvelle diffusée en 2007 par la Télévision Suisse Romande.

Une mise en récit illustrative des pratiques journalistiques ?

Au vu des profondes transformations que l'information médiatique connaît depuis quelques années tant du point de vue technologique que de la diversification des pratiques journalistiques et de la fragmentation des environnements de travail (Deuze & Witschge 2018), on pourrait s'étonner de voir ici étudiée une nouvelle produite il y a plus de dix ans dans la salle de rédaction d'un média de service public pour le journal télévisé, format traditionnel s'il en est. Il apparaît pourtant que les enjeux narratifs et journalistiques impliqués par la fabrication de cette nouvelle restent pleinement pertinents aujourd'hui, qu'il s'agisse de considérer le poids des contraintes sémiotiques et matérielles (nombre et type de documents à disposition ; temps et espace limités) sur le travail des journalistes ou de comprendre comment ces derniers naviguent au quotidien entre différentes versions d'un même événement avec pour mission de livrer le compte rendu le plus adéquat de ce qui s'est produit. Ce dernier aspect est d'ailleurs particulièrement prégnant au regard des débats actuels sur la valeur de l'information médiatique face aux fausses nouvelles et autres faits alternatifs (Waisbord 2018).

La nouvelle qui nous occupe est d'autant plus intéressante qu'elle permet d'étudier le traitement d'un événement inattendu – l'une des matières premières du travail journalistique – dans une situation de production qui contraint les praticiens à reconsidérer leurs façons de faire l'information : ils ont à leur disposition des images amateur tournées au cœur de l'événement et vont être amenés à les utiliser. Si, depuis quelques années maintenant, la miniaturisation et la démocratisation des moyens d'enregistrement audio-visuel ont imposé l'usage de vidéos produites par des personnes se trouvant au cœur même d'événements inattendus (Allan 2017), tel n'était pas encore le cas en 2007, du moins pas à la Télévision Suisse Romande. L'analyse des processus de production de la nouvelle montre ainsi des professionnels de l'information (journaliste et monteur) qui reconsidèrent ensemble certaines de leurs habitudes

de travail. Une telle situation met dès lors en évidence les tâches engagées par la production d'une nouvelle rapportant, par le biais de sons, d'images et de mots, un événement inattendu et rend ainsi visibles les idéologies et enjeux narratifs s'y rapportant.

L'étude de cette nouvelle permet en outre de mettre en lumière ce que font les journalistes lorsqu'ils couvrent des actualités lointaines sans sortir de la salle de rédaction et qu'ils travaillent principalement à partir des documents qu'ils reçoivent des agences de presse. Cette réalité du travail journalistique apparaît de plus en plus prégnante, notamment du fait des pressions économiques qui pèsent sur les entreprises de médias et qui poussent à une réduction des coûts de production (Nielsen, Cornia & Kalogeropoulos 2016). On souhaite ainsi par cette étude, et à la suite d'autres recherches (par exemple, Berthaud 2013), compléter et nuancer la vision du journalisme véhiculée par les grands reporters, présentateurs et autres journalistes vedettes dont les propos, même quand ils sont critiques, offrent une vision souvent enchantée et nécessairement partielle de la profession (Le Grignou & Neveu 2017).

La production d'une nouvelle

La nouvelle considérée ici est le produit de phases de production distinctes, engageant différents participants dans une diversité de sites et impliquant une variété de pratiques narratives.

Nous avons découpé la trajectoire de la nouvelle en six phases, articulant production et diffusion (figure 1). Les quatre premières phases – la réunion du comité éditorial, la réunion du bureau international, la réunion de la rédaction du *Journal* et la recherche d'information – sont considérées comme des temps de pré-production en ce qu'elles impliquent de préparer le traitement du sujet sans néanmoins encore le réaliser. La cinquième phase, engageant l'écriture et le montage simultané de l'artefact sémiotique, est à proprement parler le temps de production de la nouvelle. La sixième phase, enfin, est celle de la diffusion de la nouvelle.

Toutes les phases de la production ne sont pas documentées de la même manière et n'engagent pas toutes le même type d'observables. Lors des trois réunions du matin, par exemple, les journalistes n'emploient pas d'ordinateurs, d'où l'absence de données numériques. En outre, notre documentation de ces phases est parfois limitée : ainsi, dans le cas des réunions éditoriales, nous n'avons pas accès aux textes employés *in situ* par les membres de la rédaction (carnets de notes, journaux, etc.); s'agissant de la diffusion, nous n'avons que le produit télédiffusé.

7 mars 2007 – Télévision Suisse Romande – Genève, Suisse

RÉALISATION

PRÉPRODUCTION

Réunions éditoriales (08:30-10:00)	Rédaction du <i>Journal</i>
Comité éditorial	Bureau international
	

PRODUCTION

Recherche documentaire (10:08-10:57)	
--------------------------------------	--

Rédaction et montage (10:57-12:35)	
------------------------------------	---

DIFFUSION



(12:45-12:48)

Présenter, sélectionner et distribuer le sujet

S'informer et se documenter sur le sujet

Angler et traiter le sujet

Informersur et émouvoir avec le sujet

Introduction générale

Figure 1. Vue synoptique de la réalisation et de la diffusion de la nouvelle

Ainsi que le montre le tableau (figure 2), tous les participants ne prennent pas part aux mêmes phases. Le tableau, d'ailleurs, ne représente que certains des participants, particulièrement importants du fait de leur position hiérarchique dans l'organisation médiatique ou de leur rôle dans la production ou la diffusion de la nouvelle. Parmi ceux-ci, CA est le journaliste de la rubrique internationale qui prend en charge le sujet. DS est le monteur avec lequel il travaille pendant la phase d'écriture et de montage. Pr1 est la co-présentatrice de l'édition de midi. Pr2 est le co-présentateur de la même édition. Int est le chef de la rubrique internationale, c'est lui qui propose le sujet et le confie à l'un des membres de son équipe. Réd est le rédacteur en chef associé du bulletin de nouvelles qui, en l'absence du rédacteur en chef, est responsable de l'édition de midi. Enfin, XX est un autre journaliste de la rubrique internationale, c'est à lui que semble être confié le traitement du sujet avant que CA ne le prenne en charge.

Phase		1	2	3	4	5	6
Heure		08:30	09:15	09:30	10:08	10:57	12h45
Don- nées		audio-vidéo	audio-vidéo	audio-vidéo	-	audio-vidéo	audio-vidéo
		-	-	-	numériques	numériques	-
		-	-	-	textuelles	textuelles	-
Phases		Réunion du comité éditorial	Réunion du bureau international	Réunion de la rédaction du <i>Journal</i>	Recherche documentaire	Rédaction et montage	Diffusion de la nouvelle
Participants	CA	-	présent	présent	présent	présent	-
	DS	-	-	-	-	présent	-
	Pr1	-	présente	-	-	-	présente
	Pr2	-	présent	-	-	-	présent
	Int	présent	présent	présent	-	-	-
	Réd	présent	-	présent	-	-	-
	XX	-	présent	présent	-	-	-

Figure 2. Phases de réalisation et de diffusion de la nouvelle

Les six phases voient l'émergence de formes et d'activités narratives différenciées, et pourtant toutes attachées au fait de rendre compte d'un événement inattendu dans le cadre d'un journal télévisé. Distribuées en plusieurs sites, elles n'impliquent ni les mêmes participants, ni les mêmes enjeux. Ces phases – notamment celles où il est question de projeter puis de produire la nouvelle – voient l'émergence d'idéologies se rapportant tant à ce qu'il est possible ou impossible de faire qu'à ce qu'il faut ou ne faut pas faire pour rendre compte d'un événement inattendu dans un bulletin de nouvelles.

En écho à ces différentes phases, notre ouvrage est structuré de la manière suivante. Est tout d'abord présentée une analyse de la nouvelle telle que télédiffusée (chapitre 1) et sont détaillées les données et les méthodes d'analyse permettant de suivre sa trajectoire en salle de rédaction (chapitre 2). Suivent six chapitres traitant de la réalisation de la nouvelle : sont tout d'abord étudiées les phases de préproduction lors desquelles l'histoire circule au moyen de paroles-en-interaction et de textes (chapitres 3 et 4) ; puis, est investiguée la phase d'écriture et de montage, s'agissant de comprendre comment un journaliste et un monteur rendent compte de l'événement, d'une part, avec du son et des images (chapitres 5 et 6), d'autre part, avec les mots des autres (chapitres 7 et 8). Enfin, en guise de synthèse et de conclusion, les deux dernières sections de l'ouvrage résument et mettent en perspective les analyses présentées préalablement, en tirent les conséquences et en rappellent les limites.

Au seuil de cet ouvrage, que soient ici remerciées les personnes qui ont accompagné sa réalisation, et en premier lieu ma famille, tout particulièrement Martine, pour son soutien sans faille. Merci à mes collègues et ami-e-s de l'Université de Lausanne et du Centre Hospitalier Universitaire Vaudois pour leur appui et pour l'émulation que crée le partage du savoir. Ma reconnaissance va à Marcel Burger pour sa confiance et ses conseils lors de la réalisation de cette étude ainsi qu'à Raphaël Baroni, Korina Giaxoglou et Daniel Perrin pour leur expertise extrêmement avisée, de même qu'à Monika Fludernik, Alexandra Georgakopolou, Adam Jaworski, Stefan Pfänder et Ben Rampton pour leur considérable contribution à ma recherche. Je souhaite aussi remercier Anne-Claude Berthoud, Gilles Philippe et Pascal Singy dont le soutien intellectuel et institutionnel a rendu possible cet ouvrage. Merci également à l'Université de Lausanne et au Fonds National Suisse ainsi qu'à l'équipe des éditions De Boeck, particulièrement à Marie-Amélie Englebienne, à Stéphanie Van Neck et à la personne ayant assuré anonymement l'évaluation des pages à venir. Toute ma gratitude va enfin aux personnes qui, par leur relecture attentive, ont contribué à la qualité de ce livre : Laura Delaloye, Laetitia Gern, Jérôme Jacquin, Mélanie Lancien, Rudolph Mahrer, Cédric Margot, Martine Merminod, René Merminod, Sabrina Roh, Ana Terrier et Orest Weber.

**PROLOGUE
DE LA SCÈNE MÉDIATIQUE
AUX COULISSES DE L'ACTUALITÉ**

CHAPITRE 1

Le récit télévisé d'un événement inattendu

La nouvelle à laquelle le présent ouvrage est consacré a été diffusée lors du journal télévisé de mi-journée du 7 mars 2007. Cette nouvelle est un cas classique de ce que la littérature scientifique a parfois appelé *spot news* (Tuchman 1973, 1978 ; Bell 1991), des nouvelles traitant de soudaines déviations à l'ordre des choses. Un accident d'avion, tout comme un incendie, un crime ou une catastrophe naturelle, fait partie de ces événements qui appellent à raconter, non seulement pour en rapporter le déroulement et « donner à l'exceptionnel et à l'inhabituel une forme compréhensible » (Bruner 1997 : 61 ; également Herman 2003) mais également pour émouvoir le public par la mise en scène d'expériences humaines malheureuses, l'emploi de documents visuels et audio-visuels exacerbant cette dernière dimension (Chouliaraki 2006 ; Zelizer 2010).

Rendre compte d'un événement inattendu au journal télévisé implique une communication multimodale (Luginbühl 2014, 2017). Cette communication multimodale est rendue disponible à un auditoire non-présent (Goffman 1981 ; Scannel 1996 ; Tolson 2006)¹ au travers d'un *medium* spécifique (Kress & Van Leeuwen 1996, 2001), la télévision, qui engage, chez les téléspectateurs, la mobilisation des canaux de perception visuel et auditif.

1. Ce public est *imaginé* : « la plupart de la parole radiophonique et télévisée n'est pas adressée – comme l'est la parole en public ordinaire (*ordinary podium talk*) – à une foule visible de la scène (*a massed but visible grouping off the stage*) mais à des destinataires imaginés (*imagined recipients*) » (Goffman 1981 : 138).

Extrait 1 : La nouvelle (12h45, TSR, 07.03.2007, 12:46-12:48)²

	<p>[Au préalable, générique de l'émission et annonce des titres]</p>
	<p>Pr1 On commence par cette nouvelle catastrophe aérienne, ce matin, en Indonésie.</p>
	<p>Pr2 C'est un Boeing 737 de la compagnie nationale Garuda qui s'est écrasé à l'atterrissage sur l'île de Java, faisant une vingtaine de morts. La plupart des passagers étaient Indonésiens, mais une délégation de diplomates et de journalistes australiens se trouvait aussi à bord. Attention, certaines images peuvent choquer. Elles sont commentées par CA.</p>
	<p>Off Quelques instants après le crash, la fuite éperdue, loin du Boeing, de l'un des survivants. Ce passager n'est pas encore à l'abri, mais sa caméra est enclenchée. Pas moins de cent douze voyageurs sur les cent trente-trois transportés par la compagnie indonésienne Garuda ont survécu, et six membres de l'équipage ont survécu. Mais beaucoup sont blessés. Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta.</p>
	<p>Tém J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion, saines et sauvées. Une trentaine de passagers se trouvaient déjà dehors, elles aussi toutes en vie.</p>
	<p>Off Vingt-et-une personnes n'ont cependant pas réussi à sauter hors de l'avion et sont mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil. Au moment de l'atterrissage, les passagers avaient été avertis que le Boeing allait connaître de fortes turbulences. Il aurait touché la piste à une vitesse excessive. L'avion a rebondi deux fois sur le tarmac, avant de s'échouer violemment dans une rizière, trois cents mètres plus loin, et de brûler complètement.</p>
	
	

2. **Pr1** = Présentatrice ; **Pr2** = Présentateur ; **Off** = Voix off (CA, le journaliste par ailleurs en charge du reportage) ; **Tém** = Témoin (un agent de sécurité indonésien, doublé par un speaker). Nous remercions la Radio Télévision Suisse de nous avoir permis de reproduire le reportage et les images des coulisses de la rédaction. Tous les efforts ont été faits pour obtenir la permission d'utiliser les images tournées en Indonésie.

Dans le cas du journal télévisé, la communication multimodale prend à la fois la forme d'une coordination de ressources verbales, posturales et mimogestuelles incarnée corporellement (Streeck, Goodwin & LeBaron 2011) et celle d'une articulation technicisée³ de diverses ressources sémiotiques, images fixes et animées, langage oral et écrit notamment (LeVine & Scollon 2004; Machin & Polzer 2015; Norris 2015).

Avant d'analyser la nouvelle d'un point de vue multimodal, considérons d'abord l'ouverture du journal télévisé (extrait 2, ci-dessous), puis le sommaire lors duquel est annoncé l'événement (extraits 3 et 4).

**Extrait 2 : Ouverture du journal télévisé
(12h45, TSR, 07.03.2007, 12:45)⁴**

1 Pr1 bonjour à tous/ et bienvenue dans ce journal

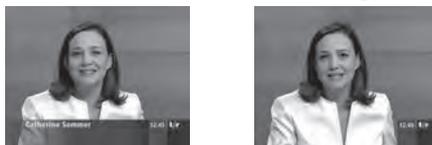


ima

b-s

((musique du générique à faible volume))

2 Pr1 voici les titres de ce mercredi sept mai¹²..h



ima

b-s

((musique du générique à faible volume))

Dans l'extrait 2, l'adresse au public – témoignant de l'interactivité de la performance télévisée⁶ – est réalisée tant par des ressources verbales

3. Il ne faut pas confondre *articulation technicisée* avec *modes désincarnés*. Pour rappel, Norris (2004) distingue les *modes incarnés* (*embodied modes* : geste, regard, posture, langage) des *modes désincarnés* (*disembodied modes* : imprimé, mise en page, musique, par exemple). *Modes incarnés* et *désincarnés* peuvent être articulés les uns aux autres par des moyens techniques, et leur articulation est sensible aux contraintes et possibilités contextuelles (Norris 2004).

4. Pr1 : Présentatrice ; ima : images défilant à l'écran ; b-s : bande-son de l'émission.

5. Il s'agit d'un lapsus de la part de la présentatrice, l'émission est diffusée le 7 mars 2007.

6. Comme le remarque Tolson (2006 : 10), plus que d'être « juste un faux-semblant, une sorte de convivialité simulée avec l'intention de masquer le fait qu'il s'agit d'une communication à sens unique », les salutations comme paroles adressées au public « construisent un lieu d'interaction *potentielle*, qu'elle soit ou non prise en charge en pratique [par le destinataire]. Ces paroles placent l'auditeur ou le spectateur est dans une situation « quasi interactive » (Thompson 1995) [...] provoquant une forme élémentaire d'écoute active ».

(*bonjour, bienvenue*) que mimo-gestuelles (*regard en direction de la caméra, sourire*⁷). De même, l'annonce du sommaire (*voici les titres de ce mercredi 7 mai*) témoigne d'un changement progressif de l'expression faciale de la présentatrice : elle conserve une même direction de regard mais son sourire disparaît peu à peu. Ainsi, la coordination incarnée des ressources sémiotiques permet à la présentatrice de tisser une relation cordiale avec le public tout en présentant l'actualité avec la gravité qu'impliquent les événements traités.

Dans le cas du journal télévisé, la coordination incarnée des ressources sémiotiques se joint à une articulation technicisée. En effet, la performance perçue à l'écran est diffusée par le biais d'un ensemble de moyens techniques dont la gestion est confiée à une équipe qui travaille en étroite collaboration avec l'individu porté sur la scène médiatique (Broth 2008ab). Ainsi, dans l'extrait 2, le corps de la présentatrice est cadré par un plan buste. Ce cadrage associé à un environnement visuel et sonore spécifique – habillage (*rectangle rouge et noir*), logo de la chaîne (*tsr*), mention de l'heure (*12:45*) et générique de l'émission – sert à signaler de manière continue l'identité de l'émission, à savoir un bulletin de nouvelles produit par la Télévision Suisse Romande. Dans l'extrait 3 (ci-dessous), outre le marquage de l'identité de l'émission, l'articulation technicisée de l'oral, de l'écrit et de l'image vidéo sert à annoncer à un événement : l'accident d'avion.

Extrait 3 : Annoncer un événement (12h45, TSR, 07.03.2007, 12:45)

3 Pr1 nouvel accident aérien en Indonésie



ima

b-s

((musique du générique à faible volume))

Ressources verbales et visuelles se trouvent ici dans une relation de complémentarité. Il y a articulation de ces ressources pour *dire* et *montrer* l'événement (Chatman 1978, 1990)⁸. L'oral et l'écrit permettent d'une part de dénommer l'événement (*accident aérien, crash*) et de le situer : en le localisant spatialement (*en Indonésie*) et temporellement (par écrit, au moyen d'un repère temporel absolu : *7 mars 2007*; par oral, en le plaçant dans une chaîne

7. Ou plus précisément la conjonction de différents traits – pommettes relevées, lèvres séparées, coins des lèvres soulevés – indiquant une expression de joie (Langner *et al.* 2010 : 1381).

8. L'opposition *dire/montrer* dans l'analyse du *raconter* est bien plus ancienne que les écrits de Chatman (1978, 1990). Elle prend source dans l'opposition faite par Platon entre *diegesis* (*récit*) et *mimesis* (*imitation*) ; *mimesis* prenant ensuite le sens de *représentation* chez Aristote et englobant tant *imitation* que *récit*.

d'événements similaires : *nouvel accident*). Quant à l'image vidéo, elle donne à voir la carcasse fumante d'un avion dans un champ. De cette façon, elle a pour fonction de marquer l'authenticité de l'événement annoncé.

1 STRUCTURE MULTIMODALE ET LOGIQUE ÉVÉNEMENTIELLE

Pour rendre compte du déroulement d'un événement, l'articulation technicisée entre ressources verbales et visuelles se réaliserait tendancielle au travers de trois formes de relation (Meinhoff 1994 : 215-217 ; Montgomery 2007 : 97-98 ; Bednarek & Caple 2012 : 120-134)⁹ :

- *chevauchement* : visuel et verbal représentent les mêmes composantes actionnelles¹⁰ de l'événement (exemple : le verbal et le visuel réfèrent tous deux aux victimes d'une catastrophe) ;
- *déplacement* : visuel et verbal représentent différentes composantes actionnelles de l'événement (exemple : le verbal réfère aux causes d'une catastrophe alors que le visuel à ses conséquences) ;
- *dichotomie* : visuel et verbal représentent des composantes actionnelles de différents événements (exemple : le verbal réfère aux victimes d'une catastrophe alors que le visuel présente des images filmées sur les lieux de l'événement mais sans lien à l'événement).

Le sommaire du journal, dont nous avons observé les premières secondes dans l'extrait 3, présente un cas de *déplacement* généralisé, typique de la médiatisation des « catastrophes, où le fait de filmer doit, par définition, suivre l'événement lui-même. Le texte annoncera qu'une [catastrophe] s'est produite,

9. « En pratique, [...], la relation entre les composantes verbales et visuelles d'une nouvelle se révèle être irrégulière et inégale » (Montgomery 2007 : 97). Sans aller aussi loin, il faut pourtant constater l'importante variabilité de ces relations. Cette variabilité est due notamment au fait que les praticiens sont contraints par le matériel audio-visuel qu'ils reçoivent ou produisent.

10. Meinhof (1994 : 215-216) isole, dans les nouvelles, trois composantes actionnelles, qui correspondent – peu ou prou – à une phénoménologie générale de l'événement : *ce/ceux qui est/sont à l'origine de l'événement (les causes)* ; les actions constituant l'événement (*l'événement*) ; *ce/ceux qui est/sont affecté(s) par l'événement (les conséquences)*. Meinhof ne distingue pas action et événement. Pour une discussion de cette distinction dans un cadre narratologique, se référer à Revaz (2009a : 17-65). Pour notre part, à la suite de Herman (2009a), nous distinguons trois types d'événements : « les processus s'étendant dans le temps (*temporally extended processes*), les actions initiées délibérément (*deliberately initiated actions*), et les événements qui n'ont pas été provoqués intentionnellement par un agent (*happenings not brought about intentionally by any agent*) » (Herman 2009a : 185). Nous référons aux deux derniers cas, respectivement en termes d'actions et d'événements.

les images [en] montreront les effets» (Meinhof 1994 : 216)¹¹. Considérons la partie du sommaire consacrée à l'accident (extrait 4).

**Extrait 4 : Sommaire du journal télévisé
(12h45, TSR, 07.03.2007, 12:45)¹²**

Plan	Durée	Visuel	Verbal (oral)
1	2 sec.		Présentatrice [p1] (Nouvel) accident aérien en Indonésie. [p2] Un Boe(ing)
2	4 sec.		de la compagnie Garuda manque son atterrissage, [p3] puis prend feu à Yogyakarta(rta).
3	3 sec.		[p4] L'avion transportait cent trente-trois passagers. [p5] La plu(part)
4	3 sec.		ont réussi à s'échapper de l'appareil en flamme. [p6] Vingt-deux personnes (sont)
5	4 sec.		mortes. [p7] La vitesse excessive pourrait être à l'origine de l'accident.
6	1 sec.		..h

11. «Il y a des cas évidents, tels que les catastrophes, où l'acte de filmer doit, par définition, suivre l'événement lui-même. Le texte annoncera qu'un tremblement de terre s'est produit, les images montreront les effets de la catastrophe» (Meinhof 1994 : 216). On notera que l'évolution des techniques de capture audio-vidéo change cet état de fait, et il est commun aujourd'hui de voir des images des événements en train de se dérouler.

12. Rôle: locuteur ; [p]: structure prédicative ; (lettres): segment verbal à cheval sur deux plans.

On conçoit que le sommaire procède ainsi d'un *déplacement* généralisé : le verbal rend compte du déroulement de l'accident (p2 et p3), de ses conséquences pour les personnes à bord (p5 et p6) et de ses causes (p7) alors que le visuel présente la carcasse calcinée, quoiqu'encore fumante, sous différents angles (plans 1-6), référant à un temps davantage éloigné de l'accident. Si le verbal donne à saisir plusieurs composantes actionnelles de l'événement (déroulement, conséquences, causes), le visuel n'en détaille qu'un seul aspect. De fait, la succession¹³ des plans se rapproche d'une forme de description (Adam 1984 ; Adam & Revaz 1996) : partant du tout (la carcasse de l'avion), sont ensuite considérées les parties. Après un plan large de la carcasse de l'avion (1) se succèdent un plan moyen d'une partie du compartiment passager (2), un plan large de la dérive (3), un plan moyen d'une autre partie du compartiment passager (4), un plan rapproché du cockpit (5) ainsi qu'un plan moyen de la carcasse (6), soit autant d'aspects permettant de constater la destruction de l'appareil. L'articulation du verbal et du visuel¹⁴ permet ici de référer aux diverses conséquences de l'événement : d'une part, celles touchant des entités humaines (survivantes ou mortes) ; d'autre part, concernant une entité non humaine et individuelle, l'avion (calciné).

On observe ensuite, dans le lancement de la nouvelle, un cas de *dichotomie* entre visuel (plan 3) et verbal (structures prédicatives 6 à 8) qui fait apparaître les limites du modèle de Meinhof.

13. Comme l'observent Bednarek & Caple (2012 : 120-124), à une analyse intersémiotique doit s'associer une analyse intrasémiotique : «Pour clarifier, par relation intersémiotique, nous entendons les relations entre différents systèmes sémiotiques tels que langage et image (par exemple, la relation entre la voix off et ce qui est représenté dans un plan), alors que la relation intrasémiotique fait référence aux relations au sein d'un seul système sémiotique (par exemple les relations entre images/plans ou entre phrases/propositions)» (Bednarek & Caple 2012 : 121 ; également van Leeuwen 1991).

14. Accentuée par une synchronisation des moyens verbaux et visuels (Montgomery 2007 : 98), à savoir une quasi-correspondance entre longueur des plans vidéos et des structures prédicatives : sur sept structures prédicatives, trois commencent alors qu'un nouveau plan vidéo se finit, deux se terminent en même temps qu'un plan vidéo, une débute en même temps qu'un plan vidéo.

**Extrait 5 : Lancement de la nouvelle
(12h45, TSR, 07.03.2007, 12:46)**

Plan	Durée	Visuel	Verbal (oral)
1	4 sec.		<p><u>Présentatrice</u> ..h [p1] Mais on commence par cette nouvelle catastrophe aérienne ce matin en Indonésie.</p> <p><u>Présentateur</u> ..h [p2] C'est un Boeing</p>
2	11 sec.		<p>(sept cent trente-sept) de la compagnie nationale Garuda [p3] qui s'est écrasé à l'atterrissage sur l'île de Java, [p4] faisant une vingtaine de morts. [p5] La plupart des passagers étaient Indonésiens, [p6] mais une délégation</p>
3	8 sec.		<p>(de) diplomates et de journalistes australiens se trouvaient aussi à bord. ..h [p7] Attention, [p8] certaines images peuvent choquer. [p9] Elles sont commentées par CA.</p>

À première vue, le visuel du plan 3 (*une représentation cartographique*) ne correspond pas aux paroles du journaliste qui lui sont associées (*identification d'une catégorie de passagers, mise en garde du public, mention de l'auteur de la nouvelle*). En cela, il s'agit donc d'un cas de *dichotomie* qui, selon Meinhof, se définit par le fait que le visuel et le verbal représentent des événements différents. Néanmoins, la *dichotomie* n'apparaît réellement que si l'on isole cette partie du reste de l'extrait¹⁵. Ceci pose dès lors la question de la délimitation des unités visuelles et verbales qui s'articulent pour rendre compte de l'événement.

15. Le visuel, s'associant à de l'écrit (*Jakarta, Indonésie, Yogyakarta*), ne représente pas une composante actionnelle de l'événement. Il précise néanmoins les lieux du déroulement de l'accident, événement dont il est question dans la plus grande partie de l'extrait ci-dessus (p1 à p6).

À suivre Bednarek et Caple (2012 : 120-134), il s'agit de ne prendre en compte que les éléments en co-présence, c'est-à-dire les éléments verbaux effectivement prononcés durant la diffusion du plan. Si une telle délimitation des unités peut faire sens dans une approche uniquement textuelle, elle est difficilement défendable dans une optique praxéologique : d'abord, parce que, du point de vue de la performance, l'unité n'est pas le texte mais un moment de la rencontre où se réalise le lancement de la nouvelle ; ensuite, parce que c'est sous-estimer la continuité que revêt le rôle de ceux qui racontent, ici deux locuteurs, la présentatrice et le présentateur ; enfin, parce que s'agissant précisément de rendre compte d'un événement, l'articulation des ressources sémiotiques ne prend sens que relativement à une configuration narrative (voir chapitre 2) qui projette tout à la fois un chronotope (*qui, quoi, où, quand*), un déroulement événementiel (*qu'est-ce qui a succédé, succède, va succéder à quoi, comment, pourquoi*) et une perspective expérientielle sur ce qui est raconté (*quel point de vue sur qui, quoi, où, quand, et au travers du savoir de qui*), la configuration narrative elle-même se faisant, se défaisant et se refaisant au fil de la performance télévisée.

Il convient enfin de considérer le *chevauchement*, dernière catégorie proposée par Meinhof. Le début de la nouvelle, ci-dessous, en présente différents cas.

Extrait 6 : Début de la nouvelle (12h45, TSR, 07.03.2007, 12:46-12:47)¹⁶

Plan	Durée	Audio-visuel	Verbal (oral)
1	12 sec.	 <p><i>b-s</i> : respiration haletante, voix, bruits de réacteur, explosions.</p>	<p><u>Voix Off</u> [p1] Quelques instants après le crash, la fuite éperdue, loin du Boeing, de l'un des survivants. [p2] Ce passager n'est pas encore à l'abr(i),</p>

16. b-s : bande-son associée à l'image vidéo.

Plan	Durée	Audio-visuel	Verbal (oral)
2	10 sec.	 <p>b-s: voix, explosions, bruits de réacteur.</p>	<p>[p3] mais sa caméra est enclenchée. [p4] Pas moins de cent douze voyageurs sur les cent trente-trois transportés par la compagnie indonésienne Garuda (ont)</p>
3	5 sec.	 <p>b-s: voix, sifflets, bruits de réacteur.</p>	<p>survécu, [p5] et six membres de l'équipage sur sept. [p6] Mais beaucoup sont</p>
4	4 sec.	 <p>b-s: voix, sirènes, bruits de réacteur.</p>	<p>blessés. [p7] Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta.</p>

Schématiquement, l'extrait ci-dessus donne à voir un *chevauchement* généralisé. À une succession de plans (1-4) représentant des personnes aux abords immédiats de l'accident correspond une description verbale faisant état de leur sort (p1-p6). Ce sont donc les conséquences de l'accident qui sont représentées au travers de la mise en scène d'entités humaines directement affectées par l'événement. L'immédiateté impliquée par l'emploi de déterminants démonstratifs (*ce matin, ce passager*), d'une clause averbale (p1) et du présent viennent renforcer la co-référence entre ce qui est dit et ce qui est montré (Montgomery 2007 : 94-97).

La catégorie de *chevauchement* est néanmoins trop générale pour rendre compte des différentes formes d'articulation du visuel et du verbal dans cet extrait : le début de l'extrait (p1-3) ne procède pas de la même stratégie

que sa suite (p4-7). De p1 à p3, le verbal – commençant d'ailleurs quelques secondes après le début du plan 1– sert d'*ancrage* : « la parole répond, d'une façon plus ou moins directe, plus ou moins partielle, à la question : qu'est-ce que c'est ? Elle aide à identifier purement et simplement les éléments de la scène et la scène elle-même » (Barthes 1964b : 44). Comme on l'a dit, les structures prédicatives 1 à 3 donnent les circonstances¹⁷ dans lesquelles les images ont été filmées, décrivent l'action réalisée par celui qui tient la caméra et identifient ce dernier. Au contraire, de p4 à p6, le verbal a un rôle de *relai*, « n'a[yant] pas une fonction simple d'élucidation mais [...] fai[sant] véritablement avancer l'action en disposant dans la suite des messages, des sens qui ne se trouvent pas dans l'image » (Barthes 1964b : 45). Le verbal et le visuel représentent bien la même composante de l'événement, à savoir des entités humaines affectées par ce qui s'est passé. Néanmoins, ici, le verbal nous en apprend plus que les images.

Quant à p7, il est, à strictement parler, dans un rapport de dichotomie, mais – comme nous l'avons vu précédemment – il faut considérer les rapports entre structures prédicatives et plans au-delà de la simple co-présence. D'ailleurs, p7 est – de fait – en relation de co-référence avec le plan 5 (ci-dessous), qui lui sert dès lors en quelque sorte d'*ancrage*, ou à tout le moins, de soutien¹⁸ et d'annonce. On voit ici l'importance de la séquentialité dans le rapport qu'entretiennent les ressources sémiotiques entre elles. Ressources visuelles comme verbales, selon qu'elles se précèdent ou qu'elles se suivent, peuvent avoir un rôle d'*ancrage* et de *relai*, resserrant le cadre d'interprétation ou donnant de nouvelles informations.

Extrait 7 : Suite de la nouvelle (12h45, TSR, 07.03.2007, 12:47)

Plan	Durée	Audio-visuel	Verbal (oral)
5	11 sec.	 <p><i>b-s</i> : verbal en indonésien, rumeur lointaine.</p>	<p><u>Témoignage</u></p> <p>[p8] J'ai entendu deux explosions</p> <p>[p9] et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion, saines et sauvées.</p> <p>[p10] Une trentaine de passagers se trouvaient déjà dehors, elles aussi toutes en vie.</p>

17. De même que l'écrit (Yogyakarta, Indonésie, ce matin) apparaissant lors du plan 1.

18. L'écrit venant répéter (*agent de sécurité de l'aéroport*) et compléter l'identification du témoin en donnant son nom (Sugiarto).

À suivre Bednarek & Caple (2012: 122), l'extrait ci-dessus consitue un cas de *chevauchement* à l'instar de ceux observés précédemment. Néanmoins, l'articulation entre verbal et visuel n'est pas de même nature que les *chevauchements* observés précédemment: l'extrait ne présente pas une convergence entre *l'événement qui est dit* et *l'événement qui est montré* mais entre *l'événement de dire* et *l'événement qui est montré*. Autrement dit, la représentation visuelle ne correspond pas à la représentation produite verbalement mais à l'action de production verbale.

Cependant, puisqu'il s'agit dans l'extrait ci-dessus du compte rendu d'une expérience personnelle, le visuel permet de mettre un visage sur le «je» énoncé¹⁹ (p8 et p9); ce «je» qui est à la fois l'acteur et l'expérimenteur principal de ce qui est verbalement représenté. S'il y a bien une correspondance entre le visuel et le verbal, il reste néanmoins problématique de ranger un tel cas dans la même classe de phénomènes que ceux où le visuel et le verbal représentent (même en décalage) des aspects du même événement.

2 STRUCTURATION MULTIMODALE ET CONFIGURATION NARRATIVE

Le modèle *chevauchement/déplacement/dichotomie* a l'avantage d'exploiter une forme de phénoménologie de l'action pour rendre compte de l'articulation du visuel et du verbal dans les nouvelles télévisées. Un certain nombre de limites sont néanmoins apparues à l'analyse de nos extraits: d'abord, ce modèle est par trop statique et ne permet pas de prendre en compte l'apparition dynamique et séquentielle des ressources sémiotiques; ensuite, il ne donne pas de critères précis pour délimiter les observables qui semblent dès lors réduits à l'apparition co-occurrence des éléments visuels et verbaux; enfin, il circonscrit principalement l'articulation du verbal et du visuel à la représentation des composantes actionnelles de l'événement au détriment des dimensions spatio-temporelles et expérientielles.

Pour palier aux travers mentionnés ci-dessus et en écho aux travaux de narratologie multimodale (Herman 2009b, 2010, 2013) et de narratologie transmédiée (Ryan 2004, 2006; Ryan & Thon 2014; Thon 2016), il paraît plus pertinent de considérer, d'une part, les configurations narratives que le verbal et le visuel constituent indépendamment l'un de l'autre et, d'autre part, comment ces configurations s'alimentent les unes les autres. Comme nous le disions plus haut, s'agissant précisément de rendre compte d'un événement, l'articulation des ressources sémiotiques ne prend sens que relativement aux configurations narratives qu'elles constituent séquentielle-

19. Néanmoins, ce «je» énoncé est même et autre que l'agent dont on représente l'action puisqu'il y a disjonction temporelle et verbale entre ces deux états du moi (Bamberg 2011).

ment. Cela conduit à saisir – en tenant compte de ce qui précède et de ce qui suit – une double dynamique d'ancrage et de relation, affectant le verbal par rapport au visuel de même que le visuel par rapport au verbal. Ci-après figure la suite et fin de la nouvelle.

Extrait 8 : Suite et fin de la nouvelle
(12h45, TSR, 07.03.2007, 12:47-12:48)

Plan	Durée	Audio-visuel	Verbal (oral)
6	4 sec.	 <p><i>b-s: voix, ronflement des flammes, grésillements d'insectes.</i></p>	<p><u>Voix Off</u> [p11] Vingt-et-une personnes n'ont cependant pas réussi à sauter hors de l'avion [p12] et sont mort(es)</p>
7	4 sec.	 <p><i>b-s: voix, rumeur lointaine.</i></p>	<p>carbonisées, [p13] coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.</p>
8	8 sec.	 <p><i>b-s: voix, rumeur lointaine, sifflets.</i></p>	<p>[p14] Au moment de l'atterrissage, les passagers avaient été avertis [p15] que le Boeing allait connaître de fortes turbulences.</p>
9	2 sec.	 <p><i>b-s: rumeur lointaine.</i></p>	<p>[p16] (Il) aurait touché la piste à une vitesse exce(ssive).</p>

Histoire d'une nouvelle

Plan	Durée	Audio-visuel	Verbal (oral)
10	2 sec.	 <p><i>b-s: rumeur, grésillements d'insectes.</i></p>	[p17] L'avion a re(bondi)
11	2 sec.	 <p><i>b-s: rumeur lointaine.</i></p>	deux fois sur le tarmac,
12	2 sec.	 <p><i>b-s: rumeur lointaine.</i></p>	[p18] (a)vant de s'échouer violemment dans une rizière,
13	2 sec.	 <p><i>b-s: voix.</i></p>	trois cents mètres plus loin,
14	4 sec.	 <p><i>b-s: voix, bruits d'arrosage.</i></p>	[p19] et de brûler complètement.

2.1 Une logique de structuration des ressources verbales

Considérons tout d'abord comment le verbal réalise plusieurs configurations narratives. On dénombre cinq séquences dans la nouvelle, chacune correspondant à un empan textuel présentant une unité événementielle, chronotopique et expérientielle.

Extrait 9 : Séquences dans la nouvelle (12h45, TSR, 07.03.2007, 12:46-12:48)

Séq	Rôle	Verbal (oral)
1	Voix Off 1	Quelques instants après le crash, la fuite éperdue, loin du Boeing, de l'un des survivants. Ce passager n'est pas encore à l'abri, mais sa caméra est enclenchée
2	Voix Off	Pas moins de cent douze voyageurs sur les cent trente-trois transportés par la compagnie indonésienne Garuda ont survécu, et six membres de l'équipage sur sept. Mais beaucoup sont blessés.
3	Voix Off	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta.
	Témoin / Voix Off	J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion, saines et sauvées. Une trentaine de passagers se trouvaient déjà dehors, elles aussi toutes en vie.
4	Voix Off	Vingt-et-une personnes n'ont cependant pas réussi à sauter hors de l'avion et sont mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.
5	Voix Off	Au moment de l'atterrissage, les passagers avaient été avertis que le Boeing allait connaître de fortes turbulences. Il aurait touché la piste à une vitesse excessive. L'avion a rebondi deux fois sur le tarmac, avant de s'échouer violemment dans une rizière, trois cents mètres plus loin, et de brûler complètement.

Les cinq séquences se résument comme suit :

- [Séq1] : la fuite d'un passager ;
- [Séq2] : les personnes ayant survécu ;
- [Séq3] : le témoignage d'un sauveteur ;
- [Séq4] : les personnes ayant péri ;
- [Séq5] : le déroulement du crash.

Elles prennent sens au sein d'une unité événementielle subsumante²⁰ (l'accident aérien) introduite dans le sommaire du journal puis lors du lancement de la nouvelle. Les séquences se répartissent comme suit : les quatre premières rendent compte des conséquences de l'accident alors que la dernière rend compte du déroulement de l'accident dans son entier. Du point de vue chronotopique, les quatre premières séquences sont centrées sur l'environnement spatial et temporel immédiat de l'accident, alors que la cinquième s'ouvre sur un autre environnement à savoir celui de l'avion dans les moments précédant le crash. Si les quatre premières séquences sont centrées sur des entités humaines, individuelles ou collectives, ayant subi l'événement ou agissant comme adjuvant, la dernière séquence donne à voir le trajet d'une entité non-humaine, l'avion²¹. Enfin, au niveau de la dimension expérientielle, les deux premières séquences ainsi que les deux dernières donnent le point de vue du journaliste sur l'événement (ainsi que le souligne le dernier énoncé du présentateur lors du lancement) alors que la quatrième offre le point de vue d'un témoin. En synthèse, l'analyse des ressources verbales orales montre que la nouvelle procède à une représentation non linéaire de l'événement : tout d'abord les conséquences de l'accident, puis son déroulement.

À l'oral s'ajoutent trois moments d'emploi de l'écrit²². Tout d'abord, apparaît en surimpression des images l'inscription « YOGYAKARTA, INDONÉSIE, CE MATIN ». Cette inscription – apparaissant environ 2 secondes après le début du premier plan (se référer aux extraits *supra*) et avant que ne commence la [Séq 1] – situe spatialement (*Yogyakarta, Indonésie*) et temporellement (*ce matin*) ce qui va être représenté. Les références spatiales sont absolues alors que la référence temporelle est déictique, elle n'est inférable que par rapport au moment de diffusion télévisée de la nouvelle. L'inscription reste à l'écran pendant environ 5 secondes, puis disparaît (le moment de sa disparition correspond à l'instant où la voix off prononce « loin du »).

Ensuite, apparaît lors du témoignage de l'agent de sécurité l'inscription suivante : « Sugiarto AGENT DE SÉCURITÉ DE L'AÉROPORT ». Elle apparaît environ 2 secondes après que le plan 5 (cf. *infra*) a débuté, au moment où le témoin ou, tout du moins, son doublage en français débute (« j'ai entendu », [Séq 3]). Elle vient identifier le témoin, répétant et supplémentant ce qui a été dit à l'oral. Dans ce cas, comme dans le cas précédent, les inscriptions

20. L'unité d'action est, au sens aristotélicien, celle qui fournit le sens – c'est-à-dire à la fois la direction et la signification – de ce qui est raconté (voir Chapitre 2, *configuration narrative*).

21. À noter que le passage d'un focus sur des entités humaines à un focus sur une entité non humaine se fait au travers d'une subordination ; les entités humaines (« passagers ») étant représentées comme les destinataires d'un message portant sur l'entité non humaine (« le Boeing »).

22. À l'exclusion des inscriptions en Indonésien incrustées dans certains plans (plans 6, 7, 8) qui, mise à part « Eklusif! », doivent probablement rester opaques pour le public francophone à qui la nouvelle est destinée. Les inscriptions en Indonésien sont les suivantes : « Eklusif! SUARA: DIN SYAMSUDIN Ketua PP Muhammadiyah / Penumpang Selamat ».

donnent à connaître les circonstances de l'action, alimentent la dimension chronotopique de la configuration narrative : qu'il s'agisse de situer les événements spatio-temporellement (*Yogyakarta, Indonésie, ce matin*) ou d'identifier l'agent mis en scène dans le compte rendu (le « je » de la [Séq 3] correspondant à *Sugiarto, agent de sécurité de l'aéroport*). L'identification de l'agent de sécurité ne vient pas seulement alimenter la dimension chronotopique mais également la dimension expérientielle de la configuration narrative. En effet, l'inscription « Sugiarto AGENT DE SÉCURITÉ DE L'AÉROPORT », du fait qu'elle identifie le « je » de la [Séq 3], informe non pas seulement à propos de *qui agit dans le monde représenté* mais également au sujet de *qui parle*.

C'est également la dimension expérientielle que vient alimenter la troisième inscription « CA DS »²³, qui apparaît à la fin de l'avant-dernier plan de la nouvelle et est maintenue dans le dernier plan. Cette inscription identifie les membres de la rédaction responsables de la réalisation du sujet : un journaliste (CA) et un monteur (DS). Elle complète de ce fait les informations données par le présentateur au moment du lancement de la nouvelle (« [les images] sont commentées par CA »). Parce que de telles informations figurent conventionnellement en fin de nouvelle, leur apparition est un signal de clôture.

2.2 Une logique de structuration des ressources visuelles

Si l'on a découpé le texte en séquences, on préfère découper le flux d'images animées et sonorisées en plans²⁴, au nombre de quatorze (voir extraits 6 à 8) :

[Plan1]	la personne qui filme est en train de courir ;
[Plan2]	des passagers s'éloignent de l'avion en marchant ;
[Plan3]	des passagers au sol vers l'avion et des agents de sécurité ;
[Plan4]	l'avion brûle, des personnes s'en éloignent et s'en approchent ;
[Plan5]	un agent de sécurité témoigne sur les lieux de l'accident ;
[Plan6]	l'avion brûle, avec une épaisse fumée noire ;
[Plan7]	l'avion finit de brûler alors que les pompiers l'éteignent ;
[Plan8]	des marques sur le sol, l'avion brûlant au loin ;
[Plan9]	la carcasse de l'avion est éteinte ;
[Plan10]	un plan plus rapproché de la carcasse éteinte ;

23. Pour des raisons d'anonymisation, nous ne donnons pas les noms des sujets investigués.

24. Ce choix de découpage différencié est motivé par le mode sémiotique : symbolique du texte, iconique des images. Si les images ressemblent à ce qu'elles représentent, ce n'est pas le cas du texte. Les plans sont des *indicateurs de factualité* (Lavocat, à paraître) du fait qu'ils fonctionnent comme des documents qui attestent (à l'image d'une modalité aléthique, van Leeuwen 2001) de ce qu'il s'est passé en montrant les événements plutôt qu'en les disant.

Histoire d'une nouvelle

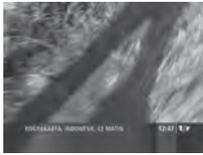
- [Plan11] des marquages sur le sol ;
- [Plan12] plan plus éloigné de la carcasse ;
- [Plan13] plan plus rapproché de la carcasse ;
- [Plan14] plan plus éloigné de la carcasse.

Les plans ne donnent à voir que les suites de l'accident. La distance temporelle entre les moments représentés et celui de l'accident s'allonge au fil du reportage. En effet, si les premiers plans contribuent à un effet de direct, les derniers plans montrent un contexte temporellement plus distant de l'accident. Au contraire du verbal, les plans figurent un déroulé linéaire : de l'évacuation des passagers à l'avion complètement calciné. Les plans présentent néanmoins une transition similaire à celle offerte par le texte, allant d'une focalisation sur des personnes à une focalisation sur l'avion. De fait, au travers de la succession des plans, semblent se distinguer trois configurations narratives différentes : les plans 1 à 4 – au travers du point de vue d'un acteur au cœur de l'événement (un *survivant*) – figurent les abords immédiats de l'accident et en présentent certaines conséquences ; le plan 5 présente un acteur unique (un *sauveteur* appartenant aux forces de l'ordre) qui s'adresse face caméra, avec derrière lui la carcasse de l'avion complètement calcinée et légèrement fumante ; les plans 6 à 14 présentent la carcasse de l'avion à différents moments, illustrant conjointement l'état de l'avion (*brûlant* puis *éteint*) et les actions effectuées par les secours.

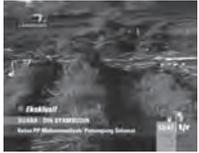
2.3 Deux logiques de structuration pour un même artefact narratif

Si le verbal (séquences) et le visuel (plans) ont chacun leur propre logique de structuration, « c'est de leur interdépendance que naît la signification » (Charaudeau 2005 : 90). On peut combiner les deux dimensions sur un même schéma.

**Extrait 10 : Plans et séquences
(12h45, TSR, 07.03.2007, 12:46-12:48)**

Plans		Séquences	
1		1	Quelques instants après le crash, la fuite éperdue, loin du Boeing, de l'un des survivants. Ce passager n'est pas encore à l'abri, mais sa caméra est enclenchée.
2		2	Pas moins de cent douze voyageurs sur les cent trente-trois transportés par la compagnie indonésienne Garuda ont survécu, et six membres de l'équipage sur sept. Mais beaucoup sont blessés.
3			
4		3	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion, saines et sauvées. Une trentaine de passagers se trouvaient déjà dehors, elles aussi toutes en vie. »
5			
6		4	Vingt-et-une personnes n'ont cependant pas réussi à sauter hors de l'avion et sont mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.
7			

Histoire d'une nouvelle

Plans		Séquences	
8		5	<p>Au moment de l'atterrissage, les passagers avaient été avertis que le Boeing allait connaître de fortes turbulences. Il aurait touché la piste à une vitesse excessive. L'avion a rebondi deux fois sur le tarmac, avant de s'échouer violemment dans une rizière, trois cents mètres plus loin, et de brûler complètement.</p>
9			
10			
11			
12			
13			
14			

Une première observation du schéma montre, d'une part, une coordination entre séquences et plans: c'est le cas de la transition de la séquence 3 et du plan 5 à la séquence 4 et au plan 6 ou de celle de la séquence 4 et du plan 7 à la séquence 5 et au plan 8. Ces passages sont soudains: d'un coup,

l'on passe à une autre partie du reportage. D'autre part, on remarque des transitions dans lesquelles séquences et plans sont décoordonnés : c'est le cas du passage de la séquence 2 à la séquence 3 ayant lieu durant le plan 4, et, dans une moindre mesure, le passage de la séquence 1 à la séquence 2. Ces transitions sont progressives, fonctionnant selon une logique de «fade out / fade in», d'une partie à l'autre du reportage.

Un tel schéma nous mène également à répéter les observations que nous faisons en référence au modèle de Meinhoff. Les deux premières séquences sont dans des rapports de *chevauchement* aux premiers plans, bien que selon de modalités différentes (voir *supra*). Le cinquième plan est en rapport de *chevauchement* non avec le *dit* de la troisième séquence (ce qui est raconté par le témoin) mais avec son *dire* (l'activité narrative du témoin). Même si la séquence 4 et les plans 6 et 7 représentent chacun des moments ultérieurs à l'accident, il est difficile de les voir en rapport de complet *chevauchement*, quand bien même la séquence 4 fait le bilan des personnes décédées et explique les raisons de leur décès (*carbonisées par les flammes, coincées à l'avant de l'appareil*) alors que les plans 6 et 7 montrent l'avion fortement calciné. La séquence 5 est, quant à elle, en rapport de *déplacement* : la séquence procédant à la récapitulation de l'accident alors que les plans donnent à voir le déroulement des secours.

La seule analyse de la correspondance des plans et des séquences ne suffit pas pour rendre compte du fonctionnement d'ensemble de la nouvelle. En tant qu'unité construite autour du compte rendu d'un événement, elle prend sa cohérence par la réalisation de différentes configurations narratives réalisées verbalement et visuellement. Ces configurations s'attachent les unes aux autres, tissent des liens au travers des dimensions chronotopique, événementielle ou expérientielle qui sont représentées. Dans la nouvelle, la cohérence est en premier lieu réalisée au travers d'une unité événementielle, l'*accident aérien* annoncé dès le sommaire. La mention de cette catégorie d'événement implique dès lors la mobilisation d'un script conventionnel par rapport auquel va prendre sens ce qui est représenté dans la nouvelle. La cohérence est également établie par la constitution d'un chronotope bien délimité (*l'amont et l'aval immédiats de l'accident*) qui implique notamment une identification homogène des différentes entités figurant dans la nouvelle (à savoir un réseau d'identification associé au transport aérien – *passager, équipage, avion* – et un réseau d'identification associé à l'accident, *survivant, blessé, mort*). Enfin, la cohérence est aussi réalisée par une constance partielle du point de vue. En effet, la nouvelle dénote d'une certaine hétérogénéité des points de vue : l'expérience représentée est à la fois *individuelle* et *collective* (Fludernik 2017), *personnelle* et *vicariante* (Fludernik 1996 ; Norrick 2013ab). Elle est *individuelle et collective*, parce que la nouvelle voit tout à la fois la représentation de l'expérience singulière d'individus (le passager, l'agent de sécurité-témoin) et celle de l'expérience partagée par un groupe,

Histoire d'une nouvelle

comme l'indique par exemple l'emploi de catégories au pluriel telles que «les passagers», «les membres de l'équipage», «les morts» ou encore «les survivants». Elle est également *personnelle et vicariante* : *personnelle*, lorsque l'instance qui raconte a vécu ce qui est raconté (le témoignage de l'agent de sécurité); *vicariante*, quand l'instance qui raconte n'est pas celle qui a vécu l'événement (le compte rendu de l'événement à la troisième personne pris en charge par la voix off). C'est en suivant la trajectoire de cette histoire en salle de rédaction que nous approfondirons ces analyses.

CHAPITRE 2

La trajectoire d'une histoire en salle de rédaction

La nouvelle telle que diffusée par la Télévision Suisse Romande pour l'édition de midi «n'est qu'un moment dans une chaîne diachronique de discours, un moment qui suppose des moments antérieurs et dans lequel des moments ultérieurs sont déjà envisagés» (Irvine 1996 : 152-153). Comme toute performance communicative, elle s'ancre dans des trajectoires à la fois individuelles et collectives, redevables de la *circulation* des signes, des discours et des modèles communicatifs dans le temps et l'espace (Agha 2007 ; Agha & Wortham 2005 ; Briggs 1997, 2005, 2011 ; Wortham & Reyes 2015)¹. Suivre la trajectoire d'une histoire implique dès lors d'analyser non seulement comment est elle est *racontée* et *re-racontée* (e.g. Sherzer 1982 ; Scollon & Scollon 1984 ; Bauman 1986 ; Chaffe 1990, 1998 ; Norrick 1997, 1998 ; Schiffrin 2006 ; Schumann, Gülich, Lucius-Hoene & Pfänder 2014 ; Wortham & Rhodes 2015) mais également de rendre compte des idéologies du *raconter* qui la sous-tendent.

S'il apparaît d'autant plus essentiel de regarder au-delà et en deçà de la seule télédiffusion de la nouvelle, c'est que la pratique narrative envisagée implique une relation médiatisée et répond à des enjeux dépassant l'*ici-et-maintenant* du moment de sa diffusion. Comme la plupart des pratiques narratives s'observant dans la sphère publique (Bell 1991 : 104-146 ; Duranti 2003 ; Burger 2014b), elle est préparée avec soin et conçue pour s'adapter à son auditoire.

Aussi, si l'on souhaite véritablement comprendre comment et pourquoi l'on raconte dans le cadre d'un bulletin de nouvelles, il apparaît qu'il faut, d'une

1. L'analyse considère dès lors les relations de la performance à d'autres performances ou à d'autres artefacts sémiotiques, s'intéressant à la façon dont des événements de communication ou le produit de ces événements sont connectés les uns aux autres (Agha & Wortham 2005), ce qu'on nomme traditionnellement l'*interdiscursivité* ou l'*intertextualité* (Bakhtine 1978 ; Hanks 1989 ; Bauman & Briggs 1990 ; Briggs & Bauman 1992 ; Silverstein 2005). En préférant ici l'emploi du terme *circulation* (Briggs 1997, 2005, 2011) à ceux d'*interdiscursivité* et d'*intertextualité*, nous voulons mettre en évidence le dynamisme des processus qui président à la construction de relations interdiscursives.

part, associer l'analyse de ce qui est télédiffusé à l'analyse de son élaboration en amont et, d'autre part, documenter les normes contextuelles propres aux pratiques narratives de la ou des communautés étudiées. Ce point de vue n'est pas nouveau. Il fait écho, d'une part, aux travaux réalisés en ethnographie de la communication (Bauman & Sherzer 1989 ; Gumperz & Hymes 1989 [1972]) qui explorent les savoirs dont les locuteurs ont besoin pour communiquer de manière appropriée dans une situation donnée (Saville-Troike 2003). D'autre part, il s'inscrit dans la tradition de l'anthropologie linguistique nord-américaine² qui s'intéresse à la circulation des formes langagières, des discours et des modèles communicatifs au travers de multiples processus de dé(con)textualisation et de re(con)textualisation (Bauman & Briggs 1990)³; ces processus engageant la participation d'une pluralité de voix (Bakhtine 1981) dont la présence, pour certaines, n'apparaît qu'à ceux et celles ayant pu accéder à ce qui précède la réalisation de l'activité communicative en tant que telle (Irvine 1996).

Traditionnelle au plan global, une telle perspective apparaît cependant originale dans le cadre des études narratives (Wortham & Rhodes 2015). En effet, qu'il s'agisse des traditions sociolinguistiques et interactionnelles (Bamberg 1997a ; Thornborrow & Coates 2005 ; Schiffrin, De Fina & Nylund 2010 ; De Fina & Georgakopoulou 2012, 2015), textuelles et discursives (Adam 1985, 2011 ; Bronckart 1996 ; Rabattel 2008 ; Revaz 2009a) ou encore narratologiques (Fludernik 1996, 2009 ; Herman 2002, 2009a ; Baroni 2007) sur lesquelles se fondent nos outils d'analyse, aucune n'a proposé de travail de documentation des idéologies associées au fait de raconter, ni n'a étudié la constellation des pratiques et des produits narratifs s'associant à la préparation d'une activité narrative ; ceci alors même que comme le remarque Herman (2009a : 28), «le but de la narratologie est de développer une caractérisation du modèle sous-tendant le savoir intuitif des gens à propos des histoires». Aussi, pour contribuer à combler ce manque dans les études narratives, nous avons fait le choix d'analyser la trajectoire d'une histoire ultimement diffusée dans la sphère publique.

À cette fin, nous exploitons un jeu de données complexe qui documente la production d'une nouvelle. Ainsi que le montrera l'analyse, il ne s'agit pas tant d'une pratique narrative que d'une série de pratiques narratives, distribuées sur plusieurs sites, entre différents *participants* et relative à diverses *façons*

2. Cette tradition est bien représentée par les collections de textes éditées par Silverstein & Urban (1996) et Agha & Wortham (2005), respectivement sous les titres *Natural Histories of Discourse* et *Discourse Across Speech-Events*.

3. L'analyse de la circulation des discours a particulièrement été mobilisée pour étudier l'évolution d'idéologies linguistiques au travers de l'espace et du temps (Agha 2007) et pour rendre compte de trajectoires de socialisation, qu'il s'agisse par exemple d'examiner le positionnement identitaire d'individus en formation (Mehan 1996 ; Wortham 2006 ; Wortham & Reyes 2015) ou encore le développement de leurs compétences (De Saint-Georges & Filliettaz 2008). Les travaux portant sur la circulation du discours liée à l'élaboration d'artefacts sémiotiques restent rares, à l'exception des travaux de Iedema (2001, 2003) documentant les différentes étapes de la construction d'un établissement hospitalier.

de raconter (voir *infra*, *situation narrative*). Ces pratiques font émerger différentes *configurations narratives*, dont les variations se marquent au niveau chronotopique, événementiel et expérientiel (voir *infra*, *configuration narrative*), et engagent des conceptions différenciées du raconter (voir *infra*, *idéologie narrative*). Ci-après, sont tout d'abord présentés les conditions et le contexte de récolte des données. Puis, sont exposés la structuration et ce qui fait l'homogénéité d'un tel jeu de données. Enfin, sont discutées les méthodes de traitement des données : d'une part, celles procédant de l'analyse des pratiques narratives et, d'autre part, celles associées à l'ethnographie linguistique du travail journalistique.

1 DOCUMENTER LA TRAJECTOIRE D'UNE HISTOIRE

Les données que mobilise cette étude ont été récoltées par le projet *Idée Suisse* (Perrin et al. 2008)⁴, en mars 2007, à la rédaction du journal (*Le Journal*) de la Télévision Suisse Romande (TSR)⁵.

1.1 Conditions et contexte de récolte des données

Le projet *Idée Suisse*, financé par le Fonds National Suisse de la recherche scientifique dans le cadre du programme national de recherche 56 (Diversité des langues et compétences linguistiques en Suisse), a pu accéder aux rédactions de trois importantes émissions d'information du service public suisse (*Le Journal* de la TSR, à Genève; le *Tagesschau* et *10 vor 10* de la *Schweizer Fernsehen* (SF), à Zurich). L'objectif de ce projet de recherche était de comprendre comment les médias du service public suisse font pour promouvoir le mandat de cohésion nationale et d'intercompréhension publique qui leur est

4. Les données recueillies à cette occasion ont donné lieu ensuite à un certain nombre de travaux qui s'ancrent dans le programme d'une linguistique de la production de l'information, tel qu'énoncé par le News Text & Talk Group (2011). Nous remercions ici Daniel Perrin, responsable du projet *Idée Suisse*, de nous avoir permis l'accès à ces données, qui sont donc de «seconde main», puisque nous n'avons pas participé à leur récolte. Afin d'assurer l'ancrage de nos analyses dans la réalité du terrain et afin de respecter les engagements éthiques du projet *Idée Suisse* auprès du public investigué, nous avons développé une collaboration étroite avec les chercheurs ayant procédé au recueil des données, notamment Marcel Burger pour le cas *Yogyakarta*. Notre étude adopte dès lors une approche dite d'herméneutique de la confiance, qui se distingue d'une herméneutique de la suspicion (Scannell 1998) : elle n'est pas conduite avec le projet de dénoncer les pratiques des médias mais avec le projet de comprendre comment les professionnels des médias travaillent au quotidien et quels sont leurs rapports au raconter.

5. Aujourd'hui, rebaptisée RTS pour *Radio Télévision Suisse*, du fait d'une fusion entre la *Radio Suisse Romande* (dont les studios sont principalement à Lausanne) et la *Télévision Suisse Romande* (basée essentiellement à Genève).

confié (Perrin et al. 2008; Gnach & Perrin 2008 et Burger & Perrin 2014 pour une présentation en français).

Attachées à un objectif de recherche particulier, les données ont été réunies dans le cadre d'un design de recherche souhaitant articuler quatre dimensions – politique, managériale, rédactionnelle et réflexive – en jeu dans la production de l'information (Perrin 2013: 50). Aussi, ces données ont permis de documenter, d'un point de vue macro et micro mais aussi organisationnel et individuel, les représentations et les pratiques de l'information dans le service public. Trois types de données ont été recueillies (Gnach & Perrin 2008: 58-59):

- des documents légaux issus des archives administratives de la Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision (SRG SSR);
- des retranscriptions d'entretiens sociolinguistiques avec des politiques, des managers et des praticiens associés à la SRG SSR;
- des enregistrements audio-vidéo et numériques des processus situés de production des nouvelles.

Les données se présentent de la manière suivante (Gnach & Perrin 2008: 60):

Modules du projet	Corpus
A politique médiatique (mission)	documents entretiens semi-directifs
B management de médias (SRG SSR)	
C production médiatique <ul style="list-style-type: none"> • informations sur SF et TSR • 3 émissions • 5 journalistes par émission • 1 semaine par journaliste 	documents entretiens semi-directifs réunions de la rédaction reportages TV capture numérique du travail rédactionnel
D interaction en production (1 cas par journaliste)	interactions professionnelles commentaires rétrospectifs

Figure 3. Tableau récapitulatif des données *Idée Suisse* (adapté de Gnach & Perrin 2008: 60)

Pour comprendre la valeur documentaire de telles données, il peut être utile de souligner quelques-uns des aspects de leur récolte. Une contrainte institutionnelle, tout d'abord: il a fallu pouvoir entrer dans l'institution, avoir accès à ses archives, d'une part, et, d'autre part, aux lieux où se fait l'infor-

mation. L'accès à ces derniers a impliqué un positionnement éthique de la part des chercheurs : il s'est agi de garantir aux informateurs une forme de protection de la sphère privée, notamment aux journalistes acceptant d'être filmés quotidiennement et de voir leur activité rédactionnelle enregistrée numériquement.

À cet aspect éthique s'est conjoint un aspect méthodologique connu depuis Labov (1972b) sous la notion de *paradoxe de l'observateur*, c'est-à-dire la transformation même du contexte par la simple présence du chercheur : pour réduire le poids de ce paradoxe, à défaut de le résoudre complètement, il a été mis en place une pratique systématique de recueil de données, notamment au travers d'un enregistrement continu de certaines activités (conférence de rédaction, processus d'écriture), associé à un travail de terrain impliquant une présence des chercheurs ancrée dans la durée (et, de fait, les chercheurs ont passé plusieurs semaines dans chacune des rédactions). Et c'est là un autre aspect méthodologique à souligner : les données ont été récoltées dans une perspective ethnographique (Blommaert 2007 : 684) qui vise, pour reprendre l'expression de Fassin (2013 : 642), soit à *illuminer l'inconnu*, soit à *interroger l'évident*, au travers d'une « présence à la fois impliquée et détachée, inscrite dans l'instant et à travers le temps, permettant des descriptions précises et des points de vue multiples » (Fassin 2013 : 642).

Parmi l'ensemble des données recueillies par le projet *Idée Suisse*, notre étude considère les données documentant la production d'une seule nouvelle pour *Le Journal*⁶. Avant d'en venir à la nouvelle proprement dite, il convient de donner quelques informations sur l'émission pour laquelle elle est produite. *Le Journal* – ainsi que l'observe Perrin (2013 : 9-10) – est, au moment de la récolte des données, le programme qui a l'audience la plus importante en Suisse romande, avec une moyenne de 305'000 spectateurs pour un bassin de population de 1'500'000 personnes. Avec pour objectif de traiter de l'actualité au plan national et international, il mêle sujets sérieux et plus légers, qu'il diffuse lors de deux éditions quotidiennes (le 12:45 et le 19:30).

La rédaction du *Journal* est une unité de production complexe : à des journalistes aux fonctions différentes (producteur éditorial, rédacteur en chef, rédacteur en chef adjoint, chef de rubrique, rédacteur, présentateur, correspondant, etc.) s'associent des techniciens en audiovisuel (graphiste, monteur, caméraman, réalisateur, etc.) et du personnel administratif (Perrin 2013 : 12). À ce titre, un bulletin de nouvelles représente un produit collectif et collaboratif. Nos données documentent principalement les pratiques des journalistes, au travers de l'enregistrement des conférences de rédaction et des processus de rédaction (voir figure 1). Elles rendent compte également, dans une certaine

6. Même s'il arrive que soient mobilisées ponctuellement des connaissances ancrées dans l'analyse de l'entier du corpus : par exemple, pour signaler la récurrence d'un motif ou d'une expression dans cette communauté de pratique.

mesure, de ce que font les monteurs, lorsqu'ils travaillent avec les journalistes. De même, nous pouvons observer ce que font les présentateurs durant le *Journal*, via l'enregistrement des éditions diffusées. En revanche, les données ne nous donnent pas accès aux pratiques de l'équipe de réalisation (réalisateur, caméraman, etc.) au cours la diffusion du *Journal*.

1.2 Structuration des données

Pour notre étude, nous n'avons donc sélectionné qu'un ensemble délimité des données recueillies au *Journal*, celles qui documentent les processus et produits en jeu dans la production et la diffusion d'une nouvelle rapportant l'accident aérien du 7 mars 2007⁷. Les données sont composées d'enregistrements audio et audio-vidéo, d'enregistrements numériques (captures vidéo d'écran d'ordinateur) et de textes :

Des interactions de travail

type: enregistrement audio-vidéo

lieu: TSR, Genève, Suisse

date: 7 mars 2007

Une réunion du comité éditorial du Journal

heure de début: 8h30

durée: 24 minutes

participants: 9 (tous journalistes; CA, le journaliste qui sera en charge de produire la nouvelle n'est pas présent)

Une réunion du bureau international du Journal

heure de début: 9h15

durée: 12 minutes

participants: 9 (principalement des journalistes, dont CA)

Une réunion de la rédaction du Journal

heure de début: 9h30

durée: 38 minutes

participants: 14 (principalement des journalistes, dont CA)

Une séance de travail en salle de montage

heure de début: 10h57

durée: 102 minutes

participants: 2 (CA, journaliste; DS, monteur)⁸

7. Il faut néanmoins souligner une forme de biais dans nos données: le design de recherche adopté lors de la collecte de données a privilégié l'observation de l'un des principaux artisans de la nouvelle, le journaliste, au détriment d'autres acteurs, tels que le monteur image.

8. On note également l'apparition ponctuelle du chercheur MB, d'un autre monteur, d'un autre journaliste et de quatre personnes dont la fonction nous est inconnue.

Des actions médiées par ordinateur

type: capture vidéo d'écran d'ordinateur

lieu: TSR, Genève, Suisse

date: 7 mars 2007

heure de début: 10h08

durée: 147 minutes

Une émission télévisée (le 12:45)

type: enregistrement audio-vidéo

lieu: TSR, Genève, Suisse

date: 7 mars 2007

heure de début: 12h45

durée: 28 minutes (dont la nouvelle: 1 minutes 35 secondes)

Des dépêches d'agence⁹

type: texte

date: 7 mars 2007

nombre: 20

Un témoignage à propos de l'accident¹⁰

type: enregistrement audio

lieu: Yogyakarta

date: 7 mars 2007

durée: 20 secondes

Des rushs vidéo des abords de l'accident¹¹

type: enregistrement audio-vidéo

lieu: Yogyakarta

date: 7 mars 2007

durée: 4 minutes 30 secondes

9. Telles que consultées ou imprimées par le journaliste ; les dépêches ont été reconstituées à partir de la capture vidéo de l'écran de l'ordinateur du journaliste et la fiabilité de la reconstitution a été vérifiée au moyen d'une archéologie numérique.

10. Il s'agit du témoignage de l'agent de sécurité utilisé partiellement dans la nouvelle ; il a été récupéré à partir des enregistrements audio-vidéo en salle de montage.

11. Il s'agit d'une partie des rushs utilisés par le monteur pour réaliser la nouvelle ; ils ont été récupérés au moyen d'une archéologie numérique.

À ces données documentant les processus et produits ayant un rapport direct à la production et à la diffusion de la nouvelle, nous ajoutons deux entretiens sociolinguistiques, ayant eu lieu à Genève, entre un des chercheurs et le journaliste en charge de la nouvelle :

Un entretien préliminaire

type : enregistrement audio-vidéo

lieu : TSR, Genève, Suisse

date : 5 mars 2007

heure de début : 10h30

durée : 46 minutes

Un entretien rétrospectif

type : enregistrement audio et capture vidéo d'écran d'ordinateur

lieu : TSR, Genève, Suisse

date : 7 mars 2007

heure de début : 19h19

durée : 76 minutes

Le premier entretien voit le journaliste répondre à un certain nombre de questions autour de sa biographie professionnelle et de sa vision du journalisme. Dans le second, le journaliste visionne et commente son travail de la journée¹². En plus de donner accès à l'idéologie professionnelle du praticien telle qu'elle se présente en discours, ces entretiens donnent à comprendre comment il fait sens de ses actions et de saisir des aspects qui n'apparaissent pas ou peu dans les données « naturelles ».

12. Le journaliste commente principalement le travail qu'il a effectué durant l'après-midi du 7 mars 2007, données que nous n'avons pas incluses dans notre corpus. Néanmoins, ses commentaires restent extrêmement utiles pour saisir la façon dont il se voit travailler et pour comprendre la fonction de certaines ressources qu'il emploie pour rédiger. La méthode de l'entretien rétrospectif permet d'éviter les interférences créées par les méthodes de verbalisation des procédures de rédaction (*think aloud protocol*) : « La méthode de l'entretien rétrospectif ne peut évidemment pas être interprétée comme une reproduction fidèle des réflexions que s'est réellement faites le rédacteur pendant le processus d'écriture. Les rédacteurs mentionnent plutôt certaines des considérations qu'ils auraient pu avoir dans des situations d'écriture comparables, stimulés en cela par l'observation de leur propre comportement rédactionnel : des considérations fondées sur les savoirs auxquels ils ont accès s'agissant du langage, de son emploi et, en particulier, s'agissant de la production des textes » (Jakobs & Perrin 2008 : 370).

1.3 Homogénéité des données

Un tel jeu de données peut paraître hétérogène. Il est composé tant d'enregistrements audio-vidéo gardant la trace d'(inter)actions situées, médiées ou médiatisées que d'artefacts multimodaux et textuels. De plus, bien qu'il fasse la part belle aux données « naturelles » (*i.e.* non suscitées à des fins de recherche), il présente également des données élicitées (les entretiens réalisés avec le journaliste)¹³. Il articule en outre des données verbales et multimodales, écrites et orales, monologiques, dialogales et polylogales. Enfin, il donne à voir une pluralité d'activités (conférences de rédaction, lecture de textes, co-rédaction, etc.), de ressources (dépêches d'agence, témoignages, rushes vidéo, etc.) et de participants (journalistes, monteurs images, témoins, etc.). En vérité, c'est parce que le jeu de données est construit autour de la production d'un artefact multimodal – la nouvelle – qu'il se révèle être homogène. Mis à part l'entretien préliminaire du 5 mars avec le journaliste chargé quelques jours plus tard de produire la nouvelle, notre jeu de données est étroitement circonscrit temporellement : la borne de début est constituée par les rushes vidéo tournés à la suite immédiate de l'accident au matin du 7 mars ; quant à la borne de fin, elle se trouve être l'entretien rétrospectif donné par le journaliste au soir du 7 mars. Un tel jeu de données est dès lors particulièrement adapté pour suivre la trajectoire d'une histoire de *situation en situation narrative* (voir *infra*), engageant à saisir les variations de *configurations narratives* (voir *infra*) qui se voient être favorisées ou, au contraire, rejetées.

2 ANALYSER LA TRAJECTOIRE D'UNE HISTOIRE

Notre objectif est de suivre la trajectoire d'une histoire : de son entrée en salle de rédaction à sa télédiffusion. Assurément, on peut arguer que le choix d'étudier un cas singulier réduit drastiquement la portée des résultats, qui ne vaudraient pas au-delà du cas analysé. Loin de récuser l'idée que cette étude gagnerait à être mise en perspective par une comparaison systématique avec d'autres cas (cela étant rendu possible par l'existence du corpus SSR-SRG-Ideé Suisse¹⁴), il apparaît néanmoins qu'une étude de cas détaillée soit un bon moyen de faire émerger de nouveaux observables et d'éviter de ne regarder que ce que l'on (re)connaît (Blommaert 2005). Aussi, c'est par extrapolation, c'est-à-dire « en tirant des conclusions de la relation entre deux ou plusieurs caractéristiques du

13. Les données naturelles peuvent être considérées comme le jeu de données primaire, à partir duquel les analyses sont réalisées. Quant aux données élicitées, elles sont généralement employées comme un jeu de données secondaire, servant à appuyer, mettre en lumière ou contraster les analyses réalisées à partir du jeu de données primaire.

14. Une telle comparaison serait d'autant plus pertinente que les journalistes n'ont pas tous la même façon de travailler, ni d'écrire (Perrin 2013) ; ceci se modifiant par ailleurs selon le sujet à traiter et l'artefact à réaliser.

point de vue d'un schéma explicatif» (Mitchell 1983 : 199-200) – autrement dit, par *abduction* (Groupe π 2019) – que notre étude peut prétendre à la généralisation de ses analyses.

Ancrée dans l'observation des routines professionnelles (Perrin 2013 ; Burger & Perrin 2014), notre étude développe un intérêt pour les rationalités locales mobilisées par les professionnels des médias et les pratiques situées qui y sont associées (Gravengaard 2011). Sans ignorer les forces extérieures, notamment économiques et politiques, qui pèsent sur la réalisation des produits médiatiques (Shoemaker & Reese 2013), cette étude est néanmoins davantage attentive aux contraintes situées – temporelles et matérielles mais également organisationnelles – qui agissent sur les formes, usages et idéologies du *raconter* en salle de rédaction.

2.1 L'analyse du raconter

Parler du *raconter* plutôt qu'uniquement de *récit* ou d'*histoire*, c'est insister sur le processus qui préside à la réalisation d'un produit sémiotique. C'est ainsi – à l'inverse de nombre d'approches – privilégier l'axe de la production sur celui de l'interprétation, cela même si ces deux axes sont intimement et inextricablement liés : du point de vue de la production, *raconter* implique de projeter, voire de monitorer, de possibles interprétations (Bakhtine 1981 ; Duranti 1986, 2003 ; Goodwin 2015). Parler du *raconter*, c'est aussi choisir d'aborder les textes, et tout autre artefact sémiotique, comme des traces d'activités passées et comme des ressources pour des activités à venir (Bauman & Briggs 1990 ; Silverstein & Urban 1996 ; Scollon & Scollon 2003).

Pour analyser précisément le fonctionnement des *pratiques narratives* en jeu lorsque l'on rend compte d'un événement inattendu, il est nécessaire de décrire tout à la fois l'accomplissement de la performance narrative et la représentation sémiotique à laquelle elle procède. Pour ce faire, Blum-Kulka (1993) propose de distinguer l'acte de narration en temps réel, *the telling*, du texte narratif, *the tale*¹⁵. Autrement dit, sont différenciés activité narrative

15. Cette distinction en rappelle d'autres, et, en première instance, le couple *narrated event* et *speech event* proposé par Jakobson (1957). Blum-Kulka évoque tant la narratologie (*histoire, récit et narration*, Genette 1972, 1983) que l'anthropologie linguistique (*narrated event* et *narrating event*, Bauman 1986). À propos de la distinction que fait Genette entre *histoire, récit et narration*, il faut souligner que la *narration* est chez lui uniquement considérée dans sa dimension textuelle (à proprement parler énonciative) et non dans sa dimension praxéologique, comme le montre de manière éclairante la citation suivante : « C'est donc le récit, et lui seul, qui nous informe ici, d'une part sur les événements qu'il relate, et d'autre part sur l'activité qui est censée le mettre au jour » (Genette 2007 : 16). Ainsi que le remarque Laforest & Vincent (1996), une telle approche de la narration s'intéresse à « l'élaboration fictive du récit par son narrateur » (Laforest & Vincent 1996 : 14). Il faut en outre observer que Blum-Kulka (1993) utilise parfois *tale* pour référer aux événements eux-mêmes (*l'histoire* chez Genette) et d'autres fois pour

et produit de l'activité. Pour éviter toute confusion avec d'autres traditions de recherche, nous proposons le terme *raconter* pour référer à l'activité narrative réelle et celui de *raconté* pour référer au produit sémiotique issu de cette activité. *Raconter* et *raconté* sont ainsi inextricablement liés : le *raconter* n'existe que parce que produisant du *raconté*, qui, en retour, n'existe que parce qu'il est le produit d'une activité narrative.

2.1.1 La situation narrative

Ainsi que le rappellent De Fina & Georgakopoulou (2008ab, 2012), toute activité narrative s'ancre dans des pratiques sociales. Autrement dit, une activité narrative est liée à « des façons de parler et d'interagir routinières, habituelles, lesquelles sont sensibles aux contingences situées. Elles sont organisées en genres et attachées à certaines occasions temporelles et locales dans une communauté de pratique » (Deppermann 2015 : 369-370). De ce fait, il est nécessaire d'ajouter à notre distinction *raconter/raconté* trois notions – celles de *participant au raconter*, de *site du raconter* et de *façon de raconter* – qui, constituant la *situation narrative*, permettent de saisir les dynamiques psycho-sociales, culturelles et matérielles dans lesquelles l'activité narrative est intégrée et qu'elle contribue dans le même temps à établir. La notion de *participants au raconter* se base sur la notion de *raconteur*¹⁶ (*teller*) proposée par Blum-Kulka (1993 : 363) pour identifier l'instance assurant le lien nécessaire entre le *raconter* et le *raconté*. Quant aux notions de *site du raconter* (*site*) et *façon de raconter* (*way of telling*), elles sont issues des enquêtes ethnographiques de Georgakopoulou (2007) sur les activités narratives dans l'interaction quotidienne.

Participants au raconter

En comparaison de la notion de *raconteur*, la notion de *participants au raconter* s'étend à l'ensemble des instances prenant part à l'activité narrative, tant du point de vue de la production que de son interprétation. Prendre en compte l'ensemble des participants et non pas seulement l'instance en charge de l'activité narrative, c'est reconnaître l'importance et le poids de l'interaction – qu'elle soit immédiate ou différée – dans tout processus de communication humaine : si ceux qui racontent s'orientent vers, s'adaptent à ou projettent un auditoire, ceux à qui l'on raconte interviennent également, plus ou moins

désigner le texte rapportant ces événements (le *récit* chez Genette). Nous n'utiliserons *raconté* que pour référer au produit sémiotique issu de l'activité narrative, celui-ci combinant – comme tout signe – contenu et expression.

16. On adopte l'emploi de *raconteur*, existant en français bien que rare, pour deux raisons : d'une part, il permet une forme d'homogénéité lexicale articulant *raconter/raconté/raconteur* ; d'autre part, il permet de garder la forme répandue qu'est *narrateur* pour un emploi spécifique, celui d'instance de discours (pour un débat portant sur le statut du *narrateur*, se référer à Patron 2009 et Rabatel 2011).

directement et plus ou moins activement, dans l'activité narrative. Se distinguent dès lors des degrés d'agentivité parmi les participants mais également une myriade de positionnements rendus possibles par l'activité narrative :

comme communicants situés dans l'ici-et-maintenant avec des rôles particuliers de participation ; comme personnages dans ce qui est raconté ; comme membres de groupes sociaux et culturels ; et enfin, dernier aspect mais non des moindres, comme des individus avec des biographies spécifiques, incluant des habitudes, des croyances, des espoirs, des désirs, des peurs, etc. (Georgakopoulou 2015 : 258)

L'activité narrative n'est pas du seul fait du *raconteur*, elle est intrinsèquement intersubjective : « Les locuteurs sont constamment en train d'évaluer ce qu'ils s'approprient à dire vis-à-vis de l'auditoire auquel ils s'approprient à s'adresser. L'auditoire fait toujours partie du message avant même que ce message ne fasse quoi que ce soit » (Duranti 2005 : 411). Les locuteurs s'adaptent ainsi continuellement de façon proactive et réactive à l'auditoire auquel ils sont en train de s'adresser, auquel ils pensent s'adresser ou auquel ils projettent de s'adresser (Bell 1984, 2001). Par conséquent, le *raconteur* est toujours en relation avec un éventail de participants à l'activité qui sont autant de possibles *co-raconteurs*. Outre cet aspect dialogique, une activité narrative est également redevable d'un processus négocié de participation (Goodwin & Goodwin 2004), redevable du cadre institutionnel dans lequel se déroule l'interaction (Drew & Heritage 1992 ; Heritage & Clayman 2010).

En plus d'impliquer une pluralité d'instances, l'activité narrative convoque et construit des identités complexes, *stratifiées (laminated)*, (Goffman 1981). À la position de *raconteur* – une identité proprement discursive ou interactionnelle – s'associe d'autres identités, institutionnelle et extra-situationnelle (Zimmerman 1998 ; voir également Vion 1995 et Burger 2014a). La position de *raconteur* peut, elle-même, se décomposer en différents *formats de production (production format)*, (Goffman 1981 : 144-145) : celui qui communique physiquement le message (*animator*, dans les termes de Goffman) ; celui qui sélectionne et organise le matériau sémiotique par lequel l'histoire est exprimée, l'*auteur (author)* ; celui qui prend socialement à sa charge ce qui est raconté, le *responsable (principal)* ; celui qui est un personnage de l'histoire racontée, le *protagoniste (figure)*. L'activité narrative, en même temps qu'elle engage une identité stratifiée, nourrit l'identité du *raconteur*, le (re)positionnant par rapport aux enjeux communicatifs en cours (Bamberg & Georgakopoulou 2008 ; Deppermann 2015).

Site du raconter

La notion de *site du raconter* permet de faire l'analyse des « espaces sociaux dans lesquels les activités narratives prennent place » (Georgakopoulou 2015 : 258). Elle permet de saisir la dynamique dialectique qui se tisse entre l'activité narrative et le lieu dans lequel elle s'accomplit : l'activité narrative n'est pas

lovée dans un site mais participe dans une certaine mesure à sa constitution, de la même manière que le site contraint pour partie l'activité. Il s'agit donc de tenir pleinement compte de l'indexicalité de l'activité narrative : raconter implique une situation communicative et sociale dans le monde matériel (Scolton & Scollon 2003) et répond à des enjeux nécessairement situés (Schegloff 1997 ; Filliettaz 2001 ; Mandelbaum 2003).

L'activité narrative qui nous occupe, par exemple, est réalisée dans le cadre d'un bulletin de nouvelles télévisé. Au moment de la diffusion, s'emboîtent deux scènes d'action (Burger 1999) : celle du studio de télévision, dans lequel se trouvent deux présentateurs entourés d'une équipe technique assurant matériellement le bon déroulement de l'événement et sa réalisation technique (Broth 2008ab) ; celle de l'émission télévisée, où l'on s'adresse ultimement à une audience non présente, dispersée en plusieurs lieux mais partageant un intérêt commun pour le propos de l'émission et ayant les moyens perceptuels et langagiers de saisir ce qui s'y passe (Scannell 1996 ; Hutchby 2006). Cette imbrication de scènes pèse sur la réalisation de l'activité narrative, prise dans une scénographie préétablie : l'activité se profile dès lors comme un type d'événement singulier lors duquel les participants faisant partie du public « ont le droit d'observer directement le locuteur, d'une manière manifeste qui pourrait être offensante en conversation [...] le rôle du public [étant] de comprendre ce qui est dit, non de répondre de manière directe » (Goffman 1981 : 138).

Façon de raconter

La notion de *façon de raconter* désigne « les choix sémiotiques [...] constitués socio-culturellement et plus ou moins conventionnalisés » (Georgakopoulou 2015 : 258) qu'un *raconteur* effectue durant une activité narrative. Fondée sur les travaux de Hymes (1989, 1996 ; voir également Johnstone & Marcellino 2011), la notion permet d'appréhender l'activité narrative tout à la fois en tant qu'elle est localement, méthodiquement et interactionnellement accomplie (Sacks 1972, 1974, 1992 ; Jefferson 1978 ; Goodwin 1984 ; Mandelbaum 2013) et, dans le même temps, en tant qu'elle est attachée à des *genres* – un *genre* correspondant à « une constellation de traits et de structures formels co-occurents et reliés de manière systémique qui servent comme cadre d'orientation conventionnalisé (*conventionalized orienting framework*) pour la production et la réception du discours » (Bauman 2000 : 84 ; également Bauman 2001) – et, plus généralement, à des *habitus* – « un stock immense de savoir social sédimenté sous la forme d'habitudes non réfléchies et de perceptions de sens commun (*common sense*) » (Hanks 1996 : 238)¹⁷

17. On retrouve ici des similarités avec les notions de *typicalité* et de *typification* (Schütz 1973) qui impliquent que « [l]es configurations phénoménales [...] sont identifiées et reconnues comme tel objet ou telle action si elles sont rapportées [...] à des types disponibles dans ma réserve d'expérience » (Cefaï 1998 : 47). De même, on peut faire quelques rapprochements avec la notion de *représentation praxéologique* (Filliettaz 2002) qui « désigne des savoirs et des

– qui prennent source dans l'expérience passée des participants et orientent leurs actions présentes et futures (Hanks 1996, 2005)¹⁸.

On conçoit que *participants au raconter*, *site du raconter* et *façon de raconter* sont inextricablement liés : *site* et *façon* convergent dans l'idée d'une nouvelle télévisée, par exemple ; de la même façon, les *façons de raconter* sont également liées au répertoire des *raconteurs* qui, eux-mêmes, peuvent avoir des rôles et statuts différenciés selon le *site* depuis lequel ils s'expriment. Par conséquent, la distinction entre *participants au raconter*, *site du raconter* et *façon de raconter* est heuristique (Georgakopoulou 2015) : elle est une *modélisation pour l'analyse* (Duranti 2005) qui nous permet de rendre compte d'un certain nombre de motifs et récurrences, et d'expliquer certaines de leurs relations.

2.1.2 La configuration narrative

L'activité narrative est le fruit de méthodes, entendues au sens de Garfinkel (2007 [1967]) comme « les procédures (...) par lesquelles (...) les acteurs sociaux reconnaissent, produisent et reproduisent des actions et des structures sociales » (Heritage 1991 : 92). Labov, pourtant davantage connu pour son approche structurale que pour un point de vue praxéologique, parlait lui-même de « méthode de récapitulation de l'expérience passée » (Labov 1972a : 359) pour désigner le récit conversationnel. Si la définition labovienne pose un certain nombre de problèmes¹⁹, l'idée d'une *méthode* ou,

savoir-faire culturellement constitués, [...] qui portent sur l'organisation attendue des étapes par lesquelles s'accomplissent des activités auxquelles les individus sont susceptibles d'attribuer des enjeux et des buts particuliers » (Fillietaz 2014 : 75).

18. Hanks prolonge et repense la notion d'*habitus*, telle que conceptualisée par Bourdieu (1972) : « Au travers de l'*habitus*, la société est imprimée sur l'individu, non seulement dans des habitudes mentales, mais encore davantage dans des habitudes corporelles. Pour citer Mauss (1973, p. 117), l'ancrage social (*social embedding*) se réalise par des façons de bouger, de faire des gestes, de regarder, et de s'orienter dans l'espace vécu (Csordas 1994, Enfield 2005, C. Goodwin 2000, Hanks 1990, Haviland 2000, Kendon 1997). S'agissant du langage, l'*habitus* a à voir avec la définition sociale du locuteur, mentalement et physiquement, sur des façons de parler routinières, sur des gestes et des actions communicatives incarnées corporellement, et sur les points de vue inculqués via les pratiques référentielles ordinaires dans une langue donnée (Ochs 1996) » (Hanks 2005 : 69). L'*habitus* d'un individu est continuellement alimenté par les interactions sociales auxquelles celui-ci participe et par les pratiques langagières qu'il mobilise et auxquelles il est exposé quotidiennement. C'est ainsi par le langage que la société s'imprime sur l'individu, comme le remarque Agha à propos de l'*habitus* linguistique : « L'*habitus* linguistique est largement médié par des processus métalinguistiques, c'est-à-dire par des événements discursifs qui typifient et assignent des valeurs à la parole, bien que parfois de façon extrêmement implicite. Dans le cas des typifications les plus implicites, les effets produits peuvent être entièrement façonnés par l'activité discursive, et peuvent être extrêmement concrets et palpables au cours même de l'événement, mais difficiles à rapporter hors de ce contexte » (Agha 2007 : 229).

19. La définition labovienne du récit – « une méthode de récapitulation de l'expérience passée consistant à faire correspondre une séquence verbale de propositions à une séquence d'événements qui se sont réellement produits » (Labov 1972a : 359-360) – est notamment

plus justement, d'un ensemble de *méthodes apparentées*²⁰ qui soient au service de la représentation de l'expérience humaine telle qu'elle se déroule dans le temps – soit d'événements ou d'actions que subissent et/ou produisent des entités anthropomorphes – est du plus grand intérêt. Elle engage à considérer les modes de représentation narratifs au travers des *tâches* que les participants réalisent séquentiellement et des *outils* (des ressources sémiotiques de divers ordres) qu'ils mobilisent pour ce faire (Hausendorf & Quasthoff 1991, 2005 ; Gülich 1994). Ces *tâches*, toujours sensibles à la situation narrative (De Fina et Georgakopoulou 2012 : 44), concourent à la configuration du *raconté* dans ses dimensions chronotopique, événementielle et expérientielle : qu'il s'agisse de situer des entités dans un espace-temps et une logique d'action, d'ordonner des événements ou encore de construire des points de vue.

Ces dimensions, toujours enchevêtrées dans la réalisation sémiotique du fait de la polyfonctionnalité des signes, peuvent néanmoins être distinguées analytiquement. Ces dimensions – effectives ou projetées – sont en outre toujours le produit d'une collaboration et d'une négociation entre tous les *participants au raconter*, participants dont les états et positionnements épistémiques²¹ ainsi que les capacités de participation peuvent diverger tant pour des raisons symboliques que matérielles (Goodwin 1984, 1986 ; Shuman 1986, 2015 ; Lerner 1992 ; M.H. Goodwin 1997 ; Norrick 2000).

limitée par le fait qu'elle implique une correspondance nécessaire entre temporalité du vécu et du raconté (Bres 2001) et suppose un détachement contextuel de l'activité (Laforest & Vincent 1996 ; Scheglof 1997 ; Georgakopoulou 2007 : 31-65).

20. Apparentées, au sens d'airs de famille (Wittgenstein 2001 [1953]), parce que, du point de vue ontogénétique (Bruner 1996), elles prennent source dans des activités de récapitulation de l'expérience passée : « Il est indéniable que les formes du récit sont des sortes de résidus sédimentaires des anciennes façons de raconter » (Bruner 1997 : 59). Cette idée d'une source commune est également chère à Ricœur qui observe à propos du récit historique et du récit de fiction que « les deux modes narratifs sont précédés par l'usage du récit dans la vie quotidienne. [...] tous les arts de la narration, et à titre éminent ceux qui sont issus de l'écriture, sont des imitations du récit tel qu'il est déjà pratiqué dans les transactions du discours ordinaire » (Ricœur 1984 : 292). On retrouve également cette idée en anthropologie linguistique : « Les récits d'expérience personnelle dans la conversation ordinaire sont le prototype de l'activité narrative plutôt que le sous-produit imparfait d'un discours narratif plus habile et davantage planifié » (Ochs & Capps 2001 : 3).

21. Labov & Fanshell classent les événements représentés au cours d'une activité narrative en cinq catégories, basées sur la connaissance qu'en ont les participants : « Événements A : connus de A mais pas de B. Événements B : connus de B mais pas de A. Événements A-B : connus par A et B. Événements O : connus par toutes les personnes présentes. Événements D : connus pour être controversés (*disputable*) » (Labov & Fanshell 1977 : 100 ; voir également 62-63). À cette première classification, on peut ajouter celle proposée par Pomerantz (1980) « entre savoir de type 1 (de première main : par exemple, par expérience directe) et savoir de type 2 (de seconde main : par exemple, connu seulement par oui-dire ou d'autres moyens indirects) » (Heritage 2013 : 374), impliquant des territoires épistémiques différenciés (Kamio 1997 ; Heritage 2012).

Configuration chronotopique

Raconter engage la configuration de *chronotopes*, que l'on peut associer, en première approximation, à la phase d'*orientation* dégagée par les premières études sociolinguistiques sur le récit conversationnel (Labov & Waletzky 1967 ; Labov 1972a). La phase d'*orientation* – « mécanisme fondamental pour initier un récit » (Labov & Fanshel 1977 : 106) – fournit des « informations à propos des personnes, lieux, temps et comportement impliqués » (Labov 2013 : 5)²². Permettant la *disjonction* entre le monde du *raconter* et le monde du *raconté* (Bronckart 1996 ; Filliettaz 1999), l'*orientation* précise l'ancrage spatio-temporel de la situation représentée. Outre un débrayage spatio-temporel, s'engage un débrayage actantiel (Bres 1994 : 80) : est introduite une entité prise dans une logique d'action spécifique, elle aussi disjointe au plan immédiatement praxéologique de l'activité narrative en cours de réalisation. Ainsi s'opère l'installation d'un *chronotope* (Bakhtin 1981 ; Allan 1994 ; Blommaert 2015), que l'on définit comme la configuration sémiotique d'un espace-temps autonome orienté en direction d'une logique événementielle²³, cette configuration cadrant ou projetant un éventail de possibles narratifs. Le chronotope est ensuite alimenté tout au long de l'activité narrative qu'il s'agisse de supporter l'état de choses initial, de le contraster ou encore d'en rappeler l'unité spatio-temporelle, actantielle et événementielle.

La notion de *chronotope* est issue des travaux de Bakhtine sur le roman et, plus particulièrement de son essai, *Formes du temps et du chronotope dans le roman* (Bakhtine 1978 : 235-398). Chez l'auteur déjà, la notion est labile, et ses interprétations sont multiples : Allan (1994), citant Bakhtine (1981 : 250), définit les chronotopes comme « “les centres organisateurs” des événements narratifs clés présentés par le texte, la place où “les nœuds du récit se nouent et se dénouent” » (Allan 1994 : 200) alors que Blommaert (2015) les considère comme des « cadres complexes dans lesquels le temps, l'espace et des types d'agentivité (*patterns of agency*) coïncident » (Blommaert 2015 : 110). Ce n'est pas tant l'orthodoxie à la définition de *chronotope* telle que proposée par Bakhtine qui importe pour notre recherche mais ce que cette notion nous permet d'envisager pour penser les pratiques narratives, à savoir la configuration sémiotique d'un espace-temps autour d'un événement ou d'une expérience humaine. Si nous parlons de *chronotope* et non pas simplement de *configuration spatio-temporelle*, c'est pour pouvoir intégrer à cette configuration non seulement la représentation des paramètres *spatio-*

22. Également Labov & Fanshell : « [...] un récit commence typiquement par une référence au temps, au lieu, aux personnes et à la conduite (*behavior*) caractéristique de la situation » (1977 : 106).

23. Nous utilisons ici *événementiel* et *événement* comme un hyperonyme pour *événement non délibéré* et *action* (Herman 2002 : 27-51). Les événements non délibérés recouvrent « les processus étendus temporellement [...] et les événements (*happenings*) non provoqués intentionnellement » (Herman 2009a : 185 ; également Herman 2002 : 27-51).

temporels et *actantiels* immédiats d'une expérience, d'une action ou d'un événement (les « circonstances ») mais également des paramètres positionnés sur des échelles spatio-temporelles et actantielles de plus grande ou, à tout le moins, de différente envergure (Blommaert 2015).

Selon Bakhtine (1981 : 250), c'est de la fusion des indicateurs spatio-temporels présents dans la représentation sémiotique que peut naître un *chronotope*. La constitution d'un *chronotope*, dans le cas d'une activité narrative, permet de différencier le monde raconté (le ou les *chronotopes* représentés sémiotiquement) du monde où l'on raconte :

devant nous, deux événements : celui qui nous est raconté dans l'œuvre, et celui de la narration elle-même (et nous participons nous-mêmes à ce dernier, comme auditeurs-lecteurs). Ces événements se déroulent à des moments différents (par leur durée, aussi) et en des lieux différents. Simultanément, ils sont inséparablement réunis dans un événement unique, mais compliqué. (Bakhtine 1978 : 395)

La notion de *chronotope* permet de souligner que lorsque l'on raconte, il ne s'agit pas seulement de « monnayer un temps dans un autre temps » (Metz 1968 : 27) mais également un espace dans un autre espace, une logique événementielle dans une autre logique événementielle.

La constitution d'un *chronotope* (ou d'un monde raconté) qui se différencie du monde où l'on raconte se retrouve chez Bronckart (1996 : 164) pour qui le *raconter* se définit principalement par la construction d'un monde discursif en rapport de disjonction spatio-temporelle et actantielle avec l'ici-et-maintenant de la communication :

Lorsque l'on se situe dans l'ordre du RACONTER, le monde discursif est posé dans un « ailleurs », mais cet ailleurs doit cependant demeurer [...] un monde semblant, c'est-à-dire un monde qui doit pouvoir être évalué ou interprété par les humains qui liront le texte. Ces mondes à la fois mis à distance et semblants peuvent dès lors présenter des degrés divers d'écarts avec les règles en vigueur dans le monde ordinaire. (Bronckart 1996 : 155)

Aussi, il s'agit pour celui qui raconte d'installer un *chronotope* au moyen de ressources sémiotiques puis de l'alimenter tout au long de l'activité. Le fait de disjointre et de construire un *chronotope* n'implique pas nécessairement un travail de mise en fiction, ainsi que le remarque Bronckart :

À titre de pôles d'un continuum, on pourrait donc distinguer un RACONTER réaliste, véhiculant un contenu thématique susceptible d'être évalué et interprété selon l'essentiel des critères de validité du monde ordinaire, et un RACONTER fictif, dont le contenu ne pourrait que partiellement faire l'objet d'une telle évaluation. (Bronckart 1996 : 155-156)

Nous préférons néanmoins l'emploi de *chronotope* à *monde discursif* ou à *monde raconté* afin d'éviter toute confusion avec la notion de *storyworld* popularisée par Herman (2002) en narratologie postclassique, désignant des modèles mentaux²⁴ plutôt que des réalisations sémiotiques. De même, nous préférons éviter l'emploi de la notion de *diégèse* propre à la narratologie classique (Genette 1966, 1972, 2007), souvent simple synonyme d'espace-temps²⁵.

Configuration événementielle

Outre l'installation d'un chronotope puis son alimentation tout au long de l'activité narrative, il peut également s'observer la construction d'une consécution événementielle. Qu'il s'agisse des traditions rhétoriques, sociolinguistiques, psycholinguistiques ou narratologiques, presque toutes convergent vers la définition d'une forme narrative canonique ou prototypique : le *récit*²⁶.

Le déroulement du *récit* peut correspondre ou non au déroulement des événements qu'il décrit (Genette 1972). Dans les termes de Genette, les récits *synchrones*, dans lesquels l'ordre de la représentation et des événements représentés correspondent, se distinguent des récits *anachroniques*, fonctionnant par *prolepse* (projetant des événements se déroulant postérieurement à ce qui est en train d'être raconté) ou par *analepse* (revenant à des événements s'étant déroulés auparavant de ce qui a déjà été raconté). En plus de se marquer au plan de l'ordre des événements, Genette relève également des formes de (non-)coïncidence temporelle au plan de la *vitesse* de la représentation des événements (par exemple, dans le cas de la mise en scène d'un dialogue, *raconter* peut prendre autant de temps que le temps de la scène représentée mais peut en prendre également davantage ou moins

24. Pour rappel, «les mondes narratifs (*storyworlds*) sont des modèles mentaux de qui a fait quoi à et avec qui, quand, où, pourquoi et de quelle manière dans le monde dans lequel les destinataires [du récit] se projettent – ou effectuent un déplacement déictique (*deictif shift*) [...] – à mesure qu'ils interprètent une histoire» (Herman 2002 : 5).

25. La notion de *diégèse*, que Genette emprunte aux travaux de Souriau (1951) en analyse du cinéma, est probablement plus répandue que *chronotope*. Elle a néanmoins le défaut d'être souvent cantonnée à la représentation d'un espace-temps au détriment de la représentation d'un monde disjoint spatio-temporellement et actantiellement. Ainsi Genette définit-il tout d'abord la *diégèse* comme «l'univers spatio-temporel désigné par le récit» (Genette 1972 : 280), même si quelques années plus tard il y réfère comme «un univers plutôt qu'un enchaînement d'actions (histoire) : la *diégèse* n'est donc pas l'histoire, mais l'univers où elle advient» (Genette 2007 : 301). Il convient par ailleurs de noter que la notion de *diégèse* est elle-même issue de la tradition antique, bien qu'elle ne recouvre pas vraiment les mêmes aspects : parlant des modes de représentation, Platon fait s'opposer *mimesis* (imitation) et *diegesis* (simple récit) alors qu'Aristote fait de la *diegesis* un des modes de la *mimesis* (Genette 1966 ; Genette 2007 : 301-302).

26. Il faut remarquer que le *récit* comme forme narrative «canonique» ou «prototypique» n'a peut-être de canon et de prototype que le fait d'avoir été érigé en objet d'étude privilégié de la recherche sur le *raconter* en linguistique, en narratologie ou en psychologie (Laforest & Vincent 1996 ; Georgakopoulou 2007, 2015 ; De Fina & Georgakopoulou 2012).

et de leur *fréquence* (qu'il s'agisse de raconter une fois ce qui s'est passé une fois, de raconter plusieurs fois ce qui s'est passé une fois ou de raconter une fois ce qui s'est passé plusieurs fois). Il y a dès lors plusieurs formes de temporalisation de l'événement.

La mise en évidence du *récit* – compris diversement comme archétype universel, schéma cognitif, patron culturel ou modèle pour la description – et les choix des critères le définissant ne sont pas dénués de positionnements idéologiques ou de jugements esthétiques, s'agissant, par exemple, de célébrer certaines œuvres (Genette 1972, construisant son appareil théorique à partir des écrits de Proust) ou de promouvoir des pratiques communicatives dont il est considéré qu'elles témoignent de compétences communicatives de haut niveau (Labov 1972a, observant des récits dignes d'être racontés).

D'un point de vue événementiel, le *récit* peut être décrit comme une séquence composée de sept segments (Adam 1997, 2011) dont l'agencement soutient une « double structure ternaire [...] : *Avant* le procès, *Procès*, *Après* le procès, d'une part, et, d'autre part, par décomposition du *procès* lui-même : *Début* ("commencement" d'Aristote), *Déroulement* ("milieu") et *Fin* ("fin" également chez Aristote) » (Adam 2011 : 74). Se découpent dès lors cinq moments – avant le procès : *m1* ; pendant le procès : *m2*, *m3*, *m4* ; après le procès : *m5* – qui correspondent à cinq des segments de la séquence, à savoir (1) la *situation initiale*, (2) la *complication*, (3) la (*ré*)*action* ou *évaluation*, (4) la *résolution*, (5) la *situation finale*. À ces cinq segments s'en ajoutent encore deux, posés en quelque sorte hors du *récit* en tant que tel, (0) le *résumé* et (6) la *morale*.

0. Le *résumé* (0) – ou *entrée-préface* – « peut annoncer le propos narratif et orienter les activités cognitives de celui qui entend ou lit le *récit* » (Adam 2011 : 86).
1. La *situation initiale* – nommée également *orientation* – « établit [...] les éléments constitutifs du "monde" de l'histoire racontée » (Adam 1997 : 55) dont les lois contraignent l'agir des personnages.
2. La *complication* – appelée également *nœud* – voit l'apparition d'un événement déclencheur, « transformateur qui peut modifier les prédicats de base » (Adam 1997 : 55) de la *situation initiale*.
3. La (*ré*)*action* est « le noyau actionnel qui résulte du nœud » (Adam 2011 : 77), elle est une *évaluation* « si au lieu d'agir le narrateur ou un personnage évalue la situation créée par le nœud » (Adam 2011 : 76).
4. La *résolution* – ou *dénouement* – « permet à la séquence de s'achever comme [la complication] assurait, de son côté, le démarrage de la séquence » (Adam 1997 : 51).
5. La *situation finale* « peut être déduite de [la résolution] ou exprimée et plus ou moins développée » (Adam 2011 : 76), elle « renvoie à la situation initiale » (Adam & Revaz 1996 : 67).

6. La morale – ou *évaluation finale* – sert à « rendre explicite le sens induit par le récit » (Adam 2011 : 84).

Centrale pour la définition du *récit*, la notion de mise en intrigue se voit définie diversement. Tendanciellement, les auteurs s'accordent néanmoins pour dire qu'elle implique l'organisation des événements dans un ensemble dont les parties prennent sens les unes par rapport aux autres (*i.e.* relationnellement) et qu'une telle organisation engage une dynamique tensive, allant de l'apparition d'un problème à sa résolution.

La mise-en-intrigue consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontés, qui font de la fable une histoire « complète et entière » ([Aristote, *Poétique* :] 1450 b25), ayant commencement, milieu et fin. Comprenons par là qu'aucune action n'est un commencement que dans une histoire qu'elle inaugure ; qu'aucune action n'est non plus un milieu que si elle provoque dans l'histoire racontée un changement de fortune, un « nœud » à dénouer, une « péripétie » surprenante, une suite d'incidents « pitoyables » ou « effrayants » ; aucune action, enfin, prise en elle-même, n'est une fin, sinon en tant que dans l'histoire racontée elle conclut un cours d'action, dénoue un nœud, compense la péripétie par la reconnaissance, scelle le destin du héros par un événement ultime qui clarifie l'action et produit, chez l'auditeur, la *catharsis* de la pitié et de la terreur. (Ricoeur 1986 : 16)

Certains font correspondre la mise en intrigue au déroulement du *récit* (Adam 1985, 2008, s'inscrivant à la suite de Todorov 1968 et Larivaille 1974). D'autres y voient un mode de composition textuelle spécifique articulant nouement et dénouement (Revaz 1997, 2009), dans la droite ligne de la tradition aristotélicienne : « J'appelle nouement ce qui va du début jusqu'à la partie qui précède immédiatement le renversement qui conduit au bonheur ou au malheur, dénouement ce qui va du début de ce renversement jusqu'à la fin » (Aristote, *Poétique* : 55 b24). D'autres encore (Baroni 2007, 2017a), adoptant un point de vue fonctionnel, définissent la mise en intrigue comme la production d'un jeu d'incomplétude informationnelle, destiné à produire chez ceux à qui le récit est destiné des opérations de pronostic (que va-t-il se passer ?) ou de diagnostic (que s'est-il passé ?) relativement au dénouement attendu.

La consécution événementielle représentée au cours de l'activité narrative peut ne pas correspondre à la forme du *récit* dit *canonique*. En d'autres termes, plutôt qu'un récit fonctionnant par *mise en intrigue* ou par préparation d'un point culminant (Goodwin 1984 ; Georgakopoulou 1997 ; Filiettaz 1999), le mode de représentation des événements peut-être celui d'un *compte rendu* témoignant de leur succession chronologique et causale (Revaz 1997, 2009a) mais également celui de la *chronique* d'une suite d'événements, celui de la *description* d'un événement ou celui de la seule *mention* de l'événement.

On relève ainsi cinq formes de sémiotisation de l'événementialité : *mention*, *description*, *chronique*, *compte rendu*, *récit*.

Ce répertoire de formes puise dans trois typologies, ancrées respectivement en analyse conversationnelle (Zimmerman 1992), en linguistique textuelle (Revaz 1997, 2009) et en analyse des interactions (Filliettaz 1999). Zimmerman (1992 : 435-441) propose la description de trois formats pour rapporter des événements : *report*, où l'on mentionne un événement ; *description*, où l'on mentionne et caractérise un événement ; et *narrative*, où l'on rend compte chronologiquement d'un événement, notamment pour en manifester le caractère inhabituel ou problématique. Revaz (1997 : 128-139 ; 2009 : 101-137) distingue la *chronique* (représentation d'une suite d'événements sur le seul principe chronologique), la *relation* (représentation d'une suite d'événements selon des principes chronologiques et causaux) et le *récit* (représentation d'une suite d'événements selon une mise en intrigue). Filliettaz (1999 : 125-134) trace un continuum à trois gradients : la *mention* (par laquelle est évoqué un événement passé) ; le *compte rendu* (lors duquel les événements sont récapitulés sans être mis sous tension) ; le *récit* (dans lequel l'opération de récapitulation est mise sous tension).

La typologie de Filliettaz prend elle-même source dans les travaux de Güllich et Quasthoff (1986) qui partant de variations formelles plutôt que de variations de contenu, aboutissent à un répertoire de trois routines communicatives différentes capables de représenter le même type d'événement : *statement*, *report* et *narrative* (Güllich & Quasthoff 1986 : 223-227). Cette distinction opérée à partir des moyens utilisés pour récapituler des événements passés amène à différencier les trois routines non seulement relativement à la dimension de l'événementialité – respectivement la mention d'un événement, le compte rendu d'une suite d'événements et la mise sous tension d'une suite d'événements – mais également relativement au rapport expérientiel à ce qui s'est passé.

Ainsi, un *narrative* s'attache à construire une présence aux événements (*replaying*, Goffman 1974) et montre un investissement subjectif important, ceci au travers de la mise en avant du point de vue de celui/ceux ayant vécu les événements, de l'atomisation des événements représentés, de l'emploi du discours direct, de l'emploi du présent historique pour des effets d'hypotypose ou encore de l'emploi de marqueurs évaluatifs pour signaler la *raison d'être* (*point*) de ce qui est raconté. En revanche, le *report* privilégie la neutralité de la récapitulation. Ainsi que le résume Filliettaz (1999 : 133), « les propos y sont rapportés à la forme indirecte, les événements tendent à être synthétisés plutôt qu'atomisés, et les processus évaluatifs laissent place à une simple évocation factuelle ». Quant au *statement*, seule sa brièveté est évoquée. La distinction que font Güllich & Quasthoff est d'importance : elles mettent en évidence la dimension expérientielle et non seulement événementielle engagée par

l'activité narrative, de la même façon que Fludernik (1996) en narratologie pose l'expérientialité – « l'évocation quasi mimétique d'une expérience vécue » (Fludernik 1996 : 12) – comme aspect définitoire du récit. Pour cette dernière, « il peut [...] y avoir des récits sans intrigue, mais il ne peut y avoir des récits sans expérienteur humain (anthropomorphe) de quelque espèce à un niveau narratif ou un autre » (Fludernik 1996 : 13).

Configuration expérientielle

L'activité narrative peut être orientée vers la représentation cohérente des événements ou leur mise en question (Ochs 2004). Selon Ochs & Capps (2001), la cohérence de la représentation va en général de pair avec un *positionnement moral constant* (*constant moral stance*) par rapport à ce qui est raconté alors que sa mise en question est associée à une *fluidité du positionnement moral* (*fluid moral stance*). Cela fait écho à Labov (Labov & Waletzky 1967 ; Labov 1972a) qui, en plus de dégager une structure d'ensemble du récit basée sur le déroulement événementiel, met en évidence une « structure secondaire » (Labov 1972a : 369), l'*évaluation*, infusant tout au long de l'activité narrative et indiquant là « où celui qui raconte veut en venir » (Labov 1972a : 366). Stivers (2013 : 201) va même plus loin en faisant du *positionnement* (*stance*) par rapport à ce qu'il s'est passé l'élément central autour duquel l'activité narrative est construite. À la configuration chronotopique et événementielle s'ajoute ainsi la construction d'une perspective sur les événements relatés : une dimension proprement expérientielle.

Cette dimension est *expérientielle*, en tant qu'elle témoigne du rapport que le *raconteur* entretient avec les événements dont il rend compte. Elle s'établit sémiotiquement par la construction de *points de vue* (Rabatel 2008, 2014)²⁷ qui signalent localement non seulement la *source* de ce qui est raconté (qui peut être soit assumée par le *raconteur*, soit déléguée à d'autres instances, soit encore attachée à aucune instance en particulier²⁸) mais également le *positionnement épistémique et affectif* du *raconteur* par rapport à ce qui est raconté.

La dimension expérientielle s'exprime également au travers de la gestion des savoirs, que Genette nomme *focalisation* : « le récit peut [...] choisir de régler l'information qu'il livre [...] selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire » (Genette 1972 : 184). Se distingueraient dès lors quatre pôles de focalisation (Baroni 2017c) : la *focalisation*

27. Notre étude n'adopte pas les notions de *voix* et de *point de vue* telles que théorisées par Genette. Se référer aux travaux de Rabatel (1997, 1998, 2008) pour une critique raisonnée et la proposition d'une approche alternative. Chez Rabatel, la notion de *point de vue* s'apparente en certains aspects à celle de *voix* telle que définie par la tradition bakhtinienne (Bakhtine 1981), voir *infra* : *Raconter avec les mots des autres*.

28. Ce dernier cas faisant écho aux remarques de Benveniste sur le récit historique : « Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes » (Benveniste 1966 : 241).

lors de laquelle le récit est « centré sur un (groupe de) personnage(s) [et] joue sur un partage maximal des connaissances entre le (ou les) personnage(s) et [l'interprète du récit] » (Baroni 2017c : 18); la *focalisation restreinte* qui « se définit par une situation, qui peut être parfois très locale, dans laquelle [l'interprète] est confronté à un déficit d'information par rapport à un (groupe de) personnage(s) » (Baroni 2017c : 19); la *focalisation élargie* qui « divulgue certaines informations auxquelles les personnages n'ont pas accès » (Baroni 2017c : 20); la *non-focalisation* lors de laquelle « un étalonnage de l'information narrative comparée au savoir que possède un personnage focal [...] n'aurait pas de pertinence directe » (Baroni 2017c : 23).

Point de vue et focalisation se rapportent à l'expression de l'*expérientialité*. Fludernik (1996 : 57-77), puisant dans les travaux sociolinguistiques consacrés au récit oral (Labov 1972a, notamment) et redéfinissant les enjeux centraux de la narratologie autour de la représentation de l'expérientialité plutôt que de celle de la succession des événements, propose de distinguer deux types de formes narratives selon la présence ou l'absence d'expérientialité : *raconté non expérientiel* (*report*, dans les termes de Fludernik) et *raconté expérientiel* (*narrative*).

Le *raconté non expérientiel* se différencie du *raconté expérientiel* par le fait qu'il « est employé pour résumer ou présenter des faits (*the facts of the case*), pour fournir des informations [...] sur la base d'une expérience de seconde main ou du résumé d'une expérience vécue (*first-hand*) dépeinte de manière non expérientielle » (Fludernik 1996 : 71). Au contraire, le *raconté expérientiel* se définit en premier lieu par le fait qu'il représente ce que c'est que de vivre une expérience (*what it's like*, Herman 2009 : 137-160), ceci engageant pour la ou les figure(s) représentée(s) de se positionner ou d'être positionnée(s) comme « un agent qui accomplit certaines choses ou un expérienceur à qui des choses arrivent » (Fludernik 1996 : 74). Le *raconté expérientiel* met en scène l'expérience humaine et sa perception. Fludernik propose en outre de distinguer trois formes de *raconté expérientiel* selon le rapport de celui qui raconte avec l'expérience rapportée, prolongeant une distinction introduite par Labov & Waletzky (1967) : l'expérience rapportée peut être *personnelle*, *observée* ou *vicariante*. Dans le premier cas, l'expérience est vécue personnellement. Dans le deuxième cas, « l'observateur est l'expérienceur passif d'événements qui généralement ne le concerne pas directement » (Fludernik 1996 : 74). Dans le troisième cas, l'expérience rapportée n'est pas vécue par l'instance narrative mais par une ou plusieurs autres personnes.

Norrick (2013ab), prolongeant à la fois les réflexions de Labov & Waletzky et de Fludernik, rappelle que la différence formelle la plus manifeste entre formes narratives personnelles et vicariantes est que la première utilise la première personne alors que la seconde emploie la troisième. Cette différence

formelle va de pair, selon Norrick, avec un changement dans le *format de production* (Goffman 1981 ; voir *supra*, à propos des *participants au raconter*) projeté. Pour les premières, il constate une identification du *raconteur* au *personnage* ; pour les secondes, leur claire séparation.

Autrement dit, dans un cas, le JE narré est le même que le JE narrant alors que, dans l'autre, deux JE se distinguent. À un niveau anthropologique, il est probable que la différence fondamentale entre raconter une expérience personnelle et raconter une expérience vicariante se trouve dans le fait qu'une expérience vicariante est toujours médiée par un dispositif sémiotique, au contraire de l'immédiateté de l'expérience vécue. Aussi, pour rendre compte d'une expérience vicariante, il faut nécessairement se baser sur un matériel préalable, qu'il s'agisse d'histoires entendues ou de documents permettant d'inférer une configuration narrative de l'expérience.

2.1.3 L'idéologie narrative

Comme toute pratique communicative, les pratiques narratives et leur adéquation contextuelle sont sous-tendues par des conceptions culturelles (Woolard 1992 : 235). Si ces idéologies ne sont pas toujours explicitées, cela ne les empêche pas d'être « des faits sociaux aussi réels que tous les autres. Elles font partie de ce qui organise les actions des agents et la compréhension qu'ils ont des actions des autres » (Hanks 1996 : 230). Dans la tradition de l'anthropologie linguistique²⁹, nous considérons les idéologies langagières comme « tout ensemble de croyances sur le langage articulées par les usagers comme une rationalisation ou une justification de structures langagières et d'emplois perçus » (Silverstein 1979 : 193).

Il convient néanmoins de préciser que nous ne considérons pas les idéologies comme des idées ou des représentations séparées des réalisations sémiotiques mais comme des modèles intégrés aux accomplissements pratiques³⁰. Dans cette perspective, les idéologies langagières ne se réduisent pas à des idées fausses, des distorsions ou à des hégémonies autour d'un phénomène langagier mais regroupent toutes « conceptualisations à propos des langues, des locuteurs et des pratiques discursives » (Irvine 2012 : 63).

29. Pour une discussion de la notion d'idéologie dans les domaines de l'analyse du discours et de la sociolinguistique francophones comparés à celui de l'anthropologie linguistique nord-américaine, se référer à Costa (2017).

30. « Ainsi, pour décrire les pratiques de communication, nous avons besoin de ne pas réduire les occurrences à des types. C'est bien plutôt la tension continue entre des dimensions schématiques et émergentes (dont aucune n'est aussi complète qu'un type) qui explique la régularité et la nouveauté, la reproduction et la production (...) Au regard de la notion d'*habitus* (...), les orientations vers des valeurs sont incarnées (*embodied*) tant dans les pratiques corporelles que dans les représentations mentales, tout cela étant distribué sur ce que la perspective cartésienne considère être les différents domaines de l'esprit et du corps. » (Hanks 1996 : 231 et 234)

S'agissant plus particulièrement des idéologies du *raconter*, elles peuvent s'exprimer au travers de phénomènes de *(dés)affiliation* et de *(dés)alignement* (Stivers 2008 ; Stivers, Mondada & Steensig 2011 ; Steensig 2013):

Stivers, Mondada & Steensig (2011) [...] conceptualisent l'alignement comme « le niveau structurel de la coopération » (Stivers, Mondada & Steensig 2011 : 20) et voient les réactions d'alignement (*aligning responses*) comme celles qui « coopèrent en facilitant l'activité ou la séquence proposée ; en acceptant les présuppositions et les termes de l'activité ou de la séquence proposée ; et en correspondant à la préférence formelle (*the formal design preference*) du tour » (Stivers, Mondada & Steensig 2011 : 20). Ceci implique d'accepter les rôles interactionnels impliqués dans l'activité ; par exemple, dans le contexte d'une activité narrative, accepter le rôle de destinataire du raconter (Stivers 2008). L'affiliation est, dans ce projet, « le niveau affectif de coopération » dans lequel « les réactions affiliatives sont maximalelement pro-sociales quand elles correspondent à la position évaluative du locuteur précédent, montrent de l'empathie ou coopèrent avec la préférence de l'action précédente » (Stivers, Mondada & Steensig 2011 : 21). (Steensig 2013 : 944)

Les phénomènes de *(dés)affiliation* et de *(dés)alignement* permettent notamment aux participants de signaler leur rapport à l'activité narrative en cours et renvoient à des conceptions culturelles du *raconter* au travers d'un double mouvement d'inscription indexicale³¹ (Silverstein 2003), d'« adéquation au contexte » (*presupposition indexicale*) et d'« implication en contexte » (*implication indexicale*):

au regard du contexte micro-social dans le sens le plus général, un (légi)signe [= type] indexical attaché à des conventions sociales est dialectiquement posé en équilibre entre présupposition indexicale et implication indexicale. Autrement dit, sa signification indexicale est composée de deux aspects. Le premier est son « adéquation » indexicale (*indexical « appropriateness-to »*) aux paramètres contextuels connus ou constitués de manière autonome à ce stade : ce qui, entre ceux qui utilisent des signes (*sign-users*) pour interagir, est déjà établi, au moins implicitement, comme « contexte » auquel la convenance (*propriety*) de leur usage s'attache à t_0 [t_0 , c'est-à-dire avant que les usagers n'interagissent]. Le second aspect est son

31. Traditionnellement, la linguistique a considéré l'*indexicalité* à travers la question des expressions déictiques (*je, ici, maintenant, etc.*) dont l'interprétation mobilise nécessairement des savoirs contextuels (Levinson 1983 : 57). Il reste néanmoins que Bar-Hillel considère en 1954 déjà qu'« une phrase indexicale (*indexical sentence*) n'a pas nécessairement besoin de contenir en son sein des expressions indexicales non phrastiques : "Pluie", par exemple, peut servir, dans des contextes appropriés, comme une phrase indexicale » (Bar-Hillel 1954 : 370). Depuis Garfinkel (1967), la notion d'*indexicalité* a été considérablement élargie : « tout usage du langage est, sans exception, régi par des attaches contextuelles. Donc, même si une phrase est produite comme la simple description d'un état de fait, il faudra faire appel à ses caractéristiques contextuelles pour vérifier qu'elle est, somme toute, visée comme une description et non, par exemple, comme une ironie, une plaisanterie ou une métaphore » (Heritage 1991 : 111-112). Peirce, à qui l'on doit la théorisation de la notion d'*indice*, participe à rendre possible cet élargissement en remarquant qu'il « serait difficile, sinon impossible, [...] de trouver un signe absolument privé de qualité indiciaire » (Peirce 1935-1958 : CP 2.306).

« implication » indexicale en contexte (*indexical "effectiveness-in"*): comment les paramètres contextuels semblent être créés (*be brought into being*) – c'est-à-dire impliqués causalement et par conséquent existentiellement – par le fait de l'usage du (sin)signe [= occurrence] indexical lui-même. (Silverstein 2003 : 195)

C'est dès lors en vertu de *cadres* (*frames*, Goffman 1974) – entendus comme « les définitions psychologiques, les attentes et les typifications que les individus utilisent pour faire sens des situations, des événements et des activités qui composent leur existence » (Rampton 2018 : 7) – que prennent sens les phénomènes de (*dés*)*affiliation* et de (*dés*)*alignement* par rapport à l'activité narrative.

C'est également au travers des *discours sur le raconter* que nous pouvons saisir les conceptions culturelles que les membres d'une communauté de pratique développent à propos du *raconter* (Jaworski, Coupland & Galasinski 2004 ; Agha 2007). Les *discours sur* peuvent être réalisés *in situ* : ils ont dès lors une dimension proprement métapragmatique³² (Lucy 1993 ; Silverstein 1993) ou métacommunicationnelle³³ (Bateson 1972), s'agissant de planifier, contrôler ou évaluer le *raconter* dans le cours du processus communicatif (Caffi 1994 ; Bublitz & Hübler 2007). Les *discours sur* correspondent aux phénomènes de *formulation* (Garfinkel & Sacks 1970 ; Heritage & Watson 1979 ; Deppermann 2011) dans lesquels

un membre traite d'une partie de la conversation comme une occasion de décrire cette conversation, de l'expliquer, ou de la caractériser, ou de la clarifier (*explicate*), ou de la traduire, ou d'en donner le sens général (*the gist*), ou de prendre note de sa conformité aux règles, ou de remarquer son écart (*departure*) par rapport aux règles. (Garfinkel & Sacks 1970 : 350)

Mondada (1998) rappelle que les activités descriptives des locuteurs, auxquelles se rattachent les formulations, sont « des versions du monde [...] négociées, éventuellement imposées, transformées, reformulées sans cesse dans les interactions situées entre acteurs sociaux » (Mondada 1998 : 130). Elles « ne sont pas indifférentes à la matérialité des médiations symboliques dans lesquelles elles se manifestent » (Mondada 1998 : 131) et sont « à traiter [comme] des activités sémiotiques, intégrées dans d'autres activités sociales » (Mondada 1998 : 131). Les *formulations* sont ainsi réalisées à *toutes fins pratiques* (Garfinkel 2007 [1967]) : on pourra dire en synthèse qu'elles se rapportent soit à des enjeux de *progressivité*, faire avancer l'activité, soit à des enjeux d'*intersubjectivité*, s'assurer de la compréhension mutuelle des participants (Heritage 2007 ; Mondada 2012).

32. Au sens de Silverstein (1993), l'évaluation de l'adéquation contextuelle d'une action langagière et des ressources qu'elle implique.

33. Au sens de Bateson (1972), la métacommunication englobe toutes les expressions qui fournissent un cadre d'interprétation des messages eu égard à la relation de communication entre les individus prenant part à l'échange communicatif.

Les *discours sur le raconter* peuvent également être réalisés *ex situ*, non qu'ils soient réellement accomplis hors de tout contexte, mais parce que les conceptions culturelles qu'ils véhiculent sont pour partie abstraites de la situation de laquelle ils émergent. C'est le cas, par exemple, des *discours sur le raconter* que l'on peut recueillir au cours d'entretiens de recherche. C'est également le cas des *discours ordinaires*³⁴ *sur le raconter* lorsque ceux-ci sont considérés non pas relativement à leur(s) fonction(s) située(s), mais relativement aux conceptions générales qu'ils véhiculent (Kroskrity 2000; Schieffelin, Woolard & Kroskrity 1998; Woolard 1992).

Outre d'être réalisés *in* ou *ex situ*, les *discours sur le raconter* peuvent également être considérés dans leur rapport temporel à l'activité, que ce soit avant sa réalisation – *ex ante* ou *in potentia*, s'il s'agit de projeter une activité possible plutôt que future – ou à sa suite, *ex post*. Dans nos données, les *discours sur le raconter* émergeant lors des réunions éditoriales précédant la production de la nouvelle sont du premier ordre alors que ceux suscités à l'occasion de l'entretien rétrospectif sont du second.

2.1.4 Un modèle d'analyse du raconter

Notre modèle d'analyse du raconter s'inscrit dans les préoccupations socio-linguistiques et narratologiques les plus actuelles: d'une part, il considère le *raconter* comme un *fait linguistique total* (Silverstein 1985; Hanks 1996; Blommaert & Rampton 2011; Coupland 2016), produit de l'«interaction instable et mutuelle de formes sémiotiques signifiantes, contextualisées dans des situations d'emploi et médiées par des idéologies culturelles» (Silverstein 1985: 220); d'autre part, il fournit des outils d'analyse qui sont systématiques et flexibles:

À une époque où les grands récits de notre culture se déclinent sur une vaste gamme de supports médiatiques, [...] il devient [...] essentiel de refonder des concepts transversaux suffisamment souples pour s'adapter à n'importe quel média, tout en réfléchissant à la manière spécifique dont chacun d'entre eux s'incarne médiatiquement. (Baroni 2017d: 156)

Pensé pour éviter la multiplication des catégories descriptives et intégrer les théories existantes sur le fait narratif, notre modèle distingue *situation*, *configuration* et *idéologie narrative* (voir figure 4, ci-après).

Au travers de la *situation narrative*, sont considérés les *sites du raconter*, les *participants au raconter* et les *façons de raconter*. Le *site du raconter* désigne l'espace communicatif, matériel et social d'où émerge l'activité narrative et dont

34. Il faut comprendre ici «discours ordinaires» au sens du discours de «profanes» (Paveau 2007) dont l'identité se comprend sur un continuum de positions discursives adoptées dans et à travers la pratique verbale (plutôt que d'identités sociales fixes) qui indexent des savoirs plus ou moins sophistiqués sur le langage et la communication (Paveau 2008).

elle contribue à constituer la réalité et les enjeux. Les *participants au raconter* regroupent l'ensemble des instances prenant part à l'activité; est en jeu l'analyse de leurs identités, savoirs et modes de participation. La *façon de raconter* correspond au genre d'activité, aux méthodes et aux ressources sémiotiques qui sont mobilisées pour l'accomplir. Cette tripartition entre *site*, *participants* et *façon* a pour but de rendre observable et descriptible ce qui se passe lorsque l'on raconte.

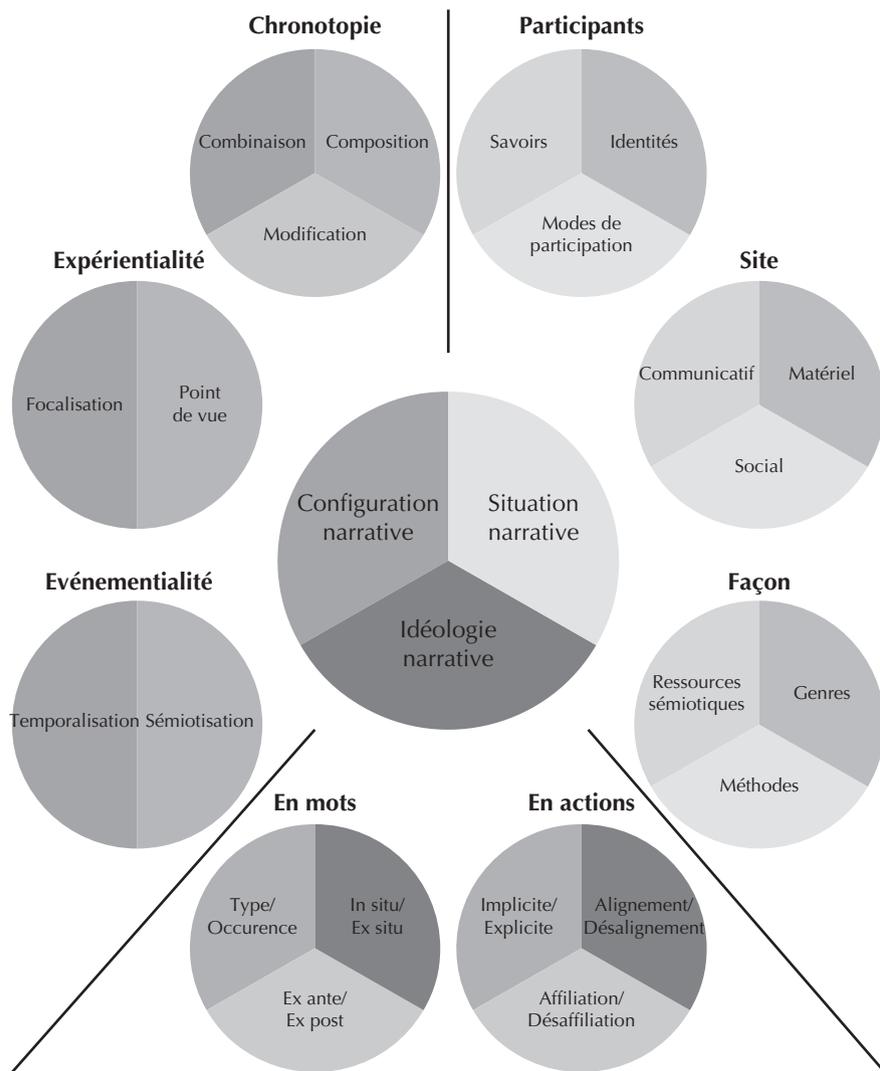


Figure 4. L'analyse du raconter

Avec la *configuration narrative*, sont analysées les *configurations chronotopiques, événementielles et expérientielles* produites à l'occasion d'activités narratives. La *configuration chronotopique* correspond à l'installation et à l'alimentation d'un monde disjoint spatio-temporellement et actantiellement de l'ici-et-maintenant de l'activité narrative; on peut analyser la composition du chronotope, mais également les modifications qu'il subit ainsi que les façons par lesquelles il se combine avec d'autres chronotopes. La *configuration événementielle* concerne les modalités par lesquelles est représentée une consécution d'événements, qu'il s'agisse de leur temporalisation ou de leur sémiotisation. La *configuration expérientielle* recouvre la constitution d'une perspective sur les événements représentés que l'on appréhende en terme de point de vue et de focalisation. Applicable à un large éventail de pratiques, ce modèle tridimensionnel distinguant *chronotopie, événementialité et expérientialité* évite de reconduire une hiérarchie du narratif fondée sur l'élection de la recherche pour un nombre restreint de genres de discours, dès lors érigés en pratiques canoniques.

À travers l'*idéologie narrative*, sont envisagées les conceptions culturelles qui sous-tendent l'activité narrative. Ces conceptions culturelles peuvent porter tant sur le *raconter* que le *raconté*, comme objet spécifique ou générique, réel ou imaginaire. Elles s'expriment par des actions de (dés)alignement et de (dés)affiliation qui peuvent être implicites ou explicites. Les *idéologies narratives* se réalisent également par des mises en mot et s'observent soit lors de l'accomplissement des activités narratives (*in situ*) soit à l'occasion de rationalisations réalisées hors contextes (*ex situ*). Elles peuvent en outre s'appréhender dans leur rapport temporel à l'activité narrative, qu'elles apparaissent de manière préalable (*ex ante*) ou subséquente (*ex post*). Cette série de distinctions permet de saisir l'inscription indexicales des conceptions du *raconter* en circulation dans un espace donné et de les lier à un réseau de valeurs communicatives et sociales.

2.2 L'ethnographie linguistique du travail journalistique

Rendre compte d'un événement inattendu à la télévision, nous l'avons dit, n'est pas réductible à la performance télédiffusée, celle-ci étant redevable d'un processus de production distribué entre plusieurs temporalités et plusieurs lieux, engageant une pluralité de participants et une diversité de ressources sémiotiques, et qui reste largement inexploré.

Jusqu'à récemment, très peu de chercheurs avec une formation en linguistique avaient envisagé de s'aventurer dans une salle de rédaction afin d'observer les journalistes réaliser leur travail quotidien de production de l'information. (NT&T 2011: 1843-1844)

Il s'agit dès lors d'adopter une perspective qui considère les nouvelles à la fois du point de vue de la *scène* et du point de vue des *coulisses* (Jacobs & Slembrouck 2010). Cette double perspective prend source dans la métaphore goffmanienne de la *performance* (Goffman 1959) qui distingue deux régions de la vie sociale³⁵ : la *scène* (*front region*), « le lieu où la performance est réalisée » (Goffman 1959 : 107) et les *coulisses* (*back region*), le lieu où les « costumes et les autres parties de la façade personnelle peuvent être ajustés et examinés minutieusement pour qu'en soient décelés les défauts », dans lequel « l'équipe a la possibilité de répéter sa performance, de vérifier qu'il n'y a pas d'expressions blessantes, comme personne n'est présent pour en être offensé » et où « l'acteur de la performance (*performer*) peut se détendre » (Goffman 1959 : 115)³⁶.

S'agissant d'étudier une performance télévisée, la *scène* est ce qui accessible à l'auditoire grâce à un dispositif médiatique. Les *coulisses* ne sont, quant à elles, pas publiques, et seuls les professionnels des médias et leurs invités y accèdent : c'est dans les *coulisses* que le matériel de la *performance* est préparé et assemblé, et c'est dans ce lieu que ceux participant à la *performance* peuvent avoir un discours réflexif sur celle-ci. Du point de vue de la *scène*, la nouvelle peut être considérée à la fois comme un produit et un processus : elle est un artefact télévisuel pris dans une performance médiatique à l'attention d'un auditoire non présent. Du point de vue des *coulisses*, une nouvelle est un « produit en cours », émergeant d'un réseau complexe de pratiques : à partir de divers matériaux, la nouvelle est produite conjointement par une équipe de professionnels issus de plusieurs domaines, mais s'orientant vers une même finalité, la *performance*.

35. « Une région (*region*) peut être définie comme tout lieu qui est délimité dans une certaine mesure (*degree*) par des obstacles à la perception. Les régions varient, bien sûr, dans le degré de leur délimitation et relativement aux moyens de communication au travers desquels apparaissent les obstacles à la perception. Ainsi, les panneaux de verre épais, tels qu'on en trouve dans les salles de contrôle des radios, peuvent isoler une région auditivement mais non visuellement, à l'inverse d'un bureau qui ne serait délimité que par de simples cloisons. » (Goffman 1959 : 106)

36. Bien que l'opposition *scène/coulisses* soit une métaphore spatiale, il ne faut pas réduire sa portée à l'unique monde matériel dans lequel se meuvent les acteurs sociaux, et il convient de rappeler avec Jacobs & Slembrouck que « ce qui est sur scène et ce qui est dans les coulisses dépend partiellement de la perspective du chercheur » (Jacobs & Slembrouck 2010 : 236) mais également de la façon dont les participants s'orientent et se positionnent par rapport à ce qu'ils sont en train de faire. Thornborrow & Haarman (2012), par exemple, mobilisent l'opposition *scène/coulisses* pour montrer comment des activités d'habitude réservées à la sphère privée sont recontextualisées dans la sphère publique. À la suite de Giddens (1984), il faut par ailleurs souligner que si la métaphore de la *scène* et des *coulisses* permet de saisir certains aspects fondamentaux de la vie sociale, cela ne signifie pas que la vie sociale se réduit à un jeu de masques : « si les agents étaient seulement des comédiens sur une scène, cachant leur véritable soi (*self*) sous des masques qu'ils portent pour l'occasion, le monde social serait en effet largement vide de substance » (Giddens 1984 : 125).

Eu égard aux réflexions ci-dessus, notre étude adopte une perspective à la fois linguistique et ethnographique (Rampton et al. 2004 ; Blommaert 2007 ; Rampton 2014 ; Snell et al. 2015). Une telle perspective utilise « les outils analytiques de la linguistique et de l'analyse du discours intégré à une épistémologie ethnographique » (Rampton et al. 2015 : 33).

Cela signifie que les appareils analytiques de la linguistique et de l'analyse du discours doivent être considérés comme un ensemble de concepts « sensibilisant », et qu'ils doivent être appliqués avec un point de vue réflexif sur la propre participation du chercheur à la circulation du pouvoir et du savoir. (Rampton et al. 2015 : 36)

Pratiquement, nous associons cette perspective « à une discipline procédurale particulière, impliquant une longue et lente immersion dans l'enregistrement d'épisodes spécifiques » (Rampton 2006 : 395). Une telle discipline d'analyse s'inspire des méthodes de recherche que promeut l'analyse conversationnelle :

Alors que les notes de terrain documentent l'expérience unique et labile de l'observateur et ses souvenirs *post hoc* — et qu'elles sont sujettes à des limitations de mémoire, à une sélectivité située ainsi qu'à une interprétation et une intuition occasionnées localement — les enregistrements permettent l'étude de détails temporels et incarnés qui sont difficiles, sinon impossibles, à remarquer sans visions répétées (Sacks 1984 : 26, 1992 : 622). Cela tranche avec les interviews, une méthode largement pratiquée en sciences sociales, qui propose des reconstructions *post hoc* et des justifications à propos d'actions, souvent sous la forme de récits ou comme réponses à des questions posées dans le cadre d'un format interactionnel contraint et limité. (Mondada 2013 : 33)

Du fait que nos données documentent une chaîne d'événements de communication (des réunions en début de matinée jusqu'à la production de la nouvelle en fin de matinée), l'analyse des processus communicatifs peut aller au-delà de l'ici-et-maintenant interactionnel et prendre en compte l'histoire interactionnelle attachée à la nouvelle (Deppermann 2000). Les enregistrements audio-vidéo sont par ailleurs analysés dans leurs relations aux artefacts textuels et multimodaux que les professionnels des médias sont en train de produire ou utilisent comme ressources pour mener à bien leurs tâches de production.

Autrement dit, nos analyses associent les méthodologies de l'analyse des interactions situées (voir *infra*) à celles de l'analyse de la circulation du discours (Agha & Wortham 2005 ; Agha 2007 ; Wortham & Reyes 2015). En d'autres termes encore, nous faisons « l'histoire naturelle » de la nouvelle (Silverstein & Urban 1996) en tenant compte de la circulation des formes langagières au travers de multiples processus de dé(con)textualisation et de re(con)textualisation (Bauman & Briggs 1990 ; Briggs, 1997, 2005, 2011) et du fait que « tous les processus de médiatisation sont en même temps des processus de médiation sémiotique (puisqu'ils impliquent des signes) » (Agha

2011a : 165) et qu'« ils ne peuvent être vécus que comme les segments d'une chaîne communicative de semiois non médiatisée de plus grande envergure, qui les précède et les suit » (Agha 2011a : 165).

2.2.1 Les savoirs et savoir-faire des journalistes

Issue d'une longue tradition de recherche, l'analyse du rôle du langage dans le monde du travail s'est intensifiée depuis le début des années 1990 (e.g. Drew & Heritage 1992 ; Boutet 1995 ; Sarangi & Roberts 1999 ; Grosjean & Mondada 2004 ; Filliettaz & Bronckart 2005). Ces études ont mis évidence une partition entre des professions dont le langage est un outil parmi d'autres outils – on pense, par exemple aux travailleurs en usine sur les chaînes de montage – et des professions dont le langage est l'outil principal du travail, parmi lesquelles l'exemple emblématique des travailleurs des centres d'appel, mais également le métier de journaliste. Il est intéressant de remarquer que dans cette catégorie de professions, le langage peut être un outil pour autre chose – vendre un produit par exemple –, mais qu'il peut être également le produit même du travail (Cameron 2000ab, 2008 ; Heller 2003 ; Heller & Boutet 2006 ; Boutet 2008 ; Thurlow 2017). C'est le cas du métier de journaliste dont la tâche principale est celle de produire des artefacts sémiotiques.

Le travail langagier du journaliste implique des compétences spécifiques : notamment, celles de délimiter un sujet, de trouver des sources, de choisir un angle, d'organiser l'information, d'établir la pertinence du sujet pour l'audience et de tenir les restrictions de temps et d'espace (Perrin & Ehrensberger 2008 : 284-285). Le travail langagier nécessite plus généralement d'être capable de contrôler ses choix langagiers et communicatifs – planifier, gérer, évaluer, commenter, caractériser son emploi du langage – dans le cadre de la réalisation des tâches impliquées par une mission professionnelle donnée.

Par conséquent, il est essentiel que notre analyse des pratiques narratives journalistiques prenne au sérieux et « exploite » la conscience langagière des professionnels des médias (Cotter 2010). Celle-ci est considérablement développée non seulement parce que ces derniers doivent nécessairement apprendre quelles sont les façons de communiquer adéquates au contexte médiatique (Tolson 2006 : 10), mais aussi parce qu'ils ont une forte propension à se constituer en communauté interprétative par la production de discours collectifs sur leurs propres pratiques (Zelizer 1993 : 233-234).

La prise en compte des savoirs et de la perspective des participants revient à adopter une posture *émique* et non uniquement *étiquée* (Pike 1967)³⁷.

37. Cette distinction est proposée en linguistique par Pike (1967) pour distinguer approche phonétique pour laquelle « les sons d'une langue sont basés sur une taxonomie des parties du corps actives pour produire des énoncés (*speech utterances*) ainsi que de leurs effets caractéristiques sur l'environnement sous forme d'ondes acoustiques » (Harris 1976 : 331-332) et approche pho-

Dans le domaine des études narratives, la distinction *émique/étique* a été réactualisée par Georgakopoulou (2007, 2015) pour souligner l'importance de la prise en compte du point de vue des participants relativement à leurs pratiques.

Alors que les approches *étiques* créent des catégories descriptives qui sont employées par les analystes pour filtrer les motifs récurrents (*sift through patterns*) dans les données linguistiques, que ces catégories correspondent ou non aux différences perçues comme significatives par les locuteurs, les approches *émiques* cherchent à capturer les différences en direction desquelles les locuteurs s'orientent en tant qu'elles sont significatives. (Herman 2009a: 3)

Ceci implique que le modèle de description que nous avons présenté en introduction – distinguant tout d'abord *raconter et raconté*; puis, *site du raconter, participant au raconter et façon de raconter*; et enfin *configurations chronotopique, événementielle et expérientielle* – ne fait pas fi des « théories locales à propos de ce qui constitue un récit et du rôle du récit dans des communautés spécifiques » (Georgakopoulou 2007 : 21), mais considère « l'inclusion de critères *émiques* pour définir le récit comme complémentant et même l'emportant sur les critères *étiques* » (Georgakopoulou 2015 : 260).

2.2.2 Les pratiques rédactionnelles journalistiques

S'agissant de comprendre comment les journalistes rédigent les nouvelles et quelles sont les compétences communicatives que ces pratiques rédactionnelles impliquent, Perrin (2016) dégage quatre méthodes de recherche : 1. *suivre les chaînes intertextuelles avec une analyse des versions de texte*; 2. *suivre les processus d'écriture avec une analyse de la progression rédactionnelle*; 3. *révéler l'adaptation à l'auditoire avec une analyse de la variation des textes*; 4. *investiguer les politiques linguistiques avec une analyse métadiscursive*. Du fait que, dans notre étude, nous ne traitons pas de la rédaction journalistique en tant que telle, mais des pratiques narratives qui l'entourent, l'accompagnent ou l'alimentent, nous faisons un usage transverse du modèle proposé par Perrin (2016).

Notre approche se positionne entre la première et la troisième catégorie (respectivement, *suivre les chaînes intertextuelles* et *révéler l'adaptation*

némique pour laquelle « les sons d'une langue sont basés sur le système de contrastes sonores que les locuteurs natifs ont implicitement ou inconsciemment en tête et qu'ils utilisent pour identifier des énoncés significatifs (*meaningful utterances*) dans leur langue » (Harris 1976 : 331-332). En anthropologie, Harris (1968) donne la définition suivante de la distinction *émique/étique* : « Les constats *émiques* (*emic statements*) se réfèrent à des systèmes logico-empiriques dont les distinctions phénoménales ou "choses" sont construites à partir de distinctions (*discriminations*) et de contrastes importants (*significant*), significatifs (*meaningful*), réels, exacts, ou de toute autre manière jugés appropriés par les acteurs eux-mêmes. » (Harris 1968 : 575); « Les constats *étiques* (*etic statements*) dépendent de distinctions phénoménales jugées appropriées par la communauté des observateurs scientifiques. » (Harris 1968 : 575).

à l'auditoire). D'une part, elle tient compte de l'intertextualité constitutive de la nouvelle et montre comment la réalisation de celle-ci engage un réseau d'autres textes (ici, au sens très général, d'artefacts sémiotiques) qui impliquent et projettent des *sites*, des *participants* et des *façons de raconter* spécifiques ainsi que des *configurations chronotopiques, événementielles et expérientielles* plus ou moins différenciées. D'autre part, notre approche, en ce qu'elle suit la trajectoire d'une histoire de site en site, se donne les moyens de prendre en compte la diversité des participants auxquelles elle se voit adressée et montre comment le travail d'adaptation à ces différents auditoires pèse sur la réalisation de la nouvelle.

Notre approche se situe également entre les deuxième et quatrième catégories dégagées par Perrin (respectivement, *suiivre le processus d'écriture et analyser les métadiscours*) en ce qu'elle analyse comment les négociations en coulisses entre les professionnels participant à la création de la nouvelle. Durant la production de la nouvelle, les professionnels représentent, confrontent et évaluent leurs propres choix narratifs. Ils fournissent ainsi au chercheur d'intéressantes représentations de ce qui est en jeu quand il s'agit de rendre compte d'un événement inattendu à la télévision : pour les professionnels, ces négociations sont des lieux de réflexivité dans lesquels ils peuvent plus ou moins ouvertement exhiber la façon dont ils comprennent ce qu'ils font et rendre compte de leur compréhension de ce que font les autres ; en conséquence, ces négociations informent le chercheur du sens que les pratiques en cours d'accomplissement ont pour les membres d'une communauté donnée (Jaworski, Coupland & Galasinski 2004).

Pour rendre compte de ces négociations, on s'appuie sur les recherches menées sur la rédaction conversationnelle (Bouchard & Mondada 2005 ; De Gaulmyn, Bouchard & Rabatel 2001 ; Mondada 2016) et plus largement sur les travaux réalisés en analyse des interactions : analyse conversationnelle d'inspiration ethnométhodologique (e.g. Snidel & Stivers 2013), analyse de la multimodalité incarnée corporellement (e.g. Streeck, Goodwin & LeBaron 2011), analyse de l'ordre de l'interaction (Goffman 1981) et analyse des catégorisations des membres (e.g. Fitzgerald & Housley 2015). S'agissant plus précisément d'analyser la constitution de la nouvelle en tant qu'artefact multimodal, nous adoptons le point de vue de la *resémiotisation* (ledema, 2001, 2003), « une perspective dynamique sur la sémosis [qui] considère comment les construits [multimodaux] voient le jour », « [leur] origine et dynamique d'émergence » (ledema 2003 : 30 et 40).

ÉPISODE I

SE PRÉPARER À RACONTER

Avant même d'arriver au travail, les journalistes de la Télévision Suisse Romande ont pu entendre parler du crash, à la radio par exemple, en lisant des dépêches ou encore en discutant avec des collègues dans l'ascenseur les menant aux locaux de la rédaction. Tout ceci engage une constellation de situations et de configurations narratives. Nos données ne nous donnent pas accès à l'ensemble de ces phénomènes, et ce n'est qu'à partir de la première conférence éditoriale que l'on peut observer la trajectoire de l'histoire en salle de rédaction. Ceci est peu problématique : CA, le journaliste qui sera en charge de traiter le sujet, ne prend apparemment connaissance de la nouvelle qu'au moment de la deuxième conférence éditoriale. Aussi, c'est une trajectoire passablement linéaire que nous analysons dans cette première partie : tout d'abord, au travers de la circulation de l'histoire lors des conférences de rédaction ; puis, par la lecture que le journaliste fait des dépêches d'agence documentant l'événement.

CHAPITRE 3

Évoquer l'événement en conférence de rédaction

La circulation de l'histoire dans les coulisses de la performance télévisée, telle que nos données la documentent, commence lors des conférences de rédaction. Ces événements communicatifs font partie de la routine quotidienne de la production des nouvelles télévisées. Les conférences que nous analysons sont au nombre de trois : elles ont lieu à 8:30, 9:15 et 9:30. Les conférences de 8:30 et de 9:30 sont consacrées à la revue et à la sélection des sujets du jour par le comité éditorial. La conférence de 9:15 voit le chef de la rubrique internationale passer en revue les sujets sélectionnés et les assigner à son équipe. Sont uniquement analysés les moments dans lesquels est évoqué l'accident aérien. Il convient néanmoins de décrire précisément les sites dans lesquels ces évocations apparaissent.

Dans l'étude qu'ils mènent sur l'interaction dans les conférences de rédaction de quotidiens de presse écrite américains, Clayman & Reisner (1998 : 181-184) dégagent quatre phases de traitement des nouvelles. (1) Les *préliminaires (preliminaries)* ont lieu avant que la séance ne commence officiellement (Clayman & Reisner 1998 : 181). (2) La *revue des sujets (story review)* se déroule « quand les participants procèdent au résumé et à l'évaluation des sujets les plus importants [...] étant traités dans chaque division de l'organe de presse » (Clayman & Reisner 1998 : 181). En général, cette phase est initiée, présidée et close par le rédacteur en chef, qui adresse, tour à tour, les différents chefs de rubrique. (3) La *sélection des sujets (story selection)* voit « les participants commencer à discuter de la façon dont les sujets devraient être distribués dans le journal et notamment de quels sujets devraient apparaître en première page » (Clayman & Reisner 1998 : 183). Le fonctionnement interactionnel de cette phase est le même que celui de la phase précédente, le rédacteur en chef est responsable de la distribution de la parole. (4) La dernière phase, les *prolongements (aftermath)*, se déroule quand la séance s'est officiellement terminée « lorsque l'interaction se fracture en plus petits groupes conversationnels avant que les participants ne se séparent » (Clayman & Reisner 1998 : 184). Ainsi que le remarque Van Hout (2015 :

78), les conférences de rédaction sont hautement ritualisées. Elles engagent non seulement de parler de l'actualité, mais également de faire le procès verbal écrit des décisions à propos des sujets et des journalistes qui les traitent.

1 MENTIONNER L'ÉVÉNEMENT AU SEIN DU COMITÉ ÉDITORIAL

La première conférence de rédaction implique le rédacteur en chef associé, le présentateur de l'édition du soir et les chefs de rubrique. CA, le journaliste qui sera ensuite en charge de la réalisation de la nouvelle, ne participe pas à la séance. Très schématiquement, la conférence de rédaction est composée de trois phases¹ : (1) les *préliminaires* qui durent près de trois minutes, (2) la *revue et sélection des sujets* qui se déroule sur un peu moins d'une vingtaine de minutes, (3) les *prolongements* qui se déploient sur un peu plus de deux minutes. La phase de *revue et de sélection des sujets* se structure par rubrique : tout d'abord est traitée la *rubrique internationale* («l'inter»), puis la *rubrique nationale* («Suisse»), la *rubrique régionale* («région»), la *rubrique société et culture* («société culture»), enfin la *rubrique sport* («sport»). La phase est close par le rédacteur en chef associé qui conclut : «on est très pauvres, chers amis»². Même si la *revue et la sélection des sujets* se confondent en une seule phase, le fonctionnement interactionnel de cette phase correspond de manière générale aux observations de Clayman & Reisner (1998) : le rédacteur en chef associé donne la parole aux chefs de rubrique et est en général le premier à réagir à leurs propositions ; souvent, à la suite du rédacteur en chef, le présentateur réagit, suivi ensuite des autres participants. Il faut en outre observer qu'à ce stade de la production, la sélection des sujets n'est pas encore définitive : les sujets choisis peuvent changer au gré des développements de l'actualité.

Les participants sont réunis autour d'une table ovale. Le chef de la rubrique internationale fait face au rédacteur en chef associé. Personne n'est assis à la droite de ce dernier, du fait qu'est attendu le rédacteur en chef qui, finalement, n'assistera pas à la conférence. À la gauche du chef de la rubrique internationale se trouve le présentateur de l'édition du soir. Toutes les autres personnes présentes sont responsables de l'une ou l'autre rubrique du bulletin de nouvelles.

1. On remarque une légère variation par rapport au modèle documenté par Clayman & Reisner (1998).

2. Durant les *préliminaires*, le rédacteur en chef associé observe déjà que «ça (ne) va pas être simple aujourd'hui».

**Extrait 11 : Mention du sujet lors de la première conférence
(TSR, 07.03.2007)³**

1 **Réd** bon ben on va commencer <#1 parce que: je sais pas où il> est\
mod #1 Réd regarde sa montre
2 eu:h yes: alors/ (1.2) on commence par quoi/ (1.6)
3 c'est pas évident aujourd'hui l'inter heureusement (.)
4 des valeurs sûres on a de l'accident d'avion
5 **Int** des valeurs sûres/ ouais\
6 (0.8)
7 **Réd** alors France suite #2
mod #2 Réd regarde Int, ouvre son stylo et l'approche de sa feuille
8 **Int** #3 alors si tu veux France suite=en gros France suisse⁴ suite
mod #3 Int tend son poing vers l'avant et lève le pouce
9 .h (.) avec c'est le: le numéro deux sur les banlieues
10 #4 on a le crash à Yogyakarta (.)h
mod #4 Int tend la main vers l'avant avec pouce et index levés
11 et puis on aura euh. h euh les élections en Ulster
12 (0.5) ce soir

Après avoir ouvert la séance (l.1), le rédacteur en chef associé (*Réd*) propose aux participants un accès libre à la scène interactionnelle («on commence par quoi/», l.2). Comme aucun d'entre eux ne s'auto-sélectionne (indiqué par le silence de 1.6 sec. à la ligne 2), il thématise la rubrique internationale («l'inter») et cadre positivement l'un des sujets entrant dans cette rubrique («heureusement (.) des valeurs sûres on a de l'accident d'avion»). C'est là la première mention de l'événement. Elle est remarquable en ce que le format de l'énoncé «on a de l'accident d'avion» ne fait pas référence à un événement singulier, mais à une catégorie événementielle dont le potentiel médiatique est important. L'événement est ainsi rapporté à une catégorie typique de l'information. Il est appréhendé, non pour lui-même, mais eu égard au «produit que [les journalistes] s'appêtent à fabriquer, une nouvelle» (Tuchman 1976 : 95) :

Les professionnels de l'information utilisent des typifications pour transformer les occurrences idiosyncrasiques du monde quotidien en matières premières qui peuvent être soumises à un traitement routinier et disséminées. Les typifications [...] imposent un ordre aux matières premières et réduisent ainsi la variabilité (l'idiosyncrasie) des occurrences. Elles canalisent les perceptions que les professionnels de l'information ont du monde de tous les jours en imposant un cadre sur des tranches de vie quotidienne. (Tuchman 1978 : 58)

En faisant référence à un sujet de la rubrique internationale, l'éditeur en chef associé positionne le chef de la rubrique internationale (*Int*) comme prochain locuteur privilégié. Celui-ci prend la parole (l.5) et, répétant l'expression

3. Pour rappel, les conventions de transcription sont présentées en annexe. **Réd** = Rédacteur en chef associé ; **Int** = Chef de la rubrique internationale.

4. Ainsi que l'indique la répétition de «suite» associée à un hochement de tête (qu'on n'a fait pas figurer ici pour des raisons de lisibilité de la transcription), «suisse» est un lapsus pour «suite».

employée par le rédacteur en chef («des valeurs sûres»), confirme le cadrage proposé par ce dernier, bien que l'emploi de «ouais» qui succède à la répétition puisse signaler une certaine distanciation ou désaffiliation par rapport à la position du rédacteur en chef associé. Le chef de rubrique ne continue pas son tour de parole, et, après un silence (l.6), le rédacteur en chef associé reprend la parole et nomme un des sujets se rapportant à la rubrique internationale («France suite», l.7). En même temps qu'il réalise son tour de parole, il adresse le chef de rubrique du regard, ouvre son stylo et l'approche de la feuille qui est devant lui, signalant ainsi qu'il est prêt à écrire les sujets que lui proposera son interlocuteur. Le chef de rubrique commence alors à lister les sujets (#3, l.8) par le moyen de brèves mentions⁵ (*references*, Georgakopoulou 2005: 230-233). Ces mentions sont réalisées avec une détermination définie («les banlieues», l. 9; «le crash», l.10; «les élections», l.11) alors que la première occurrence d'une expression désignant un référent non présent en situation requiert en général une détermination indéfinie (Pekarek Doehler, De Stefani & Horlacher 2015). Désignés de telle manière, les référents sont présentés comme des faits supposés connus de tous les participants à l'interaction⁶. Le peu d'actualités à traiter ce jour-là peut expliquer l'accord immédiat à propos de l'intérêt de l'accident d'avion⁷. Envoyé par les agences de presse depuis l'Asie, c'est un des premiers sujets disponibles ce matin-là en Suisse. En outre, la nature inattendue et tragique de l'événement fait écho aux critères journalistiques de négativité (*negativity*), actualité (*timeliness*) et nouveauté (*novelty*) qui guident généralement les journalistes dans leur sélection des nouvelles (*news values*, Bell 1991; Cotter 2010; Bednarek & Caple 2012, 2017; Zampa 2017).

2 PARLER DE L'ÉVÉNEMENT AVEC LES JOURNALISTES DE L'INTER

La deuxième conférence de rédaction se déroule à 9:15. Elle réunit notamment le chef de la rubrique internationale (*Int*), les présentateurs de l'édition de midi et deux journalistes travaillant pour la rubrique internationale (CA et XX). La conférence est composée de trois phases: une brève phase de *préliminaires*, qui s'achève à l'arrivée de la présentatrice (le présentateur arrive un peu plus tard, alors qu'a déjà débuté la réunion); une phase de *revue* et de

5. Ces mentions sont toujours accompagnées d'une localisation géographique.

6. Il faut en outre observer que, mises à part les élections en Ulster qui font l'objet d'une discussion à la suite directe de l'extrait transcrit ci-dessus, les participants ne discutent pas des sujets mentionnés mais parlent plutôt des sujets qu'ils ne sont pas capables de couvrir ce jour-là (à l'instar d'un procès, par exemple).

7. Comme pointé en ouverture de la séance par le rédacteur en chef adjoint («c'est pas évident aujourd'hui», l.3) et répété par ce dernier en clôture de la séance («on est très pauvres chers amis»).

distribution des sujets, qui dure un peu moins de six minutes; une phase de *prolongements*, qui se déroule sur un peu plus de quatre minutes. Lors de ces trois phases, est évoqué l'accident d'avion, sous des modalités de participation diverses.

Lors de la phase des *préliminaires*, les participants sont réunis autour d'une grande table de conférence ovale. CA, le journaliste à qui sera confié le sujet, est assis à la droite du chef de la rubrique internationale. XX, le second journaliste de la rubrique internationale présent ce jour-là, est assis à la gauche du chef de rubrique. À la gauche de XX, se trouve PV, la personne en charge du procès verbal de la conférence⁸.

Extrait 12 : Préliminaires de la deuxième conférence (TSR, 07.03.2007)⁹

1 **Int** eu::h qui c'est qui=qui c'est qui présente=c'est Pr1 et:
 2 **PV** c'est Pr1 et Pr2
 3 **Int** c'est Pr1 et Pr2 très bien [xxx
 4 **XX** [dans la série vous qui aimez
 5 l'Indonésie n'y allez surtout pas=[si vous xx un jour/=
 6 **Int** [oui
 7 **Int** =moi j'adore ce pays=
 8 **XX** =ah oui mais alors oui c'est beau=
 9 **Int** =il est magnifique=
 10 **XX** =oui=
 11 **Int** =eu:::h mais dis donc là ils ramassent hein/ (0.5) pff::
 12 **XX** ils ramassent <ouais ((rire étouffé))> ce qu'ils peuvent
 13 =ce qui tom[be ((rire étouffé))
 14 **Int** [ce qu'ils peuvent ouais
 15 **CA** ((rire étouffé))
 16 **XX** ils ramassent ça ils ramassent=
 17 **Int** =BON juste alors on va les attendre quand même les deux:
 18 (0.9) artistes
 19 **XX** [xxxx
 20 **PV** [xx les artistes
 21 #1(3.5)
mod #1 PV se lève et sort du champ
 22 **XX** le problème c'est pas qu'il y ait ça
 23 c'est qu'il y ait (.) que ça si je peux dire
 24 **Int** oui il y a un peu que ça #2
mod #2 PV revient et se rassoit
 25 **XX** là moi ça fait trois jours
 26 que je fais que des attentats et de la catastrophe

8. Il y a encore deux autres personnes présentes: l'un, DD, directement à la gauche du chef de la rubrique internationale, se comporte principalement comme un observateur, montrant son intérêt et son engagement dans la rencontre tout au long de la conférence; l'autre, assis à la gauche de PV, ne montre au contraire aucun engagement dans la rencontre, lisant un journal d'un bout à l'autre de la conférence.

9. **Int** = Chef de la rubrique internationale; **XX** = Journaliste à la rubrique internationale; **CA** = Journaliste à la rubrique internationale; **PV** = Assistante de production.

Histoire d'une nouvelle

27 (j'y arrive plus) #3 #4 xx
mod #3 et #4 XX fait mine de s'éponger le front
28 t'as pas un mariage heureux
29 un mariage princier ((rires étouffés))
30 **Int** écoute c'est à :
31 si=si [il y a comment elle s'appelle là euh la britannique
32 **xx** [(rires))

Au début de l'extrait, les journalistes de la rubrique internationale attendent de commencer la réunion. Alors que le chef de rubrique (Int) discute avec l'assistante de production (PV), XX, un des journalistes de la rubrique internationale, tout juste installé à la table, introduit la thématique de l'accident d'avion (l.4-5). Chevauchant le tour de parole du chef de rubrique, il ne nomme néanmoins pas directement l'événement, mais l'identifie comme le dernier membre d'une série *descriptible* (Garfinkel 2007 [1967]), série qu'il nomme «vous qui aimez l'Indonésie n'y allez surtout pas». L'événement n'est ainsi pas décrit, mais son avènement est associé à une chaîne d'événements ayant affecté une même partie du monde. L'accident, sans même être nommé, se trouve ainsi rapporté à un «amont événementiel» (Revaz 2009a : 175). L'introduction de cette thématique est ratifiée par le chef de rubrique (l.6), qui entame un tour de parole (l.7) dans lequel il se positionne («moi j'adore ce pays») par rapport à ce qu'a dit précédemment XX. Celui-ci s'affilie à cette position (l.7, «ah oui mais alors oui c'est beau») que le chef de rubrique étaye ensuite par un argument similaire (l.8, «il est magnifique»), lui-même ensuite ratifié par XX (l.9, «oui»). Suite à cela, le chef de rubrique réalise un mouvement concessif («mais dis donc là ils ramassent») au travers duquel il rejoint ce qui sous-tend la position préalablement exprimée par XX, à savoir que l'Indonésie connaît une période difficile. S'ensuit un jeu de répétitions de l'expression «ils ramassent» (l.12-16), dont la fonction est à la fois de ratifier le propos du chef de rubrique et de s'en distancier, notamment par un jeu sur la forme de l'expression utilisée et les potentialités de digression qu'elle implique.

Il faut remarquer qu'avec l'expression «ils ramassent», les participants passent d'une orientation en direction de l'expérience vécue par une communauté nationale («l'Indonésie», «ce pays») à une orientation en direction de ce que vivent les membres de cette communauté («ils»). En synthèse, si, lors de la première conférence, l'accident d'avion était cadré relativement à son appartenance à une catégorie d'événements médiatisables, la première évocation de l'accident aux abords de la deuxième conférence l'identifie comme faisant partie d'une série d'événements dramatiques touchant les membres d'une même communauté nationale.

Le chef de rubrique met un terme à l'épisode ludique autour de l'expression «ils ramassent» pour projeter le début de la séance («bon juste», l. 17), puis se ravise du fait de l'absence de deux présentateurs (l.17-18). Ce report

du début de la séance et l'espace qu'il laisse sur la scène interactionnelle (l. 19-21) permettent à XX de revenir sur la thématique de l'accident par le moyen du déictique « ça » (l.22-23)¹⁰. Après la ratification du chef de rubrique (l.24), XX reprend la parole (l.25-29) et, évoquant les événements qu'il a eu à traiter et projetant ceux qu'il aimerait traiter, oppose deux types d'événements, les mauvaises nouvelles (*attentat, catastrophe*)¹¹ aux bonnes nouvelles (*mariage heureux, mariage princier*). Ainsi, cette fois-ci, XX ne situe plus l'événement relativement à la succession d'épisodes tragiques en Indonésie, mais relativement à l'actualité récente faite de mauvaises nouvelles. En outre, il le situe également par rapport aux sujets qui lui ont été confiés les jours précédents.

Aussi, l'accident d'avion n'est pas seulement pris dans une trajectoire d'événements se passant dans le monde. Il est également pris dans les mailles de la trajectoire personnelle de celui qui doit en traiter dans le cadre de son activité professionnelle. Ceci est indiqué par la remarque de XX quant à sa capacité de traiter de tels sujets (« j'y arrive plus », l.27), associée au geste de s'éponger le front (#3 et #4).

Suite à la demande qu'a faite XX de traiter d'un mariage heureux, l'interaction entre les participants se poursuit sur un ton léger pendant un peu moins d'une minute¹². La présentatrice étant arrivée entre temps, le chef de rubrique ouvre officiellement la séance, et fait débiter la phase de *revue* et de *distribution des sujets*. Les sujets passés en revue sont au nombre de cinq, en ordre : *le procès Perincek ; l'accident d'avion à Yogyakarta ; les élections en Ulster ; deux journalistes (italiens et allemands) enlevés par les talibans ; la mort de Jean Baudrillard*. Sur ces cinq sujets, deux seront traités par les journalistes présents, *l'accident d'avion à Yogyakarta* sera confié à CA, *la mort de Jean Baudrillard* à XX. Outre les participants nommés plus haut, se joignent à la séance le deuxième présentateur de l'édition de midi ainsi que le secrétaire d'édition, responsable de l'édition de midi. Ci-après

10. Il réalise la réintroduction de la thématique à l'aide d'un format syntaxique complexe : une dislocation à gauche d'un syntagme nominal (« le problème ») repris dans deux clauses successives, l'une négative, l'autre affirmative. Les dislocations sont des formats typiques du marquage thématique en interaction, notamment employées pour signaler l'introduction ou la réintroduction d'une thématique (Berthoud 1996 ; Berthoud & Mondada 1991, 1993, 1994, 1995ab).

11. La mention de « catastrophe » et « attentat » par le journaliste est doublement intéressante. D'une part, elle peut faire écho au fait qu'en premier lieu, l'accident aérien a vu deux hypothèses concurrentes quant à ses causes : il pouvait s'agir soit d'un attentat terroriste, soit d'un problème à l'atterrissage. D'autre part, et plus généralement, « attentat » et « catastrophe » peuvent correspondre à deux régimes différents de l'événementialité : soit l'événementialité intentionnelle, soit l'événementialité accidentelle ou non motivée (deux régimes que Revaz (2009a), en narratologie, distingue comme *action* et *événement*).

12. Cette portion des données n'est pas transcrite.

(extrait 13) se trouve transcrit le moment de la séance où est passé en revue le sujet *Yogyakarta*¹³.

**Extrait 13: Revue du sujet durant la deuxième conférence
(TSR, 07.03.2007)¹⁴**

1 **Int** #1 ensuite .h eu:h dan::s les alors évidemment le crash
mod #1 Int regarde son carnet de note
2 (0.5) avec des images très très très spectaculai:res
3 **XX** c'est quand même incroyable que les mecs puissent [aient pu&
4 **Int** [x
5 **XX** &se sortir de l'a[ppareil comme ça
6 **Int** [t'as vu t'as vu les #2 comment c'est tourné/
mod #2 Int lève le bras gauche comme s'il portait une caméra
7 **XX** [ouais j'ai vu
8 **Int** [ouais ouais c'est incroyable
9 (0.7)
10 **XX** comment ils ont fait/
11 **Int** ben ils=ils=ils non ils expliquaient si tu veux
12 qu'il y avait quand même deux ou trois portes
13 avec les: #3..h qui se sont ouverts très vite
mod #3 Int imite la forme d'un toboggan avec la main gauche
14 donc eu::h je crois que c'étaient ceux qui étaient à l'arrière
15 de l'avion (0.7) et puis (0.5) tu vois (0.4) voilà ..h
16 donc voilà c'est euh=euh=euh faut exploiter ça
17 parce qu'il y a beaucoup beaucoup de: beaucoup d'images:
18 alors qui bosse aujourd'hui/=ben XX CA¹⁵ et puis je pense=
19 **CA** =c'est tout je crois xxxx non/
20 **Int** ouais AA¹⁶ est en formation (0.7) OO¹⁷ est là
21 **CA** il est=il est il est en #4 il est au:
mod #4 CA pointe derrière lui
22 **Int** ouais alors attention (0.5) effectif limité (1.2) PV
23 **PV** mhm
24 **Int** nous ne sommes que trois
25 **PV** ouah
26 **XX** donc dans le (JT)¹⁸ on fait que les survivants
27 mais pas les morts
28 ? [((rires étouffés))
29 **Int** [alors Yogyakarta et ben à part ça (1.1)
30 il n'y a pas grand-chose

13. Celui-ci fait directement suite à la mention du sujet *Perincek*, qui n'est pas traité ce jour-là, faute d'actualité intéressante.

14. **Int** = Chef de la rubrique internationale ; **XX** = Journaliste à la rubrique internationale ; **CA** = Journaliste à la rubrique internationale ; **PV** = Assistante de production.

15. Prénoms des deux journalistes de la rubrique internationale présents.

16. Prénom d'un autre journaliste travaillant à la rubrique internationale.

17. Prénom d'un autre journaliste travaillant à la rubrique internationale.

18. Il est difficile de savoir si XX dit JT (acronyme de Journal Télévisé) ou JV (dont nous ignorons la signification).

Second sujet évoqué par le chef de rubrique¹⁹, l'accident est présenté comme un choix évident («évidemment le crash», l. 1) : l'intérêt du sujet réside non seulement dans la nature inattendue et tragique de l'événement, mais également dans les images²⁰ disponibles pour le médiatiser. XX ratifie l'évaluation du chef de rubrique en soulignant le caractère inhabituel des images (l.3 et l.5). Il oriente la discussion en direction de l'expérience de ceux qui ont enduré l'événement et qui ont agi collectivement. Il enchaîne ensuite avec une question à propos de ce qui a permis au collectif d'agir (l. 10), demandant au chef de rubrique de rendre compte de l'expérience des personnes s'étant échappées de l'avion. Cadrant sa réponse comme une explication (l. 11), le chef de rubrique précise les circonstances qui ont permis aux personnes de sortir de l'avion («les portes avec les [toboggans] qui se sont ouverts très vite», l.12-13) et indique qui sont ces personnes («ceux qui étaient à l'arrière de l'avion», l.14-15), attribuant son savoir à une source collective et plutôt vague («ils expliquaient», l.11)²¹ et atténuant son autorité épistémique («je crois», l. 14).

L'emploi des présentatifs («il y avait», l.12 ; «c'étaient», l.14) associé à l'usage d'un organisateur discursif qui projette un développement temporel («et puis», l. 15) pourrait faire penser que le chef de rubrique réalise la phase d'*orientation* d'une activité narrative (Labov 1972a). Néanmoins, le chef de rubrique ne s'oriente pas en direction d'un *point culminant* (Goodwin 1984) ou d'une *complication* (Labov 1972a), mais clôt la séquence initiée par XX («tu vois (0.4) voilà», l.15). Il continue ensuite son tour de parole en soulignant une fois encore le caractère remarquable des images et la nécessité d'en faire usage (l.16-17). Puis, il projette les tâches à venir («faut exploiter ça», l.16) et évalue les forces de travail qu'il a à sa disposition ce matin-là (l.18-25). Cette évaluation mène XX à proposer ironiquement de ne traiter que d'une catégorie d'individus ayant subi l'événement, les survivants (l. 26), qu'il distingue d'une autre catégorie, les morts (l.27).

À la suite de cela, d'autres sujets sont discutés : les *élections en Ulster*, l'*enlèvement des deux journalistes par les talibans* et la *mort de Jean Baudrillard*. Ce dernier sujet est d'abord confié à CA. Ce dernier, néanmoins, fait de multiples remarques quant à la difficulté de la langue utilisée par le philosophe et s'interroge sur le format à adopter. Face à la réaction de CA, XX atténue la difficulté de la langue de Baudrillard et se positionne clairement en faveur d'un format : un extrait d'interview montrant Baudrillard. Ceci conduit à un échange de sujets entre les deux journalistes : XX prend en charge le sujet consacré à *Baudrillard* et CA, celui consacré à *Yogyakarta* (l.1-13, extrait 14, ci-dessous).

19. L'événement est mentionné par le moyen d'un syntagme nominal, qui spécifie l'événement par son type (*quoi*) sans néanmoins préciser les circonstances de son déroulement (*où*, *quand*) ou les agents qui y participent (*qui*). De la même manière que lors de la première conférence de rédaction, l'événement est présenté comme connu par l'ensemble des participants.

20. En fait, des séquences audio-vidéo.

21. «Ils» peut référer aux gens ayant fui aussi bien qu'aux journalistes ayant rapporté la nouvelle en amont.

**Extrait 14 : Distribution du sujet lors de la deuxième conférence
(TSR, 07.03.2007)²²**

1 **XX** moi je te les cherches ces images=
2 **CA** non=non (mais je peux l'faire)
3 (0.9)
4 **CA** #1 enfin si tu veux tu préfères
mod #1 CA lève le bras gauche en direction de XX
5 **XX** j'en ai un peu marre des catastrophes et de l'Indonésie
6 **CA** #2 alors j'fais l'Indonésie [et puis j'te laisse #3 Baudrillard
mod #2 CA lève le bras gauche et #3 se penche en direction de XX
7 **Int** [tu fais l'Indonésie/
8 [(rires de CA et XX))
9 **PV** [XX tu fais Baudrillard=
10 **Int** =XX tu fais Baudrillard
11 **XX** #4 et je #5 cherche euh:=
mod #4 CA joint les mains devant lui et #5 tend ses bras en avant
12 **Int** #6 =Baudrillard= #7
mod #6 CA replie ses bras et #7 se penche en direction de XX
13 **XX** =quelques images de #8 Baudrillard=
mod #8 CA est toujours penché en direction de XX
14 **Int** =c'est quand même un: [xx
15 **XX** [où on en a ici hein
16 parce que aux news ça va revenir hein
17 **Int** ou alors faut demander à: #9 avec DD vous regardez France 3
mod #9 CA se tourne vers la caméra et la regarde brièvement²³
18 (1.2)
19 **DD** le problème c'est que comme on est xxx
20 **Int** xx [France 3 #10 xxx
21 **XX** [mais
mod #10 CA regarde à nouveau direction caméra, plus longuement
22 (0.7)
23 **XX** ah si on avait un xxxx oui d'accord
24 **DD** ouais
25 **XX** <((s'adressant à DD)) oui c'est xxxx>
26 **Int** #11 <((parle à PV)) l'italien et les talibans plateau court>
mod #11 CA regarde encore une fois direction caméra
27 **PV** mhm
28 **Int** euh::
29 **PV** et puis CA tu nous fais le crash=
30 **Int** =voilà et je vous ai x
31 **CA** #12 ça donnera du boulot à nos amis #13 de l'université
mod #12 et #13 CA pointe hors de la salle de réunion²⁴

22. **XX** = Journaliste à la rubrique internationale; **CA** = Journaliste à la rubrique internationale; **Int** = Chef de la rubrique internationale; **PV** = Assistante de production; **DD** = Recherchiste.

23. CA se tient le menton à chaque fois qu'il regarde la caméra; ceci dénotant peut-être d'une attitude réflexive, attitude réflexive que l'on pourrait associer à son commentaire à propos de la présence des chercheurs et de l'observation qu'ils font de son travail: «ça donnera du boulot à nos amis de l'université» (l.31).

24. Le journaliste pointe en direction du bureau des chercheurs, installé au cœur de l'open space dans lequel se trouvent les places de travail des journalistes.

Il est difficile de savoir ce qui conduit exactement à la redistribution des sujets : soit CA se propose de traiter de l'accident aérien face à l'accaparement du sujet *Baudrillard* par XX, soit CA profite d'abandonner le sujet *Baudrillard* au profit de XX qui montre son intérêt pour celui-ci (l. 1) et une forme de saturation face aux événements dramatiques ayant lieu en Indonésie (l.5)²⁵. Sans que ces deux interprétations soient totalement inconciliables, elles conduisent à comprendre de différentes façons les gestes réalisés par CA (#2-#8) de manière subordonnée (Goffman 1981)²⁶ à la ligne de communication principale se déroulant entre le chef de rubrique et XX. Dans le premier cas, les gestes de CA représenteraient sous un mode humoristique l'accaparement du sujet *Baudrillard* par XX alors que, dans le second cas, ils pourraient représenter la pêche aux images à laquelle ce dernier va devoir s'adonner. Suite à la redistribution des sujets, XX, DD et le chef de rubrique discutent des lieux où se fournir en images de *Baudrillard* (l.15-25). Tout en suivant la discussion, CA jette à plusieurs reprises des regards en direction de la caméra des chercheurs (#9, l.17 ; #10, l.21 ; #11, l.26). Puis, lorsque PV demande à CA de confirmer qu'il couvre le crash (l.29), ce dernier lui répond : « ça donnera du boulot à nos amis de l'université », pointant à deux reprises (#12 et #13) hors de la salle de réunion, en direction de l'open space où est installé le bureau des chercheurs. Cette remarque de CA, thématissant le fait que son travail va être suivi par des chercheurs, peut indiquer que, de son point de vue, le traitement d'un accident d'avion implique davantage d'éléments à étudier que le traitement du décès d'une personne connue, ou encore qu'un cas tel qu'un accident d'avion est un cas d'étude plus évident. Dans un cas comme dans un autre, sa remarque implique qu'il projette des attentes quant à ce qui peut intéresser les chercheurs qui étudient son travail.

Après la distribution des sujets, le chef de rubrique discute avec la présentatrice de divers aspects des éditions de midi à venir (celles du 7 et du 8 mars). Puis, le chef de rubrique projette la clôture de la séance par l'observation suivante : « Et franchement les images à part le *plane crash*²⁷ on n'a pas grand-chose ». Ce constat fait écho à celui émis à la fin de la phase de revue du sujet (« alors Yogyakarta et ben à part ça [...] il n'y a pas grand-chose », extrait 13, l.29) ainsi qu'aux propos du rédacteur en chef lors de la conférence

25. Saturation que XX a déjà exprimée plus tôt, en préliminaire de la séance.

26. Plus précisément un cas de *byplay* (Goffman 1981), un *jeu de scène secondaire* dans lequel certains participants commentent l'activité en marge de son déroulement et font émerger une scène interactionnelle complexe dans laquelle s'observent deux lignes de communication simultanées dont l'une est subordonnée à l'autre (M.H. Goodwin 1997 : 78-79).

27. Le chef de rubrique réalise ici une alternance codique, du français à l'anglais. Elle est signalée par l'emploi de deux mots anglais (*plane* et *crash*) et surtout par leur prononciation à l'anglaise (*plen* et *kraf*). Cette alternance codique a l'intérêt de rendre visible un intertexte : « plane crash » est la catégorisation de l'événement utilisée par les dépêches qui accompagnent les images envoyées par les agences de presse (se référer au chapitre 4). Avec cette alternance codique, le rédacteur en chef inscrit son propos dans la voix d'un autre d'une manière particulièrement visible.

de 8:30 («c'est pas évident aujourd'hui», extrait 11, l.3; «on est très pauvres chers amis», en clôture de séance).

Plus largement, cette préoccupation dépasse le cadre de cette seule journée «pauvre en information» et fait apparaître deux motifs récurrents de la communauté de pratique étudiée (Lave & Wenger 1991; Holmes & Meyerhoff 1999; King 2017), ainsi que l'indique une observation cursive des conférences de rédaction enregistrées les semaines précédant notre cas: d'une part, celui de «remplir» le bulletin de nouvelles; d'autre part, celui d'y faire figurer des images «dignes d'être montrées». Pour ne donner qu'un exemple extérieur à la journée qui nous occupe, la réunion de 9:15 du 5 mars voit dans les deux premières minutes de son déroulement le chef de la rubrique internationale formuler les observations suivantes: «concernant les news de ce matin, très honnêtement, on n'est pas richissime» et «alors j'ai des images très impressionnantes». Aussi, au-delà des interactions situées qui nous occupent, il ne faut pas négliger que les sujets, ainsi que les façons de les évoquer et de les évaluer, sont inscrits dans l'histoire d'une communauté de pratique, impliquant une succession de rencontres et d'interactions entre les membres de cette communauté.

À la fin de la réunion, la plupart des participants quittent la salle. CA et le chef de rubrique restent assis. CA feuillette un journal, le chef de rubrique regarde sa montre, puis il s'adresse au journaliste (extrait 15, ci-dessous).

Extrait 15: Prolongements de la deuxième conférence (TSR, 07.03.2007)²⁸

- 1 **Int** euh: #1 plane crash il y a euh beaucoup d'images hein/
mod #1 Int regarde CA
- 2 **CA** le crash j'imagine xx d'Indonésie xx
3 #2 la caméra à l'épaule
mod #2 Int fait le geste de filmer
- 4 **Int** en tout cas ce qui est #3 étonnant
mod #3 Int regarde Co1 qui s'approche de la table
- 5 c'est que c'est #4 super bien filmé:
mod #4 Int regarde à nouveau CA
- 6 (0.6)
- 7 **Int** et #5 tout de suite après l'accident xxx
mod #5 Int fait un cercle avec ses deux mains
- 8 tu verras des images incroyables=
- 9 **Co1** =tout de suite après/ #6
mod #6 Int et CA se tournent vers Co1
- 10 **Int** ouais
- 11 **Co1** ouais/
- 12 **Int** ouais
- 13 (0.8) #7 #8
mod #7 CA se retourne vers Int #8 Int se retourne vers CA

28. **Int** = Chef de la rubrique internationale; **CA** = Journaliste à la rubrique internationale; **Co1** = Collègue.

- 14 **Int** #9 les gens qui sortent de #10 l'avion
mod #9 et #10 Int tend la main vers l'avant
- 15 #11 qui courent dans les prés: #12=
mod #11 et #12 Int figure l'action de courir avec ses doigts
- 16 **Co1** =décidément cette Indonésie #13 et les avions
mod #13 Int et CA se tournent vers Co1
- 17 **Int** ouais #14
mod #14 Int et CA plongent leur regard dans leur journal

Alors que presque tous les participants ont quitté la table de réunion, le chef de rubrique revient sur l'accident d'avion et la question des images disponibles en grand nombre (l.1). À la suite de la mention des images par le chef de rubrique, CA exhibe un statut épistémique bas (Heritage 2013). Il n'a pas encore eu accès aux images (l.2, «j'imagine»). Néanmoins, au travers d'une incarnation corporelle (*embodiment*) de l'action de filmer (l.3, «#2 la caméra à l'épaule»), il communique dans le même temps sa capacité à se projeter dans l'expérience vécue par celui ayant filmé la scène; il répète par ailleurs le geste de porter une caméra réalisé par le chef de rubrique (extrait 13, #2) et procède en quelque sorte à une forme d'affiliation à ce dernier s'agissant de la perception de l'expérience et de son incarnation.

Un tel positionnement ouvre la voie au chef de rubrique pour développer son propos. D'abord, il observe la singularité des images (l.4-5 et l.7-8: *de grande qualité*, mais *tournées immédiatement après le crash*): les images fournies par les agences de presses pourraient être des images amateur. Il décrit ensuite l'expérience vécue par les personnes fuyant la scène de l'accident (l.14-15). Les multiples auto-sélections d'une participante non adressée (Co1: l.9 et l.16) conduisent, néanmoins, CA et le chef de rubrique à interrompre leur discussion.

CA reste dans la salle de réunion, où quelques collègues prennent leur pause. Certains d'entre eux commencent à parler de l'Indonésie et des nombreuses catastrophes touchant le pays à cette époque. De façon répétée, ils inscrivent l'accident dans l'histoire récente de l'Indonésie. Celui-ci est présenté comme étant un épisode parmi une série d'événements désastreux. Les journalistes listent d'abord les événements suivants: *tsunami*, *tremblement de terre*, *terrorisme*, *nauffrage d'un ferry*, *crashes d'avion*, *glissement de terrain*, *inondations*. Puis, ils élaborent une seconde liste, comprenant cette fois-ci: *épidémie* («H5N1»), *catastrophes naturelles* («tsunami», «glissements de terrain»), *terrorisme* («terrorisme», «Bali»), *accident de transport* («ferrys», «avions»).

Ces deux listes vont de pair avec des propositions de traitement de l'événement, mettant en évidence le positionnement des journalistes par rapport à certaines façons de rendre compte d'un événement pris dans une série d'événements dramatiques. Ainsi, c'est après avoir proposé un angle

de traitement du sujet (« je pense que vraiment le sujet maintenant commence par [...] comment peut-on être indonésien ») qu'un des collègues de CA débute la première liste de catastrophes ayant touché l'Indonésie, assisté en cela par un autre journaliste. Une fois la liste terminée, la succession de catastrophes se voit évaluée par les journalistes (« c'est génial quoi », « c'est la colère de Dieu », « c'est l'entonnoir à merde du monde »). Il se produit alors un phénomène remarquable. Une des expressions évaluatives (« c'est l'entonnoir à merde du monde ») est reprise et légèrement transformée par un des journalistes en « Indonésie entonnoir à merde du monde ». Présentant un format syntaxique apposant une expression nominale sans déterminant à une autre, cette expression est proche de ce que l'on observe dans les titres de presse (Sullet-Nylander 1998), et cet air de famille est immédiatement repéré par un autre journaliste qui propose l'expression comme titre de sujet (« le titre pour l'Indonésie c'est l'entonnoir à merde du monde »).

Les rires des autres journalistes ainsi que le fait que l'un d'entre eux souligne aussitôt le caractère problématique d'un tel titre tendent à indiquer une inadéquation aux normes de la communauté de pratique s'agissant de rendre compte de catastrophes. Un faisceau d'indices distribués dans l'entier de cette discussion informelle nous signale d'ailleurs l'inadéquation²⁹ des propos tenus par les journalistes à ce moment-là. Ceci apparaît tout d'abord au travers des regards que CA jette à la caméra aux moments où ses collègues proposent des titres de sujet. De tels regards marquent probablement la conscience qu'il y a présence d'un observateur extérieur à la discussion en cours et, plus largement, à la communauté de pratique. Le marquage de l'inadéquation culmine ensuite en fin de discussion, au moment où les journalistes évaluent explicitement ce qui se passe. Cette évaluation débute lorsque l'un d'entre eux, réagissant à la proposition de titre, commence à produire l'expression « l'entonnoir à merde du monde » puis s'arrête, regardant la caméra et mettant sa main devant la bouche. Suite à cela, l'ensemble des journalistes rient, puis l'un d'entre eux passe le plat de sa main devant la caméra des chercheurs et les journalistes commentent ensuite les risques encourus si l'enregistrement venait à être diffusé dans l'espace public³⁰.

En synthèse, les journalistes – par le cadrage ludique de leurs actions et la manifestation du caractère problématique de leur comportement – signalent ce qui est non racontable à la télévision parce que « s'éloignant par trop des standards de la communauté » (Norrick 2004 : 324)³¹. Par un

29. Inadéquation des propos tout du moins au regard de l'image que les journalistes pensent devoir présenter publiquement.

30. Heureusement pour les chercheurs, il a été possible de conserver l'enregistrement de ce moment, montrant en quelque sorte les coulisses des coulisses du journal télévisé.

31. « La ligne de démarcation entre ce qui est de l'ordre de la rumeur, du ragot et de l'information personnelle dépend du contexte, du fait qu'il s'agisse d'une prise de parole publique ou privée, et de la relation entre le raconteur et les destinataires, entre tous ceux qui

effet de contraste, ils mettent en évidence certaines idéologies contraignant ou guidant le compte rendu d'une catastrophe dans le bulletin de nouvelles. En outre, s'agissant de l'événement particulier qu'est le crash d'un avion de ligne à Yogyakarta, ils le situent dans une série d'événements dramatiques qu'a connue l'Indonésie et, de ce fait, mettent en avant l'expérience collective d'une nation éprouvée par de nombreuses infortunes.

3 PRÉSENTER L'ÉVÉNEMENT À L'ENSEMBLE DE LA RÉDACTION

À peine quelques minutes plus tard se tient la troisième conférence de rédaction. Elle réunit tous les journalistes de la rédaction. Elle est structurée en quatre temps : *préliminaires*, *revue de l'édition précédente* (celle du 6 mars), *revue des sujets du jour* et *prolongements*. Durant les préliminaires n'est pas fait mention de Yogyakarta. De même, le sujet n'est pas évoqué durant la phase de revue de l'édition précédente. La phase de revue des sujets du jour est organisée dans un ordre presque identique à celui observé lors de la première conférence éditoriale (voir *supra*) : rubrique internationale, nationale, société, sport et enfin régionale. Lors du temps alloué à la rubrique internationale sont abordés les sujets suivants : le *procès Perincek*, l'*accident d'avion à Yogyakarta*, un *épisode d'une série de reportages sur les banlieues françaises*, les *élections en Ulster*, la *polémique du Canard enchaîné à propos de Ségolène Royal*, la *mort de Jean Baudrillard* et l'*enlèvement de deux journalistes par les talibans en Afghanistan*.

Ci-après est présentée une transcription du moment où est évoqué l'accident (extrait 16). Dans cet extrait, le rédacteur en chef associé demande au chef de la rubrique internationale de présenter les sujets qui vont être traités par sa rubrique. Le rédacteur en chef associé est en bout de table. À sa droite se trouve le chef de la rubrique internationale. À sa gauche est assis le présentateur de l'édition du soir. CA est à la même place que lors de la précédente réunion, à la droite du chef de la rubrique internationale. Co4, une journaliste qui prend brièvement la parole dans l'extrait, est assise à l'autre bout de la table.

participent à l'activité narrative. Il y a des variations contextuelles dans les limites supérieures de la racontabilité, à savoir que des histoires qu'un groupe considérerait comme hors des limites du bon goût seraient considérées comme parfaitement appropriées dans un autre groupe.» (Norrick 2004 : 328) Les évaluations de (non) racontabilité rendent saillantes les normes partagées par une communauté donnée.

**Extrait 16 : Évocation du sujet durant la troisième conférence
(TSR, 07.03.2007)³²**

1 **Réd** on commence peut-être par l'inter
2 vu que la région n'est pas toujours là
3 eu::h Int
4 **Int** alors l'inter
5 euh d'abord le:: le procès Perincek
6 il se passe rien aujourd'hui

25 sec. non transcrites. Discussions à propos du procès.

7 **Int** eu:h sinon la grosse info du jour c'est effectivement euh
8 la grosse info (0.9)
9 de par la eu:h le côté spectaculaire des images
10 c'est ce crash d'un sept cent euh trente-sept
11 à Yogyakarta en Indonésie/ (0.4)
12 une cinquantaine de morts sur les cent cinquante passagers
13 (0.3) les images sont très spectu- spectaculaires
14 parce qu'elles sont tournées immédiatement après le: (0.6)
15 après le crash
16 et donc c'est CA qui va s'occuper de ça
17 déjà pour euh midi (0.5)
18 et qui va donc euh suivre pour ce soir
19 xxxxxxxxxxxx en successifs quoi
20 **Réd** je pense que #1 ça vaudra la peine peut-être
mod #1 Réd se tourne vers Pr0
21 en intro de: #2 de[:
mod #2 Réd adresse un mouvement de tête à Pr0
22 **Pr0** [xxxxx
23 **Réd** de dire que c'est non mais #3 de dire que:: les images peut-être=
mod #3 Réd pointe CA avec la main droite
24 **Pr0** =oui oui=
25 **Réd** =peuvent heu[rter certaines sensibilités&
26 **Int** [ouais ouais
27 **Réd** &parce qu'on voit vraiment les corps #4 encore euh
mod #4 Réd lève les deux mains
28 (0.8)
29 ? fumer
30 **Réd** [c'est l'enfer quoi
31 **Co4** [tressautant ((prononcé tɾəsotã))
32 **Réd** pardon ((avec un mouvement de tête vers Co4))
33 **Co4** les corps tressautent/ ((tresot))
34 (0.8)
35 **Réd** oui
36 (0.8)
37 **Co4** oui
38 **Réd** c'est vrai oui oui non c'est vrai xx (.)
39 tu vois entre ceux qui sont légèrement blessés
40 ceux qui sont rescapés
41 ceux qui sont à moitié mourants: ou morts (0.4)

32. **Réd** = Rédacteur en chef associé; **Int** = Chef de la rubrique internationale;
Pr0 = Présentateur de l'édition du soir; **Co4** = Une journaliste.

42 tu as absolument tout\ [#5 et peut-être xx
 mod #5 Réd se tourne vers Pr0 et le pointe brièvement du doigt
 43 **Int** [il y a des
 44 il y a des pluies de: de news et d'images
 45 c'est marrant qu'il y ait qu'il y ait eu autant de: d'images
 46 (1)
 47 **Int** il y avait une délégation d'Australiens
 48 mais autrement euh il y avait pas
 49 ils pensaient qu'il y avait un ministre (à un moment donné)
 50 mais c'était pas le cas
 51 bref bon voilà

Dans l'extrait ci-dessus, le chef de la rubrique internationale (Int) catégorise d'abord le sujet comme l'événement du jour qui a le plus grand intérêt médiatique, en raison des ressources sémiotiques disponibles (l.7-9). Il rapporte ensuite ce qu'il s'est passé, spécifiant le *quoi* (l.10: «ce crash»), le *qui* (l.10: «d'un sept cent trente sept»), le *où* (l.11: «à Yogyakarta en Indonésie») ainsi que les conséquences de l'événement (l.12: «une cinquantaine de morts sur les cent cinquante passagers»). La mention de victimes humaines souligne la nature tragique des événements, les chiffres mettant en évidence le critère journalistique d'*exceptionnalité* (*superlativeness*, Bednarek & Cappelle 2012, 2017). Le chef de rubrique souligne ensuite encore une fois le caractère remarquable des images (l.13), du fait du moment de leur capture (l.13-14: «immédiatement [...] après le crash»). En résumé, le chef de rubrique exhibe une double orientation face à l'intérêt médiatique du sujet: une orientation attachée, d'une part, à la nature de l'événement, tragique et inattendu et, d'autre part, aux possibilités (*affordances*, Gibson 1979; également Hutchby 2001) des ressources sémiotiques qui en rendent compte, des images qui peuvent figurer au bulletin de nouvelles télévisé.

Suite à l'insistance du chef de rubrique à propos des images, le rédacteur en chef associé poursuit avec quelques recommandations sur leur emploi (l.20-27). Il anticipe les réactions potentielles des téléspectateurs à la vue des images, fondant sa position sur une description incomplète de ce qui est représenté (l.27: «parce qu'on voit vraiment les corps encore euh»). Sa description est ensuite complétée par Co4, une des journalistes présentes à la réunion (l.31: «tressautant»). Sa suggestion, en retour, les conduit à réaliser un processus de *réparation* (Schegloff, 2007a: 100-106) suivi par une description des personnes représentées sur les images (l.32-42). Cette description prend la forme d'une classification basée sur les façons dont les personnes ayant subi l'événement ont été affectées par ce dernier: «ceux qui sont légèrement blessés» (l.39), «ceux qui sont rescapés» (l.40), «ceux qui sont à moitié mourant» (l.41), «[ceux qui sont] morts» (l.41). Profitant que le rédacteur en chef associé semble s'adresser spécifiquement au présentateur de l'édition du soir (l.42), le chef de la rubrique internationale revient alors sur la scène interactionnelle. Il souligne d'abord le nombre important d'images

qui ont été diffusées par les agences de presse (l.43-45). Puis, il mentionne une autre catégorie de personnes ayant pris part à l'événement, des officiels australiens (l.47-50), avant de clôturer le sujet (l.51 : « bon bref voilà »). À partir de ce moment de la réunion, l'accident n'est plus mentionné.

En résumé, dans cette séance comme dans les séances précédentes, les consignes de la hiérarchie donnent à voir certaines des normes et idéologies sous-tendant la médiatisation d'un événement inattendu à la télévision. Dans ce dernier extrait, la prise de parole du rédacteur en chef est tout d'abord motivée par la volonté de ne pas choquer l'audience. D'une manière similaire, l'insistance du chef de la rubrique internationale à propos de l'emploi des images signale l'importance qu'est donnée à ces ressources sémiotiques dans la production de l'artefact multimodal qu'est la nouvelle télévisée.

4 RENDRE COMPTE D'UNE « MÊME » HISTOIRE AU FIL DES RÉUNIONS

Comme le résumant Van Hout & Van Praet, « les réunions éditoriales consistent en la répétition routinière de séquences de questions-réponses, mais sont marquées par des cas où cette routine se fracture. Typiquement, le chef de rubrique introduit un sujet [...] en résumant ce dont il est question dans le sujet » (Van Hout & Van Praet 2011 : 114). Et de fait, dans nos données, les conférences de rédaction favorisent les *mentions* et les *comptes rendus* de l'accident aérien, sans plonger dans le vécu et le ressenti de ceux qui l'ont subi. Autrement dit, c'est ce qui s'est passé (l'événement) plutôt que ce qui a été vécu (l'expérience) qui est mis en avant. L'expérience est plutôt évoquée en coulisses (*back region*, Goffman 1959) des conférences, si l'on peut dire, à savoir, avant ou après les réunions³³, ou, lorsqu'évoquée durant les réunions, en tant qu'intégrée à des séquences latérales (*side sequence*, Jefferson 1972) qui s'écartent des préoccupations principales de la rencontre.

Durant les conférences de rédaction, le chef de la rubrique internationale est le *raconteur* principal de l'histoire du crash. Néanmoins, son statut n'est pas identique à chaque réunion : dans la première et la troisième, il est un participant sélectionné par le président de la séance (le rédacteur en chef associé) pour présenter les sujets de la rubrique internationale ; dans la deuxième séance, il est à la fois le président de la séance et celui qui présente les sujets.

33. Ainsi que nous le remarquons en introduction de cette partie consacrée à la nouvelle, la rédaction du journal télévisé peut être considérée comme *coulisses* (*back region*) en contraste de la *scène* (*front region*) sur laquelle s'accomplit la performance publique qu'est le bulletin de nouvelles télévisé. Les phases de *préliminaires* et de *prolongements*, du fait de prendre place aux abords d'événements mis à l'agenda officiel de la rédaction, montrent en quelque sorte les *coulisses* des *coulisses*.

En outre, selon les réunions, il n'a ni le même auditoire (supérieur hiérarchique, subordonnés, collègues chefs de rubrique, journalistes des autres rubriques), ni les mêmes objectifs (qui vont de la revue, promotion et sélection des sujets à leur distribution). Les membres de l'auditoire témoignent par ailleurs de degrés d'engagement, d'attention et de savoir divers. Certains d'entre eux s'associent (Lerner 1992) étroitement à la réalisation de l'activité : c'est, par exemple, le cas du rédacteur en chef associé qui, en ouvrant et cadrant les tours de parole du chef de rubrique durant la première et la troisième réunion, conduit ce dernier à rendre compte de l'événement ; c'est également le cas du journaliste de la rubrique internationale (XX) qui évoque l'accident au préalable de la deuxième séance.

L'orientation des participants en direction de l'activité narrative en cours paraît se trouver en corrélation avec leur position dans l'institution médiatique : le rédacteur en chef associé est en charge de la ligne éditoriale d'ensemble du bulletin d'information ; le chef de la rubrique internationale est responsable de la rubrique internationale ; XX est l'un des subordonnés qui aurait pu être chargé du traitement du sujet. Néanmoins, les statuts des participants ne sont pas seulement déterminés au préalable des séances. Ils sont également alimentés par ces séances : ainsi, le statut de CA, par exemple, passe de celui de journaliste parmi d'autres à celui de journaliste en charge du sujet. À ce propos, il vaut la peine d'observer que CA devient, à la fin de la deuxième réunion, celui avec lequel le chef de rubrique parle de l'accident alors que XX était son interlocuteur privilégié au préalable de la séance concernant ce sujet. Par conséquent, la *légitimité* à raconter – c'est-à-dire le fait à la fois d'être autorisé et de faire autorité (Shuman 1993) – et, en quelque sorte, la possession (*ownership*) du sujet changent au travers des réunions, et, de fait, au travers de l'ensemble du processus de fabrication de la nouvelle, comme nous le verrons en analysant une partie de sa production en salle de montage.

Les participants aux réunions ont également des statuts épistémiques différents. Du fait que les dépêches d'agence et les images qui relaient la nouvelle sont rendues disponibles à tous les journalistes de la rédaction, les informations à propos du sujet «viennent de [...] sources par rapport auxquelles le *raconteur* ne peut revendiquer aucun accès privilégié» (Norrick 2013a : 290). Ainsi, l'autorité épistémique est basée sur le fait d'avoir lu les dépêches ou vu les images qui ont été fournies par les agences, cela sans qu'il soit nécessaire d'attribuer les informations à une source en particulier (par exemple, extrait 16, l.49 : «ils pensaient qu'il y avait»). En outre, l'autorité épistémique n'est pas basée directement sur les témoignages de ceux qui ont vécu l'expérience dont on rend compte, mais plutôt fondée sur les discours de ceux qui ont rapporté l'événement d'un site plus proche de l'événement que le site de la rédaction.

Au-delà d'un chronotope subsumant qui implique l'accident³⁴ d'un avion³⁵ en Indonésie à Yogyakarta ce jour-là, il faut remarquer, au fil des séances, la réalisation de différentes configurations narratives qui s'attachent majoritairement à deux chronotopes : d'une part, celui de la série de désastres touchant l'Indonésie à cette époque dans laquelle se mêlent événements non motivés (*catastrophe naturelle, épidémie, accidents, etc.*) et actions intentionnelles (*attentats*) touchant une entité collective, le peuple indonésien (*ils, l'Indonésie, cette Indonésie, être indonésien*) ; d'autre part, celui des conséquences directes de l'accident, qui engage des actants qualifiés au travers de leur état à la suite de l'événement (*survivants, morts; ceux qui sont légèrement blessés, ceux qui sont rescapés, ceux qui sont à moitié mourant ou morts*) et, s'agissant des survivants, accomplissant principalement une action, la fuite. Un quatrième chronotope émerge brièvement lors de la troisième conférence alors que le chef de la rubrique internationale s'interroge sur les raisons du grand nombre d'images diffusées par les agences de presse : il implique d'autres actants (*australiens*) et une dynamique événementielle qui, référant au monde politique (*délégation, ministre*), engage une extension de la dimension spatiale au-delà de la seule Indonésie. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que lorsqu'il s'agit d'introduire ou de réintroduire le sujet, ce dernier est souvent désigné au travers de sa localisation spatiale (*Indonésie, Yogyakarta*) bien que soient également utilisées des dénominations ayant trait au type d'événement auquel il correspond (*crash, accident*).

Revenons enfin à CA, le journaliste chargé de couvrir l'événement. Avant les conférences de rédaction, CA n'a pas connaissance du sujet. Il va pourtant devoir produire une nouvelle à son propos pour l'édition de midi. Il s'apprête dès lors à passer du statut de celui à qui l'on raconte au statut de celui qui raconte. Une telle situation n'est pas inhabituelle et fait partie des réalités quotidiennes des journalistes. Le 7 mars 2007, le premier contact que CA établit avec le sujet se réalise au travers des commentaires et des évaluations de ses collègues. Autrement dit, son rapport à ce qui s'est passé est tout d'abord médié au travers de paroles-en-interaction, par ouï-dire. La médiation de ces paroles, situées et incarnées, participe du processus de réappropriation par lequel le journaliste se repositionne d'*auditeur du compte rendu des événements à témoin des événements* – voire peut-être à *personne ayant participé aux événements* – ainsi que l'indique le geste de CA imitant l'acte de filmer comme s'il l'avait fait lui-même³⁶ :

Les interprètes d'un récit ne reconstruisent pas simplement une séquence d'événements et un ensemble d'entités, mais ils habitent avec imagination (*émotionnellement, viscéralement*) un monde dans lequel, outre d'arriver et d'exister, les choses

34. Événement désigné diversement par « accident d'avion », « crash », « plane crash ».

35. Entité collective de transport désignée par « avion », « 737 », « appareil ».

36. Nous devons cette observation à Adam Jaworski.

important, troublent, exaltent, dégoutent, donnent matière à rire ou à pleurer, etc. – tant pour les acteurs du récit que pour ses interprètes travaillant à faire sens de leurs situations et de leurs (inter)actions. (Herman 2009a : 119 ; nous soulignons)

Aussi, c'est au travers d'une cognition proprement incarnée (Caracciolo 2014) que sont traitées les informations à propos de l'accident aérien. Autrement dit, c'est par une projection dans l'expérience et l'action d'autrui (Fludernik 1996) que le journaliste apprivoise peu à peu les événements dont il va rendre compte pour le bulletin de nouvelles.

CHAPITRE 4

Trouver et recouper les (res)sources d'une nouvelle

Un peu après 10:00, alors que la troisième conférence de rédaction touche à sa fin, CA sort de la salle de réunion. Il va à son bureau et commence une phase de recherche documentaire. Il ne s'agit pas seulement pour lui d'en savoir davantage à propos du sujet qui lui a été confié, mais également de réunir les ressources qu'il pourra exploiter durant la phase d'écriture et de montage. C'est ce qu'il observe de manière générale lors de l'entretien préliminaire :

Pour être capable de retransmettre une histoire [...] que je ne connaissais pas moi-même trois heures avant le téléspectateur [...] il y a forcément une méthode. C'est ça qui fait le métier de journaliste. [...] Donc, il y a une méthode. C'est l'acquisition de l'information [...] par les dépêches [...] en allant sur certains sites par le biais d'internet. [...] Il y a donc les acquisitions par les agences, internet, la lecture des journaux [...] et puis il y a [...] les collègues, évidemment, parce qu'il y a des collègues qui en savent beaucoup plus que vous. (Entretien préliminaire, 5 mars 2017)

Nous avons vu, dans le chapitre précédent, certains des rôles que peuvent jouer les collègues dans le temps de préproduction de la nouvelle. Le présent chapitre s'intéresse au rôle des dépêches.

Pour étudier les textes que le journaliste rencontre et réunit lors de la phase de recherche documentaire, nous nous inspirons de l'attention que les travaux de Scollon & Scollon (2003) portent aux *discours en place*.

La notion [de discours en place] renvoie à l'ensemble complexe des textes et des discours présents dans la situation, ainsi qu'aux médiations disponibles au moment de réaliser l'action : à quels textes ou médiations les acteurs prêtent-ils attention ? Quels textes ou médiations sont ignorés ou laissés de côté ? Le rôle de l'analyste n'est pas ici de dresser un inventaire de tous les discours qui s'agrègent dans un espace, mais plutôt d'identifier ceux qui semblent facilitateurs ou inhibiteurs pour l'action sur laquelle porte l'attention de l'analyste. (de Saint-Georges 2012 : 33)

Dans notre cas, cela revient à porter attention aux textes à disposition du journaliste au moment où il se prépare à produire la nouvelle, ceci notamment pour documenter les configurations narratives qui s'y trouvent réalisées. Pour ce faire, nous analysons les textes sélectionnés, imprimés et consultés par CA durant cette phase, qui commence un peu après 10:00 et finit un peu avant 11:00.

1 COLLECTER DES DÉPÊCHES

À partir de 10:10, le journaliste commence à chercher des dépêches traitant de l'accident. Il tape « Indonésie » dans un moteur de recherche spécifiquement associé au fil de dépêches d'agence. Il accède aux dépêches émises par Reuters (RTF), l'Agence Télégraphique Suisse (ATS), Associated Press (AP) et l'Agence France Presse (AFP). De 10:10 à 10:12, il parcourt les dépêches sélectionnées par son moteur de recherche, et en imprime cinq, toutes en français.

N°	Heure de consultation	Nom ¹	Agence	Heure de diffusio	Langue
1	10:10	Indonésie avion accident	RTF	10:06	français
2	10:11	Indonésie accident cause	ATS	07:36	français
3	10:11	Indonésie avion incendie	AP	07:24	français
4	10:12	Indonésie avion crash synthèse	ATS	06:03	français
5	10:12	Indonésie air avion accident	AFP	05:34	français

Figure 5. Liste des dépêches en français

On peut remarquer que l'ordre dans lequel le journaliste parcourt et imprime les dépêches est l'exact inverse de l'ordre dans lequel elles ont été diffusées. Il est en outre possible d'observer que les cinq dépêches ont en commun d'avoir « Indonésie » dans leur titre, mot-clé que le journaliste a entré dans son moteur de recherche. Il faut remarquer une fois encore² l'importance de l'orientation des professionnels de l'information vers l'inscription spatiale

1. Il s'agit du nom de la dépêche tel qu'il apparaît dans la liste de dépêches que le moteur de recherche met à disposition du journaliste.

2. Comme nous l'avons vu, les membres de la rédaction réfèrent au sujet au travers de sa localisation spatiale (*Yogyakarta, Indonésie*). Ceci fait écho, pour partie, à la distribution de l'information en rubriques internationale, nationale et régionale.

des événements qu'ils ont à traiter ; ceci a maintes fois été démontré dans les travaux sur les critères de sélection des journalistes (Cotter 2010 : 69-87). Une telle orientation s'explique notamment par le fait que le paramètre temporel est en quelque sorte un donné : l'événement, pour être traité, est une affaire en cours, une *actualité* (Tétu 2000 : 91-108 ; Charaudeau 2005 : 105-115).

Quatre des cinq dépêches (1, 3, 4, 5) ont dans leur nom le mot « avion », l'entité à laquelle il est arrivé quelque chose. L'absence du terme « avion » dans la dépêche 2 (diffusée à 07:36) s'explique probablement par le fait qu'elle est émise par l'ATS à la suite d'une première dépêche (4, diffusée à 06:03)³. Tous les noms de dépêches présentent en outre ce qui s'est passé à travers une catégorie d'événements dénotant d'une rupture malheureuse dans l'ordre des choses : quatre des cinq noms de dépêches offrent une description semblable, « accident » (1, 2, 5) ou « crash » (4) ; quant au dernier, il emploie « incendie » (3). C'est ainsi le caractère imprévu et négatif de l'événement qui est mis tout d'abord en évidence.

Du point de vue de l'organisation textuelle, les cinq dépêches correspondent au modèle décrit par Bell (1994, voir *annexes*) : elles articulent successivement *résumé*, *attribution* et *développement du sujet*. Dans chacune des dépêches, le *résumé* est réalisé au travers d'un *titre* et d'un *lead*.

N°	Agence	Titre
1	RTF	Indonésie - Un Boeing 737 manque son atterrissage, 22 morts ⁴
2	ATS	Indonésie: le Boeing accidenté allait trop vite
3	AP	Indonésie: au moins 49 morts dans l'incendie d'un avion à l'atterrissage à Java
4	ATS	Au moins 49 morts dans l'accident d'un Boeing en Indonésie
5	AFP	Au moins 49 morts dans l'accident d'un Boeing en Indonésie

Figure 6. Titres des dépêches en français

3. Le fait que soit précisé dans le titre même de la dépêche 2 qu'on traite de la cause de l'accident va dans le sens de cette hypothèse

4. Apparaît devant ce premier titre la mention de « lead ». La notion de *lead*, dans les usages francophones, entre en concurrence avec celle de *chapeau*. Le *lead* et le *chapeau* sont parfois distingués en ce que le premier est une accroche à la suite du titre qui résume l'information délivrée par l'article alors que le second est le premier paragraphe de l'article qui précise le qui/quoi/où/quand. S'agissant de notre emploi de la notion de *lead*, elle correspond à celle de *chapeau*.

On remarque tout d'abord que, dans chacun des cas, apparaît soit en tête, soit en fin de *titre* la mention «Indonésie», précisant le lieu dans lequel s'est déroulé l'événement traité par la dépêche. Les deux premiers titres présentent des énoncés articulant sujet et prédication verbale: «un Boeing 737 manque son atterrissage, 22 morts» (1), «le Boeing accidenté allait trop vite» (2). Ces deux titres posent la trajectoire d'une entité non humaine (le Boeing) en avant-plan informationnel, l'un pour faire état ensuite des conséquences d'une telle trajectoire sur des entités humaines («22 morts», 1), l'autre pour en donner la cause («allait trop vite», 2). Les titres 3, 4 et 5 présentent, quant à eux, la même structure: une clause averbale réalisée par le même syntagme nominal («au moins 49 morts»). Il s'agit cette fois-ci de référer à des entités humaines considérées au travers d'une caractéristique partagée collectivement, celle d'être décédée. Les expansions des trois syntagmes nominaux sont comparables («dans l'incendie d'un avion à l'atterrissage à Java», 3; «dans l'accident d'un Boeing en Indonésie»⁵, 4 et 5). Les deux expansions – associant toutes deux plusieurs syntagmes prépositionnels – spécifient, d'une part, l'événement qui a affecté les entités humaines dont il est question («49 morts» à cause de «l'incendie d'un avion à l'atterrissage» ou «l'accident d'un Boeing») et, d'autre part, le lieu dans lequel a eu lieu l'événement («à Java», 3; «en Indonésie», 4 et 6).

Ainsi que nous l'avons vu ci-avant, la catégorie par laquelle le journaliste accède tout d'abord à la dépêche fait de l'accident d'avion l'événement central autour duquel vont s'organiser les autres informations, que ce soit en termes de circonstances, de causes ou de conséquences. Néanmoins, ainsi que vu dans l'analyse des *titres* ci-dessus, l'information est distribuée diversement selon les dépêches: le titre 1 mentionne l'événement puis une de ses conséquences; le titre 2 mentionne l'événement, puis une de ses causes; les trois derniers titres mentionnent une des conséquences de l'événement, puis seulement l'événement lui-même. Outre la distribution de l'information eu égard à la trame événementielle, il convient également de noter que les trois derniers titres, en faisant figurer en avant-plan le nombre de morts dus à l'accident, rendent saillant l'expérience humaine impliquée par un tel événement, ce qui est réalisé dans une moindre mesure par le titre 1 et absent du titre 2.

Les titres donnent une description légèrement différente de l'événement: trois d'entre eux emploient le terme catégoriel «accident» («le Boeing accidenté», 2; «l'accident d'un Boeing», 4 et 5); le titre 3 se sert de la catégorie «incendie» («l'incendie d'un avion à l'atterrissage», 3) et spécifie le lieu de l'événement; le titre 1 utilise, quant à lui, une description verbale («manque son atterrissage») qui, en même temps qu'elle identifie l'événement, en spécifie la cause. Si ces descriptions expriment toutes le caractère inattendu de l'événement, quatre d'entre elles marquent son caractère également non intentionnel (*accident*, 2, 4 et 5; *manquer*, 1) alors qu'une cinquième (3) ne précise pas cet aspect,

5. Les dépêches 4 et 5 ont le même titre et présentent également un lead similaire.

laissant une certaine incertitude quant à ce qui a conduit à l'événement. Outre cet aspect, il faut également noter que les titres donnent deux versions différentes des conséquences de l'événement : l'une impliquant une cinquantaine de morts («au moins 49 morts», 3, 4 et 5), l'autre un peu plus d'une vingtaine («22 morts», 1). L'heure de diffusion des dépêches nous explique cette variation par des états de savoirs différents : des instances gouvernementales indonésiennes annoncent tout d'abord une cinquantaine de morts ; puis, dans un second temps, la compagnie Garuda, propriétaire du Boeing, voit le bilan à la baisse et communique le bilan d'une vingtaine de morts. La concurrence de ces deux versions des événements est ainsi relative à des états de savoirs différents, à mesure que des informations sont communiquées sur ce qu'il s'est passé.

Dans quatre des dépêches, le *titre* est directement suivi de précisions entre parenthèses – «(actualisés avec bilan inférieur, précisions)», 1 ; «(armée de l'air)», 2 ; «(actualisation, papier général)», 5 – ou accompagné d'une note apparaissant soit avant le titre – «synthèse», 4 – soit avant le corps du texte de la dépêche, «NDLR [i.e. note de la rédaction] : ajoute précision ; AP photo», 3. Cet aspect est remarquable en ce qu'il signale que ces dépêches ne sont pas de «simples» nouvelles, mais des textes à destination de professionnels qui vont les utiliser pour faire leur travail, à savoir réaliser des produits médiatiques à propos de l'événement.

On notera également qu'entre le *titre* et le *lead* ou à l'intérieur du *lead*, s'ajoute dans chacune des dépêches l'*attribution* de l'information à une source, identifiée à un journaliste (1, 3, 5) et/ou à une agence de presse (1, 2, 3, 4, 5).

N°	Agence	Attribution
1	RTF	par Dwi Prasetyo ; (Reuters)
2	ATS	(ats/afp)
3	AP	par Chris Brummitt ; (ap)
4	ATS	(ats/afp/reuters)
5	AFP	par Nabiha Shahab ; (afp)

Figure 7. Attributions dans les dépêches en français

Les leads présentent une structuration semblable de dépêche en dépêche : informations spatiales et parfois temporelles, attribution, développement en une ou deux phrases graphiques⁶.

6. On parle de *phrase* pour référer au produit scriptural commençant conventionnellement par une majuscule et se terminant par un point ; ceci pour le distinguer de la *clause*, qui est une unité syntaxique canoniquement organisée par la relation entre un syntagme nominal et un syntagme verbal (Mahrer 2017).

N°	Agence	Lead
1	RTF	YOGYAKARTA, Indonésie, 7 mars (Reuters) – Vingt-deux personnes sont mortes mercredi dans le crash d'un Boeing 737 de la compagnie Garuda qui est sorti de la piste lors de son atterrissage sur l'aéroport de Yogyakarta et a pris feu.
2	ATS	Jakarta (ats/afp) Le Boeing 737 qui s'est enflammé en ratant son atterrissage mercredi en Indonésie, « allait trop vite », a affirmé un officier de l'armée de l'air. Quarante-neuf personnes ont perdu la vie dans l'accident.
3	AP	DJAKARTA, Indonésie (AP) -- Au moins 49 personnes sont mortes et des dizaines d'autres ont été blessées dans le crash d'un avion de ligne transportant 140 personnes sur l'île indonésienne de Java mercredi, ont confirmé les responsables de l'aéroport à la radio El-Shinta.
4	ATS	Jakarta (ats/afp/reuters) Un Boeing 737 qui transportait 140 personnes a pris feu en ratant son atterrissage mercredi dans la ville indonésienne de Yogyakarta, sur l'île de Java. L'accident a fait au moins 49 morts et des dizaines de blessés.
5	AFP	JAKARTA, 7 mars 2007 (AFP) – Un Boeing 737 s'est enflammé en ratant son atterrissage mercredi dans la ville indonésienne de Yogyakarta, faisant au moins 49 morts et des dizaines de blessés.

Figure 8. Leads dans les dépêches en français

En tête de lead est précisé le lieu : « Jakarta »⁷ pour quatre dépêches, « Yogyakarta » pour la dernière. Les dépêches 1 et 3 font suivre à la mention de la ville celle du pays, « Indonésie ». Dans deux cas (1 et 5), est également spécifiée la date de l'événement. Suite à la localisation spatio-temporelle de l'événement annoncé par le *titre*, deux des leads (1 et 3) commencent par un énoncé dont le sujet/thème est les entités humaines ayant souffert des conséquences de l'accident. Quant aux trois autres leads, leur premier énoncé a pour thème l'avion, « le Boeing 737 » (2) et « un Boeing 737 » (4 et 5). La dépêche 2 traite tout d'abord des causes ayant conduit à l'accident (« allait trop vite »). Les dépêches 4 et 5 portent tout d'abord sur les conséquences de l'accident pour l'avion (« a pris feu », 4 ; « s'est enflammé », 5). Néanmoins, les leads 2, 4 et 5 finissent tous trois sur les conséquences mortelles de l'accident : « Quarante-neuf personnes ont perdu la vie dans l'accident », 2 ; « l'accident a fait au moins 49 morts et des dizaines de bles-

7. La capitale de l'Indonésie se trouve orthographiée en français de deux manières : Jakarta et Djakarta.

sés», 4 ; « faisant au moins 49 morts et des dizaines de blessés », 5. Il faut noter que, bien que la dépêche 5 soit composée d'une phrase graphique et que la dépêche 4 soit composée de deux phrase graphiques, les deux dépêches présentent néanmoins les mêmes informations, structurées de manière comparable :

1. SUJET [un Boeing 737 (qui transportait 140 personnes)] + PRÉDICAT [a pris feu/s'est enflammé] ;
2. PRÉDICAT [en ratant son atterrissage] + CIRCONSTANT TEMPOREL [mercredi] + CIRCONSTANT SPATIAL [dans la ville indonésienne de Yogyakarta (sur l'île de Java)] ;
3. (SUJET [l'accident] +) PRÉDICAT [a fait/faisant au moins 49 morts et des dizaines de blessés].

De nouvelles entités font leur apparition : qu'elles soient témoins des conséquences de l'événement (« un officier de l'armée de l'air », 2 ; « les responsables de l'aéroport », 3), qu'elles en soient affectées (symboliquement : « la compagnie Garuda », 1 ; physiquement : « des dizaines d'autres ont été blessées », 3, et « des dizaines de blessés », 4 et 5) ou qu'elles le rapportent (« la radio El-Shinta », 3). À certaines de ces entités sont attachés des actes de parole représentés (« a affirmé un officier de l'armée de l'air », 2 ; « ont confirmé les responsables de l'aéroport à la radio El-Shinta », 5) : l'apparition de voix engage dès lors la mise en évidence de points de vue particuliers sur l'événement et, par là, de rapports expérientiels différenciés à ce qu'il s'est passé : du témoin qui a vu au média qui rapporte ce qu'on lui a dit. Ceci implique également une extension du chronotope réalisé par les textes en projetant des échelles temporelles et spatiales de différentes sortes impliquant d'autres entités que l'avion et les victimes de l'accident ainsi que d'autres logiques d'action.

L'analyse des *résumés (titres et leads)* montre différentes façons par lesquelles il est possible de rendre compte du même événement : l'événement principal (l'accident), ses causes et ses conséquences sont pris dans dans des configurations événementielles qui divergent légèrement les unes des autres, sont attachés à plusieurs voix et sont inscrits dans des lieux à l'extension variable. Ceci s'observe encore davantage lorsqu'on analyse la suite des dépêches. Après le lead apparaît ce que Bell (1994) appelle l'*histoire (story)*, et que nous pourrions appeler *développement du sujet*, ceci pour éviter toute confusion avec l'emploi spécifique que nous faisons d'*histoire*. Les dépêches présentent des *développements du sujet* de différentes longueurs, de deux paragraphes à plus d'une vingtaine. Nous ne considérons que les deux paragraphes suivant directement chacun des leads.

N°	Agence	Deux paragraphes à la suite lead
1	RTF	<p>[p1] Des dizaines de passagers sont cependant parvenus à sauter de l'avion par les issues de secours.</p> <p>« [p2] À l'issue de l'opération d'évacuation, nous avons pu déterminer que [p3] 112 passagers ont survécu, [p4] 21 autres sont morts » [p5] a annoncé la compagnie nationale indonésienne dans un communiqué.</p> <p>« [p6] En ce qui concerne l'équipe, six personnes ont survécu, [p7] une autre est morte ».</p>
2	ATS	<p>« [p1] L'avion allait trop vite [p2] ou a trop accéléré, [p3] ce qui l'a fait sortir de la piste d'environ 300 mètres », [p4] a expliqué Benjamin Dandel, responsable de la base aérienne de Yogyakarta. « [p5] Des éléments de l'appareil sont restés sur la piste, comme les roues ou les ailes », [p6] a-t-il ajouté.</p> <p>[p7] L'avion de ligne de la compagnie nationale indonésienne Garuda Indonesia transportait selon la société 133 passagers et sept membres d'équipage. [p8] Il a violemment heurté la piste de l'aéroport de Yogyakarta, [p9] avant de s'enflammer [p10] comme s'il avait explosé, selon des témoins. [p11] Des voyageurs ont été pris au piège dans l'avion en feu.</p>
3	AP	<p>[p1] Le Premier ministre australien John Howard a déclaré à Canberra que [p2] les autorités indonésiennes avaient confirmé la mort de 49 personnes dans l'incendie [p3] suivant le crash du Boeing 737-400 de la compagnie indonésienne Garuda sur l'aéroport international de Yogyakarta, sur l'île de Java.</p> <p>[p4] Toutefois, la compagnie aérienne continuait de donner un bilan inférieur [p5] faisant état de 21 morts et 96 blessés.</p>
4	ATS	<p>[p1] L'avion de ligne de la compagnie nationale indonésienne Garuda transportait selon la société 133 passagers et sept membres de l'équipage. [p2] Il était parti de la capitale Jakarta, distante d'environ 450 kilomètres.</p> <p>[p3] L'accident s'est produit à 07h15 (01h15 en Suisse). [p4] L'appareil a violemment heurté la piste de l'aéroport de Yogyakarta, [p5] avant de s'enflammer [p6] comme s'il avait explosé, selon des témoins. [p7] Des voyageurs ont été pris au piège dans la carlingue en feu.</p>
5	AFP	<p>[p1] L'avion de ligne de la compagnie nationale indonésienne Garuda Indonesia transportait selon la société 133 passagers et sept membres d'équipage [p2] et était parti de la capitale Jakarta, distante d'environ 450 kilomètres.</p> <p>[p3] Il a violemment heurté la piste de l'aéroport de Yogyakarta, [p4] avant de s'enflammer [p5] comme s'il avait explosé, selon des témoins.</p>

Figure 9. Les deux premiers paragraphes des dépêches en français

Deux des dépêches (1 et 3) développent le sujet en traitant des morts et des personnes affectées par l'événement. Les trois autres dépêches (2, 4 et 5) poursuivent sur le déroulement de l'accident et ses conséquences, l'avion étant dès lors le noyau thématique. On peut relever schématiquement⁸ les diverses configurations chronotopiques et expérientielles proposées par chacun de ces extraits de dépêches. Pour ce faire, nous annotons les énoncés de chacune des nouvelles : pour saisir la dimension chronotopique, nous distinguons les *entités, procès, lieux et temps* représentés dans la structure prédicative [p]; s'agissant de la dimension expérientielle, nous dégagons le point de vue (pdv) ou l'enchevêtrement de points de vue qui est attaché à [p]⁹.

Configuratio	RTF (1)
Chronotopique	<p>[p1] entités : passagers ; procès : sauter hors de ; lieu : avion ; temps : à la suite immédiate de l'accident.</p> <p>[p2] entités : la compagnie aérienne ; procès : déterminer le nombre de victimes ; lieu : Yogyakarta ; temps : à l'issue de l'opération d'évacuation.</p> <p>[p3] entités : passagers ; procès : survivre ; lieu : Yogyakarta ; temps : suite à l'accident.</p> <p>[p4] entités : passagers ; procès : mourir ; lieu : Yogyakarta ; temps : suite à l'accident.</p> <p>[p5] entités : la compagnie aérienne ; procès : annoncer ; lieu : dans un communiqué ; temps : à la suite de l'opération d'évacuation.</p> <p>[p6] entités : membres de l'équipage ; procès : survivre ; lieu : Yogyakarta ; temps : suite à l'accident.</p> <p>[p7] entités : membre de l'équipage ; procès : mourir ; lieu : Yogyakarta ; temps : suite à l'accident.</p>
Expérientielle	<p>[p1] pdv : Dwi Prasetyo/Reuters.</p> <p>[p2] pdv : Dwi Prasetyo/Reuters > la compagnie aérienne Garuda.</p> <p>[p3] pdv : Dwi Prasetyo/Reuters > la compagnie aérienne Garuda.</p> <p>[p4] pdv : Dwi Prasetyo/Reuters > la compagnie aérienne Garuda.</p> <p>[p5] pdv : Dwi Prasetyo/Reuters.</p> <p>[p6] pdv : Dwi Prasetyo/Reuters > la compagnie aérienne Garuda.</p> <p>[p7] pdv : Dwi Prasetyo/Reuters > la compagnie aérienne Garuda.</p>

Figure 10. Analyse chronotopique et expérientielle du début de la dépêche 1

8. Nos annotations sont bien loin de rendre compte du processus complexe par lequel s'établit, unité après unité, un monde de référence, ni d'ailleurs de l'enchevêtrement des points de vue. Elles en écrasent également la dynamique. Ce moyen nous paraît néanmoins être le seul à même de donner à voir avec quelque économie la multiplicité des configurations chronotopiques et événementielles que rencontre le journaliste en lisant les dépêches.

9. On s'inspire du modèle d'analyse du point de vue proposé par Rabatel (2008, 2017). L'auteur et/ou l'agence à qui la dépêche est attribuée est considéré comme le Locuteur/Énonciateur primaire (L1/E1), responsable « par défaut » du texte (centre de l'actualisation déictique et modale). L1/E1 donne, au fil du texte, le point de vue des personnes ayant vécu l'événement et/ou s'étant prononcées à propos de l'événement.

Le premier extrait de dépêche (RTF, 1) présente quatre chronotopes: les passagers s'enfuyant à la suite immédiate du crash (Chr1: [p1]); les personnes mortes et survivantes à la suite du crash (Chr2: [p3 et p4] et [p6 et p7]), elles-mêmes partagées en deux catégories, passagers et équipage; la compagnie aérienne faisant le bilan des victimes (Chr3: [p2]); la compagnie annonçant le bilan des victimes (Chr4: [p5]). Relativement à la configuration expérientielle, nous dégageons deux points de vue: l'un non marqué, celui des instances productrices de la dépêche (Dwi Prasetyo/Reuters); l'autre, la compagnie aérienne, signalé par des marques de ponctuation (guillemets) et un verbe de parole («annoncer»).

Configuratio	ATS (2)
Chronotopique	<p>[p1] entités: avion; procès: aller trop vite; lieu: Yogyakarta; temps: au moment de l'accident.</p> <p>[p2] entités: avion; procès: trop accélérer; lieu: Yogyakarta; temps: au moment de l'accident.</p> <p>[p3] entités: avion; procès: sortir de la piste; lieu: Yogyakarta; temps: au moment de l'accident.</p> <p>[p4] entités: Benyamin Dandel; procès: expliquer; lieu: Yogyakarta; temps: à la suite de l'accident.</p> <p>[p5] entités: (éléments de l')avion; procès: rester sur la piste; lieu: Yogyakarta; temps: au moment de l'accident.</p> <p>[p6] entités: Benyamin Dandel; procès: ajouter; lieu: Yogyakarta; temps: à la suite de l'accident.</p> <p>[p7] entités: avion + passagers + équipage; procès: transporter; lieu: Indonésie; temps: avant et au moment de l'accident. > entités: compagnie aérienne; procès: dire; lieu: Indonésie; temps: à la suite de l'accident.</p> <p>[p8] entités: avion; procès: violemment heurter; lieu: Yogyakarta; temps: au moment de l'accident.</p> <p>[p9] entités: avion; procès: s'enflammer; lieu: Yogyakarta; temps: au moment de l'accident.</p> <p>[p10] entités: avion; procès: exploser; lieu: Yogyakarta; temps: au moment de l'accident. > entités: témoins; procès: dire; lieu: Yogyakarta; temps: au moment de l'accident.</p> <p>[p11] entités: voyageurs; procès: pris au piège; lieu: dans l'avion en feu; temps: à la suite directe de l'accident.</p>

Configuratio	ATS (2)
Expérientielle	<p>[p1] pdv: ATS/AFP > Benyamin Dandel, responsable de la base aérienne.</p> <p>[p2] pdv: ATS/AFP > Benyamin Dandel, responsable de la base aérienne.</p> <p>[p3] pdv: ATS/AFP > Benyamin Dandel, responsable de la base aérienne.</p> <p>[p4] pdv: ATS/AFP.</p> <p>[p5] pdv: ATS/AFP > Benyamin Dandel, responsable de la base aérienne.</p> <p>[p6] pdv: ATS/AFP.</p> <p>[p7] pdv: ATS/AFP > la compagnie aérienne Garuda.</p> <p>[p8] pdv: ATS/AFP (> des témoins).</p> <p>[p9] pdv: ATS/AFP (> des témoins).</p> <p>[p10] pdv: ATS/AFP > des témoins.</p> <p>[p11] pdv: ATS/AFP.</p>

Figure 11. Analyse chronotopique et expérientielle du début de la dépêche 2

Le deuxième extrait de dépêche présente six chronotopes : l'avion se crashant sur la piste de l'aéroport de Yogyakarta (Chr1 : [p1, p2, p3, p5, p8, p9, p10]); l'avion transportant des personnes entre Jakarta et Yogyakarta (Chr2 : [p7]); des voyageurs étant pris au piège dans l'avion à la suite immédiate de son crash (Chr3 : [p11]); un responsable militaire rendant compte par la suite du déroulement du crash (Chr4 : [p4 et p6]); la compagnie Garuda s'exprimant à la suite de crash (Chr5 : [in p7]); des témoins rendant compte par la suite du déroulement du crash (Chr6 : [in p8, p9 et p10])¹⁰. L'extrait voit la présence de quatre points de vue : celui des instances productrices de la dépêche (ATS/AFP) et ceux de trois autres instances (un responsable militaire, des témoins, la compagnie aérienne) plus au moins impliquées dans l'événement, soit comme témoins (les deux premières instances), soit comme responsable indirect de l'événement (la troisième).

10. Si les chronotopes 5 et 6 apparaissent comme sous-jacents dans nos annotations, c'est parce que ces dernières prennent pour base la structure prédicative. Il est vrai que les chronotopes 5 et 6 depuis lesquels la compagnie aérienne et des témoins parlent des événements sont en quelque sorte sous-déterminés (aucun verbe ne vient situer le moment de parole, notamment), ces chronotopes sont néanmoins nécessairement impliqués par l'attribution explicite des énoncés à des instances identifiées.

Configuratio	AP (3)
Chronotopique	<p>[p1] entités : Premier ministre australien ; procès : déclarer ; lieu : Canberra, Australie ; temps : suite à l'accident.</p> <p>[p2] entités : autorités indonésiennes ; procès : confirmer la mort ; lieu : Indonésie ; temps : à la suite de l'accident > entités : personnes ; procès : mourir ; lieu : à l'aéroport international de Yogyakarta ; temps : dans un incendie à la suite de l'accident.</p> <p>[p3] entités : incendie + avion ; procès : suivre ; lieu : à l'aéroport international de Yogyakarta ; temps : à la suite de l'accident.</p> <p>[p4] entités : compagnie aérienne ; procès : donner un bilan ; lieu : Indonésie ; temps : à la suite de l'accident.</p> <p>[p5] entités : compagnie aérienne + morts + blessés ; procès : faire état ; lieu : Indonésie ; temps : à la suite de l'accident.</p>
Expérientielle	<p>[p1] pdv : Chris Brummitt/AP > le Premier ministre australien.</p> <p>[p2] pdv : Chris Brummitt/AP > le Premier ministre australien > les autorités indonésiennes.</p> <p>[p3] pdv : Chris Brummitt/AP > le Premier ministre australien > les autorités indonésiennes.</p> <p>[p4] pdv : Chris Brummitt/AP > la compagnie aérienne Garuda.</p> <p>[p5] pdv : Chris Brummitt/AP > la compagnie aérienne Garuda.</p>

Figure 12. Analyse chronotopique et expérientielle du début de la dépêche 3

Le troisième extrait voit l'émergence de quatre chronotopes: le décès de personnes dans l'incendie à la suite du crash (Chr1 : [in p2 et p3]); le Premier ministre australien faisant une déclaration à Canberra à la suite du crash (Chr2 : [p1]); les autorités indonésiennes confirmant le nombre de décès à la suite du crash (Chr3 : [p2]); la compagnie aérienne donnant un bilan inférieur à celui communiqué par les autorités indonésiennes (Chr4 : [p4 et p5]). L'extrait présente quatre points de vue: celui des instances productrices de la dépêche (Chris Brummitt/AP), les points de vue des instances politiques de deux pays (Australie et Indonésie; le point de vue de l'Indonésie étant enchâssé dans celui de l'Australie) et également le point de vue de la compagnie aérienne.

Configuratio	ATS (4)
Chronotopique	<p>[p1] entités : avion + passagers + équipage; procès : transporter; lieu : Indonésie; temps : avant et moment de l'accident.</p> <p>[p2] entités : avion; procès : partir; lieu : Jakarta; temps : avant l'accident.</p> <p>[p3] entités : accident; procès : se produire; lieu : Yogyakarta; temps : 07:15.</p> <p>[p4] entités : avion; procès : heurter la piste; lieu : aéroport de Yogyakarta; temps : au moment de l'accident.</p> <p>[p5] entités : avion; procès : s'enflammer; lieu : aéroport de Yogyakarta; temps : au moment de l'accident.</p> <p>[p6] entités : avion; procès : exploser; lieu : aéroport de Yogyakarta; temps : au moment de l'accident.</p> <p>[p7] entités : voyageurs; procès : être pris au piège; lieu : dans l'avion; temps : à la suite directe de l'accident.</p>
Expérientielle	<p>[p1] pdv : ATS/AFP/Reuters > la compagnie aérienne Garuda.</p> <p>[p2] pdv : ATS/AFP/Reuters.</p> <p>[p3] pdv : ATS/AFP/Reuters.</p> <p>[p4] pdv : ATS/AFP/Reuters (> des témoins).</p> <p>[p5] pdv : ATS/AFP/Reuters (> des témoins).</p> <p>[p6] pdv : ATS/AFP/Reuters > des témoins.</p> <p>[p7] pdv : ATS/AFP/Reuters.</p>

Figure 13. Analyse chronotopique et expérientielle du début de la dépêche 4

Le quatrième extrait fait apparaître quatre chronotopes : l'avion transportant des personnes entre Jakarta et Yogyakarta (Chr1 : [p1 et p2]); l'avion se crashant sur la piste de l'aéroport de Yogyakarta (Chr2 : [p3, p4, p5 et p6]); le décès de personnes dans l'incendie à la suite du crash (Chr3 : [p2]); la compagnie Garuda s'exprimant à la suite du crash (Chr4 : [p4 et p5]). L'extrait donne trois points de vue : celui des instances productrices de la dépêche (ATS/AFP/Reuters), celui de témoins et celui de la compagnie aérienne.

Configuratio	AFP (5)
Chronotopique	<p>[p1] entités : avion + passagers + équipage ; procès : transporter ; lieu : Indonésie ; temps : avant et moment de l'accident.</p> <p>[p2] entités : avion ; procès : partir ; lieu : Jakarta ; temps : avant l'accident.</p> <p>[p3] entités : avion ; procès : heurter la piste ; lieu : aéroport de Yogyakarta ; temps : au moment de l'accident.</p> <p>[p4] entités : avion ; procès : s'enflammer ; lieu : aéroport de Yogyakarta ; temps : au moment de l'accident.</p> <p>[p5] entités : avion ; procès : exploser ; lieu : aéroport de Yogyakarta ; temps : au moment de l'accident.</p>
Expérientielle	<p>[p1] pdv : Nabiha Shahab/afp > la compagnie aérienne Garuda.</p> <p>[p2] pdv : Nabiha Shahab/afp.</p> <p>[p3] pdv : Nabiha Shahab/afp> des témoins.</p> <p>[p4] pdv : Nabiha Shahab/afp> des témoins.</p> <p>[p5] pdv : Nabiha Shahab/afp> des témoins.</p>

Figure 14. Analyse chronotopique et expérientielle du début de la dépêche 5

Le cinquième extrait est comparable au quatrième, ce dernier en réalisant en fait la synthèse. S'y trouvent trois chronotopes : l'avion transportant des personnes entre Jakarta et Yogyakarta (Chr1 : [p1 et p2]) ; l'avion se crashant sur la piste de l'aéroport de Yogyakarta (Chr2 : [p3, p4, p5]) ; la compagnie Garuda s'exprimant à la suite de crash (Chr3 : [p4 et p5]). L'extrait voit l'émergence de trois points de vue : celui des instances productrices de la dépêche (ATS/AFP/Reuters), celui de témoins et celui de la compagnie aérienne.

L'analyse menée ci-dessus montre que l'organisation informationnelle de ces textes est bien plus complexe que celle d'un simple compte rendu d'accident. L'analyse de la dimension chronotopique révèle, d'une part, une pluralité de chronotopes engageant des acteurs, des actions, des lieux et des temps différenciés même si tous ces chronotopes sont reliés entre eux par l'événement central qu'est l'accident¹¹. D'autre part, l'analyse indique

11. Ainsi que le remarque Allan à propos du principe de chronotopie chez Bakhtine : « chacun de ces chronotopes peut contenir une infinité de chronotopes "mineurs". Dans les limites d'un texte unique, il devrait donc être possible de discerner les traits d'une série de chronotopes différents et les relations complexes qu'il y a entre eux. Il est intéressant de noter que même si l'un d'entre eux réussit généralement à "envelopper" ou à "dominer" les autres, les chronotopes sont "mutuellement inclusifs, ils coexistent, ils peuvent s'entremêler, se remplacer ou s'opposer, se contredire ou se retrouver dans des relations toujours plus complexes" (Bakhtin 1973/1981 : 252) » (Allan 1994 : 208).

une forme d'extension et de réduction des chronotopes au gré des textes : qu'il s'agisse de circonscrire le monde représenté au moment et au lieu du crash ou de l'étendre à un cadre spatio-temporel, actantiel et événementiel plus large (par exemple, quand la dépêche 3 fait état de bilans différenciés entre les autorités et la compagnie aérienne).

L'analyse complète des dépêches montre d'ailleurs différents phénomènes d'élargissement et de réduction chronotopique. Dans le cas de la dépêche 1 se marque un élargissement spatio-temporel par l'inscription de l'accident d'avion dans les événements tragiques et les accidents à répétition que connaît l'Indonésie à la même époque :

Cette catastrophe aérienne survient au lendemain des deux puissants séismes qui ont frappé l'île indonésienne de Sumatra, tuant 72 personnes. [...] L'Indonésie a connu ces derniers mois une série d'accidents dans les transports, dont les plus meurtriers ont été la disparition d'un avion avec 102 personnes à bord en janvier, et celle d'un ferry qui a sombré en décembre, causant la mort de centaines de personnes. Le gouvernement a mis en place une commission chargée d'évaluer les normes de sécurité dans les transports. (Dépêche 1)

S'observe également un élargissement événementiel du fait que sont évoquées des causes (*attentat, sabotage*) qui dépassent le régime non intentionnel de l'accident :

Le président indonésien Susilo Bambang Yudhoyono a ordonné au ministre chargé de la sécurité nationale de mener une enquête sur des « éléments non techniques » liés au crash de l'avion, a indiqué à la presse le secrétaire de cabinet Sudi Silalahi. Downer et le Premier ministre australien John Howard ont cependant fait savoir qu'ils n'avaient reçu aucune information laissant penser qu'il s'agissait d'un attentat ou d'un acte de sabotage. (Dépêche 1)

Apparaît aussi une forme d'élargissement actantiel – que l'on pourrait comprendre comme un affinement de l'identité des acteurs de l'événement – par l'introduction de catégories identifiant les acteurs de l'événement qui sont autres que celles de *morts/survivants/blessés* ou de *passagers/membres de l'équipage* :

Une délégation australienne, constituée de journalistes, de diplomates et de responsables gouvernementaux, était à bord de l'avion. Ils accompagnaient la visite officielle en Indonésie du ministre des Affaires étrangères Alexander Downer, qui n'était pas dans cet avion. (Dépêche 1)

De la même façon, si un chronotope impliquant la représentation de passagers qui s'enfuient est déjà apparu plus tôt dans le texte (« Des dizaines de passagers sont cependant parvenus à sauter de l'avion par les issues de secours », Dépêche 1, [p 1]), il se trouve ensuite réincarné par un témoignage individuel :

Histoire d'une nouvelle

Din Syamsudin, chef de la deuxième organisation musulmane indonésienne, Muhammadiyah, a raconté sur la radio El-Shinta comment il avait réussi à s'échapper. « Certains passagers voulaient récupérer leurs bagages à main. Je leur ai crié: "Sortez! Sortez" », a expliqué Syamsudin. « L'avion était rempli de fumée. J'ai simplement sauté de deux mètres de haut et j'ai atterri dans une rizière », a-t-il ajouté. (Dépêche 1)

Ce phénomène de réincarnation de chronotopes a déjà été remarqué par Van Dijk (1988a) et Bell (1991) s'agissant des nouvelles de presse écrite. Bell commente ce que nous observons dans nos dépêches en ces termes: « L'action centrale de la nouvelle est racontée dans un ordre non chronologique, le résultat est présenté en premier suivi d'un recyclage complexe » (Bell 1994 : 107). Nous parlons néanmoins de réincarnation plutôt que de recyclage car ce phénomène ne s'observe pas seulement au sein d'un texte pris isolément, mais s'observe également de texte en texte. Dans la dépêche 1, la description de l'accident est donnée au travers du point de vue d'un témoin singulier :

« Alors qu'on s'approchait du sol et que j'apercevais le toit des maisons, l'avion continuait de tanguer et d'être pris de secousses », a dit Ruth Meigi Panggabean, qui travaille pour l'organisation World Vision. « Ensuite l'avion s'est écrasé violemment sur le sol puis il s'est déporté vers l'avant et a une nouvelle fois heurté violemment la piste avant de s'arrêter », a-t-elle précisé. (Dépêche 1)

Dans les dépêches 2, 4 et 5, en revanche, la description de l'accident est présentée comme le produit d'une combinaison de points de vue, ceux des témoins, considérés dès lors comme un collectif: « [Il/l'appareil] a violemment heurté la piste de l'aéroport de Yogyakarta, [p4] avant de s'enflammer [p5] comme s'il avait explosé, selon des témoins ». Ce dernier aspect montre d'ailleurs les fortes relations entre dimensions chronotopique et expérientielle: dans le cas des textes journalistiques, la vérité de ce qui s'est déroulé – et, par là, l'objectivité de ce qui est rapporté – est assurée par une multiplication et un croisement des sources (Tuchman 1978: 82-103). En d'autres termes, un chronotope a d'autant plus de chances d'être considéré comme vrai s'il se voit réalisé de manière comparable au travers de plusieurs points de vue. Le journaliste pointe d'ailleurs ce phénomène lorsque, au cours de l'entretien rétrospectif, il revient sur la question de la vitesse excessive comme cause probable de l'accident :

[Il] y avait le ministère de l'aéronautique qui a[vait] déjà parlé de vitesse excessive au départ. Après, [...] il y a eu plusieurs gens dans l'avion. Puis, après, il y a eu ce journaliste de la télé tessinoise. [...] Donc ça donne du poids à cette information. Parce qu'au départ, ce matin, il n'y avait qu'une source qui le disait. Mais, là, ça devient assez clair. (Entretien rétrospectif, 19:51-19:52)

S'agissant de la dimension expérientielle, outre les instances productrices, apparaissent dans les premiers paragraphes des dépêches analysées plus

haut sept points de vue différents : le point de vue des témoins (sans que leur identité soit davantage précisée), celui de la compagnie aérienne, du Premier ministre australien, des autorités indonésiennes, d'un officier de l'armée de l'air, des responsables de l'aéroport et de la radio indonésienne El-Shinta. À ces points de vue, s'en ajoutent d'autres. Si l'on considère l'entier de la dépêche 1, on relève encore les points de vue suivants : le secrétaire de la province de Yogyakarta, Bambang Susanto ; le directeur de la cellule de crise du ministère indonésien de la Santé, Rustam Pakaya ; Pujobroto, porte-parole en chef de Garuda ; un survivant ; une passagère, Ruth Meigi Panggabean ; le ministre australien des Affaires étrangères, Alexander Downer ; le centre de presse de la compagnie Garuda ; le président indonésien, Susilo Bambang Yudhoyono ; le chef de l'organisation musulmane indonésienne Muhammadiyah, passager dans l'avion, Din Syamsudin ; une infirmière à l'hôpital Panti Rapih dans la région de Yogyakarta, Constantine ; un expert des catastrophes aériennes, Robert Heath. Ces points de vue relèvent de personnes ayant pris part directement à l'événement ou à ses suites, mais aussi d'instances dont la responsabilité est impliquée à divers degrés ou qui témoignent d'un savoir particulier (par un accès privilégié à l'information ou une expertise face à ce type d'événements). Aussi, le journaliste – de la même façon qu'il est conduit à naviguer entre extensions, réductions et réincarnations de chronotopes attachés à l'accident – est sans cesse confronté à des points de vue qui, sans forcément s'opposer, témoignent de rapports expérientiels différenciés à ce qu'il s'est passé et qui, comme nous le verrons (chapitres 7 et 8), ne se voient pas accorder la même importance au cours du processus de production.

2 S'ASSURER DE LA DISPONIBILITÉ DES IMAGES

À 10:22, le journaliste entame un nouveau temps de recherche documentaire lors duquel il consulte le site internet de l'Eurovision News Exchange (ENE)¹². Lors de ce second temps de recherche, il s'agit pour lui non seulement d'acquiescer de l'information, mais aussi de « vérifier [l'information qu'il a acquise précédemment] parce que c'est difficile de se lancer dans un sujet où on n'a pas d'images » (Entretien préliminaire, 5 mars 2007). Les dépêches qu'il considère ont ainsi un statut différent des dépêches précédemment étudiées : elles ne rapportent pas seulement des informations sur l'événement, mais accompagnent des plans audio-vidéo que la plateforme d'échange met à disposition des médias qui lui sont associés. De 10:22 à 10:26, alors qu'il consulte le site de l'Eurovision News Exchange (ENE), le journaliste imprime treize dépêches, toutes en anglais.

12. Plateforme d'échange d'informations et du matériel y relatif entre différentes chaînes de télévision européennes.

N°	Heure de consultation	Nom	Agence	Heure de diffusio	Langue
6	10:22	More plane crash	ENE	08:00	anglais
7	10:23	Plane update	ENE	07:43	anglais
8	10:23	Australian reax	ENE	06:55	anglais
9	10:23	Plane wrap R	ENE	04:30	anglais
10	10:24	Plane wrap A	ENE	04:30	anglais
11	10:24	Howard on plane	ENE	04:30	anglais
12	10:24	Plane clean A	ENE	03:07	anglais
13	10:24	Plane clean R	ENE	03:00	anglais
14	10:25	Plane crash latest	ENE	02:47	anglais
15	10:25	ID plane on fire	ENE	02:25	anglais
16	10:25	Plane update ¹³	ENE	02:01	anglais
17	10:25	Indo plane crash A	ENE	01:49	anglais
18	10:26	Indonesia plane	ENE	01:30	anglais

Figure 15. Liste des dépêches en anglais

À nouveau, l'ordre de consultation des dépêches est l'exact inverse de leur ordre de diffusion. Sur treize dépêches, douze présentent le terme «plane». Seuls trois noms de dépêches spécifient le lieu de l'accident (15, 17, 18), une fois par le mot «Indonésie» au complet, deux fois par des formes diminutives («Indo» et «ID»). Le terme «crash» n'apparaît que trois fois (6, 14, 17). Au contraire des dépêches en français, nous trouvons deux références à l'Australie («Australian», 8; «Howard»¹⁴, 11). De la même façon qu'en français (3), l'un des noms de dépêches présente une mention d'incendie («fire», 15). Enfin, certains noms de dépêches présentent des termes techniques relatifs à l'état des images («wrap», 9 et 10; «clean», 12 et 13)¹⁵; ce dernier aspect indiquant que ces dépêches et les images qui y sont associées sont destinées à un public spécifique (les professionnels des médias). Ceci est d'ailleurs confirmé par l'appareil d'introduction de chaque dépêche qui spécifie la date de production

13. La dépêche 16 porte en effet le même nom que la dépêche 7. Ce ne sont néanmoins pas les mêmes textes.

14. En 2007, John Howard est Premier ministre en Australie.

15. Ayant trait notamment à la présence d'incrustations sur les images d'origine.

des images accompagnant la dépêche (*date shot*), le lieu et le pays de leur production (*location, country*), la qualité de leur son (*sound*)¹⁶, leur source (*source*) et les restrictions qui les accompagnent (*restrictions*).

N°	Date Shot	Location/ Country	Source ¹⁷	Sound	Restrictions
6	07.03.2007	Jakarta Indonesia	GBRTV	Natural	please note, these pictures are rushes and are bug free
7	07.03.2007	Yogyakarta Indonesia	GBAPTN	Natural	clients please note must on screen credit ch7 australia this footage is strictly no access japan / no acces australia clients please note : this footage contains scenes of badly injured people
8	07.03.2007	Jakarta Indonesia	GBRTV GBAPTN	Natural	part no access australia / new zealand / papua new guinea / part no archival use 7 no sales
9	07.03.2007	Jakarta Indonesia	GBRTV	Natural	part no access indonesia / part no archival use
10	07.03.2007	Jakarta Indonesia	GBRTV	Natural	-
11	07.03.2007	Melbourne Australia	GBRTV GBAPTN	Natural	no access australia
12	07.03.2007	Java Indonesia	GBAPTN	Natural	-
13	07.03.2007	Java Indonesia	GBAPTN	Natural	-
14	07.03.2007	Java Indonesia	GBAPTN	Natural	-

16. Est également présente une possibilité de spécification de la langue (*language*) mais celle-ci est toujours laissée vide dans nos données.

17. Bien que cela ne soit pas précisé dans les dépêches, une analyse des plans mis à disposition indique que les sources des images sont une chaîne de télévision indonésienne (Metro TV) et une chaîne de télévision australienne (Channel 7).

N°	Date Shot	Location/ Country	Source	Sound	Restrictions
15	07.03.2007	Java Indonesia	GBRTV	Natural	no access indonesia
16	07.03.2007	Java Indonesia	GBRTV GBAPTN	Natural	-
17	07.03.2007	Java Indonesia	GBAPTN	Natural	-
18	07.03.2007	Java Indonesia	GBAPTN	Natural	-

Figure 16. Informations techniques dans les dépêches en anglais

Ces informations techniques témoignent d'une forte homogénéité temporelle – toutes les images ont été tournées le 7 mars 2007 –, mais indiquent une forme d'hétérogénéité spatiale s'agissant de leur lieu de production, qui peut aller du lieu de l'accident (« Yogyakarta Indonesia » en 7, par exemple) au lieu de prise de parole du Premier ministre australien (« Melbourne Australia » en 11). L'hétérogénéité de l'inscription spatiale va de pair avec le développement des différents chronotopes, ainsi que nous le verrons ci-après au travers de l'analyse des listes de plans mis à disposition par Eurovision News Exchange. Les informations techniques nous renseignent également à propos de la *communicabilité* des images (Briggs 2011), c'est-à-dire à propos des trajectoires communicationnelles que projettent leurs producteurs ou leurs diffuseurs : notamment en termes d'*usages* (s'agissant de créditer la chaîne australienne *Channel 7*, en 7, ou de ne pas archiver les images, en 8 et 9) et de *public* (qu'il s'agisse de ne pas diffuser les images dans certaines parties du monde, en 7, 8, 9, 11 et 15, ou encore de prendre en compte leur caractère potentiellement choquant, en 7).

En plus de présenter des informations techniques, les dépêches se composent de deux parties : une première partie, nommée « dopesheet »¹⁸, est composée de paragraphes rapportant les événements ; une seconde partie présente des listes, des brèves descriptions ou des miniatures spécifiant les plans audio-vidéo disponibles. Nous considérons ci-après la première dépêche en anglais que le journaliste imprime.

Extrait 17 : Dépêche 6 (ENE, 07.03.2007, 08 : 00)

Date Shot : 07-MAR-2007
Location : JAKARTA
Country : INDONESIA
Sound : NATURAL **Language :**

18. « Dopesheet » peut se traduire par « feuillet d'accompagnement » ou « feuille d'instruction ».

Source : GBRTV

Restrictions : ++++ PLEASE NOTE, THESE PICTURES ARE RUSHES AND ARE BUG FREE++++

Dopesheet :

INTRO: Garuda Airlines says 22 deaths in Indonesia crash

STORY: Garuda Airlines said on Wednesday that 21 passengers and one crew member died in a crash of one of its planes in Yogyakarta, contradicting a government official who gave a figure of 49 death earlier. Some passengers leapt two meters from an Indonesian jet that overshot the runway at Yogyakarta airport on Wednesday to escape the flames that quickly engulfed the plane. Many who failed to reach emergency exits died as a series of explosions fed onboard inferno in Indonesia's second deadly airline accident in less than three months. Garuda flight GA-2000 with 140 people aboard took off from Jakarta at 6 a.m. (2300 GMT Tuesday) and the Boeing 737-400 began descending 55 minutes later at Yogyakarta's Adi Sucipto airport, known for its relatively short runway. TV footage showed that shortly after survivors left the plane the fire worsened and black, acrid smoke billowed high.

Shotlist: SHOWS YOGYAKARTA, INDONESIA (MARCH 7, 2007) (CH7 – NO ACCESS AUSTRALIA / NO ACCESS JAPAN)

1. VARIOUS CRASHED PLANE / SMOKE BILLOWING FROM PLANE / FLAMES / EMERGENCY SERVICES AT SITE / PANICKED ONLOOKERS

La configuration narrative est la suivante : au niveau événementiel, les conséquences de l'accident (*mort de certains passagers, fuite de certains autres*) sont présentées avant le déroulement de l'événement et de l'une des causes possibles (*la longueur de la piste de l'aéroport*) ; au niveau chronotopique, sont figurés tant des entités humaines s'exprimant suite à l'accident (*la compagnie aérienne, un représentant du gouvernement*) et des entités humaines prises au cœur de l'événement (*les passagers et membres de l'équipage, morts et survivants*) que la trajectoire d'une entité non humaine (*l'avion décollant puis atterrissant*) ; au niveau expérientiel enfin, outre le point de vue de l'instance médiatique productrice du texte, émergent notamment les points de vue de la compagnie aérienne et d'un représentant du gouvernement indonésien. Cette configuration narrative est comparable à celles analysées dans les dépêches en français, comparabilité qui s'applique à l'ensemble des textes d'accompagnement des dépêches en anglais.

Les listes de plans et les descriptions qui leur sont associées sont, en revanche, un matériel nouveau pour le journaliste. C'est au travers de ce matériel que le journaliste peut savoir : «quelles images on a pour traiter ce sujet, quelles images on a reçues ou quelles images on est censé recevoir ou

on va recevoir [...] est-ce qu'il y a de l'image [...] est-ce que cette image est suffisante pour dire ce que j'ai à dire» (Entretien préliminaire, 5 mars 2007). Les images sont ainsi d'importance en ce qu'elles pèsent sur ce qu'il est possible ou non de communiquer à la télévision. Autrement dit, les ressources audio-visuelles à disposition vont engager à privilégier certaines configurations événementielles, chronotopiques et expérientielles au détriment d'autres choix. Comme le journaliste l'observe dans la suite de l'entretien préliminaire, c'est à ce moment-là que «vous pouvez penser à quelques formules-clés [...] penser comment construire un début et une fin de sujet» (Entretien préliminaire, 5 mars 2007).

Dans la dépêche 6, cinq plans sont mentionnés : «various crashed plane»; «smoke billowing from plane»; «flames»; «emergency services at site»; «panicked onlookers». La description de ces plans met en évidence trois entités – l'avion dont est précisé l'état matériel (*accidenté et en feu*), les services de secours ainsi que des spectateurs dont est spécifié l'état émotionnel (*paniqués*) – prises dans des dynamiques événementielles différentes (*se consumer, sauver, regarder*), mais dans un cadre spatio-temporel homogène (*à la suite de l'accident, sur les lieux mêmes de l'événement*). Ce cadre est lui-même précisé dans le texte d'accompagnement, qui précède la liste des plans : «TV footage showed that shortly after survivors left the plane the fire worsened and black, acrid smoke billowed high» (Dépêche 6).

D'autres dépêches ne donnent pas de description des plans sous forme de liste, mais font apparaître des miniatures d'images minutées. Dans la première miniature d'images de la dépêche 7, par exemple, est figurée une étendue végétale (un champ) dans laquelle un individu se déplace. Dans la seconde miniature de la même dépêche, un individu est agenouillé près d'un autre individu couché dans l'herbe, plusieurs personnes les entourant. Ces images n'apparaissent néanmoins pas sans aucune indication. Le texte d'accompagnement, précédant les miniatures, offre la description suivante : «TV footage taken minutes after the accident shows injured passengers lying on the field crying in agony, as the plane burned fiercely in the background, sending black smoke billowing into the air. Other walked to safety unaided, some carrying their luggage» (Dépêche 7). À une représentation visuelle s'associe donc une représentation verbale dans laquelle les entités figurées par les images sont décrites et catégorisées (*des passagers blessés, autonomes*), dans laquelle différentes dynamiques actionnelles sont spécifiées selon les entités (*être couché sur le sol et souffrir, marcher vers un lieu plus sûr, porter ses bagages*) et dans laquelle le cadre spatio-temporel est précisé (*dans un champ aux abords des lieux du crash, quelques minutes après l'accident*).

Ainsi, avant même de regarder les plans qu'il a à disposition pour produire la nouvelle, le journaliste y accède tout d'abord au travers de descriptions dans les textes d'accompagnement, de listes de plans (dont les titres décrivent

brèvement ce qui y est figuré) et de miniatures d'images (qui représentent au moyen d'une suite d'images fixes les images animées et sonorisées composant les plans). Il faut encore remarquer que les listes de plans peuvent comporter, outre une brève description de ce qui est figuré dans le plan, la transcription des paroles qui y sont prononcées. Nous considérons ci-après les plans mis à disposition par la dépêche 8.

Dépêche 8	
Plan	Description
1	Exterior of Australian embassy
2	Australian foreign minister Alexander Downer approaching podium
3	Soundbite (English) Australian foreign minister Alexander Downer saying: "Compassion goes out to all those who have been affected directly and indirectly by this terrible accident"
4	wide of Downer seated
5	(Soundbite) (English) Australian foreign minister Alexander Downer saying: "It's the first accident of this kind that our official have been involved in that I can remember. So I wouldn't draw any hard and fast conclusion from that. It was clearly a tragic accident from what I've heard about it. There's no evidence at this stage to suggest that the aircraft was in anyway sabotaged or there was a terrorist attack on the aircraft or anything like that. It would appear that it was simply an accident"
6	(Soundbite) (English) Australian foreign minister Alexander Downer saying: "I have a message for all those that clearly had survived and the indication are that quite a number of people did not survive and that is for those who survived, we are intensely relieved that they have survived"

Figure 17. Description des plans dans la dépêche 8

La description des plans met en scène un chronotope fort différent des dépêches 6 et 7 : le cadre spatial est celui de l'ambassade australienne à Jakarta, la dynamique actionnelle est celle d'une déclaration officielle et l'entité dont les images figurent les actions est le ministre australien des Affaires étrangères. Avec ce chronotope apparaît ainsi un point de vue spécifique sur les événements. Ce point de vue n'est néanmoins pas celui d'un individu ayant vécu directement les événements dont il est question et pouvant en témoigner.

La dépêche 9 présente également la transcription de paroles qu'on peut entendre sur l'un des plans. Il s'agit du témoignage d'un agent de sécurité ayant participé aux opérations de secours. C'est le seul témoignage audio-vidéo à disposition des praticiens pour produire la nouvelle ce matin-là. Le point de vue exprimé est ici celui d'un individu ayant participé directement

aux événements, non en tant que victime, mais comme sauveteur. Quant aux dépêches 10 à 18, elles présentent des plans comparables aux dépêches précédemment analysées¹⁹ et, par là, offrent une représentation audio-visuelle des mêmes chronotopes et des points de vue comparables.

3 RÉUNIR LES RESSOURCES D'UNE HISTOIRE À VENIR

Durant cette phase de recherche, la relation que CA tisse avec le sujet qu'il a à traiter n'est plus seulement médiée par les paroles de ses collègues, mais également par des dépêches, des textes écrits par des instances journalistiques. Outre le compte rendu des événements, sont rendus disponibles des déclarations et des témoignages, c'est-à-dire des paroles qui, pour être transportables, ont été sorties de leur contexte et mises en texte (*entextualised*, Bauman & Briggs 1990). Les textes fonctionnent dès lors comme des médiations entre les sites lointains où se sont déroulés les événements et le site depuis lequel le journaliste travaille (les locaux de la rédaction de la Télévision Suisse Romande). Ils permettent de faire voyager l'information au travers de l'espace et du temps. Médiations entre deux sites, ces textes sont eux-mêmes médiés par un dispositif technologique, le journaliste accédant aux textes par le moyen de son ordinateur. Ce n'est néanmoins pas la fin du voyage pour ces textes. En les imprimant ensuite sur papier, le journaliste procède lui-même à une forme de *remédiation* (Bauman 2010), fixant les dépêches sur un nouveau support matériel. Cette *remédiation* répond à une adaptation aux conditions matérielles de production à venir, à savoir travailler aux côtés d'un monteur en salle de montage, ceci impliquant de devoir manipuler physiquement les dépêches.

Soumises à des contraintes génériques (Davier 2017)²⁰, les dépêches fournissent une première formulation de la nouvelle destinée à être exploitée par les journalistes (Jacobs 1999). Elles sont omniprésentes dans le quotidien des journalistes, participant de la circulation circulaire de l'information médiatique dénoncée par Bourdieu (1996): dans nos données, ceci se marque,

19. Seule la dépêche 11 présente la description de plans qui ne sont pas apparus dans les dépêches 6 à 9. Il s'agit de plans documentant l'intervention du Premier ministre australien.

20. Reprenant les travaux de Boyd-Barret & Palmer (1981) et de Lagneau (2010), Davier (2017) propose le résumé suivant: «une dépêche doit obéir à trois règles formelles. Premièrement, elle doit être rédigée selon le principe de la "pyramide inversée", c'est-à-dire qu'elle doit présenter l'essentiel des informations (en d'autres termes, les "5W" journalistiques: *Who? What? Where? When? Why?*) au début du texte (Lagneau 2010: 82). Le premier paragraphe de la dépêche contenant ces informations est appelé le "lead". Deuxièmement, elle doit s'appuyer sur des éléments de "contexte" [...], c'est-à-dire qu'elle doit rappeler des événements antérieurs ou d'autres éléments pertinents pour faciliter la compréhension (*ibid.*). Troisièmement, elle doit être "sourcée", c'est-à-dire attribuer toute information à une source définie aussi précisément que possible (*ibid.*)» (Davier 2017: 107-108).

par exemple, par la reprise de dépêche en dépêche (2, 4 et 5) d'une même description du déroulement de l'accident. En permettant aux journalistes d'obtenir des informations au travers d'un réseau d'informateurs de confiance (Ekström 2002)²¹, les dépêches leur font gagner du temps (Van Hout & Jacobs 2008 ; Van Hout & Macgilchrist 2010). Néanmoins, si le rôle des dépêches est indéniable dans la réduction des coûts de l'information, elles sont loin de se réduire à une alternative simple et économique du fait que le sens qui en résulte « n'est pas produit au travers d'un seul texte, mais – faisant écho au dialogisme bakhtinien – au travers de la “concaténation de textes à travers le temps” (Warner 2002 : 62) » (Van Hout & Macgilchrist 2010 : 156).

Ces textes sont des objets complexes par les déroulements événementiels légèrement divergents qu'ils présentent, par les nombreux chronotopes qu'ils figurent et par l'enchevêtrement de points de vue qu'ils rapportent. Au plan événementiel, ce n'est pas tant le déroulement de l'accident qui diverge (*parti de Jakarta 55 minutes plus tôt, l'avion s'écrase lors de son atterrissage à Yogyakarta*) que ses causes (*une erreur de pilotage ou un attentat terroriste*) et ses conséquences (*d'un peu plus d'une vingtaine de morts à un peu moins d'une cinquantaine*). Au plan chronotopique, il faut souligner différentes extensions et réincarnations des espaces, des temporalités, des acteurs et des actions représentés : s'agissant des espaces, sont figurés aussi bien les abords immédiats de l'accident que des lieux depuis lesquels émanent des réactions à l'événement (*l'ambassade australienne de Jakarta*, par exemple) ; concernant les temporalités, même si est privilégiée une représentation du temps précédant ou suivant plus ou moins immédiatement l'accident, sont également projetées des échelles temporelles de plus grande envergure (qu'il s'agisse de *rappeler les nombreuses catastrophes de transport qu'a connues l'Indonésie* ou de *mentionner les travaux à venir d'une commission chargée d'enquêter sur les problèmes de transport dans le pays*) ; quant aux acteurs et aux actions, apparaissent des entités prises dans des actantialités complémentaires et associées au type d'événement « accident aérien » (par exemple : *passagers et membres de l'équipage ; survivants, morts et blessés ; victimes et membres des secours*, etc.), mais également prises dans des actantialités parallèles projetant d'autres actions et d'autres événements sur d'autres échelles spatio-temporelles (par exemple : *des journalistes et des diplomates australiens allant à un sommet sur le terrorisme pour rencontrer des représentants d'organisations musulmanes indonésiennes*).

Au plan expérientiel enfin, il convient de souligner la multiplication de voix attachées à autant de différents points de vue : ceux de témoins (ayant vécu, vu ou entendu l'événement), d'experts (ayant une connaissance parti-

21. « Les journalistes ont rarement le temps de mener leurs propres enquêtes ou de réfléchir à la fiabilité des informations. Et ce n'est pas non plus ce qu'on attend d'eux. Au lieu de cela, le journaliste fait appel à un réseau établi de sources qui lui fournissent des informations dont on suppose a priori qu'elles sont fondées. » (Ekström 2002 : 270)

culière du type d'événement dont il s'agit) ou de représentants d'institutions plus ou moins impliquées dans l'événement ; ces points de vue bénéficiant de différents degrés de crédibilité et étant affectés de diverses manières par l'événement. Les points de vue figurés par les dépêches peuvent en outre dénoter d'une certaine ambiguïté quant à leur identité. Ainsi, lorsque, dans la dépêche 7, l'identité de la source des images n'est donnée qu'au travers de l'expression suivante « TV footage taken minutes after the accident », il est difficile de savoir si « TV footage » signifie « images diffusées par une télévision », « images appartenant à une télévision » ou encore « images tournées par une télévision ». Comme nous le verrons, cette ambiguïté posera problème au journaliste et au monteur au moment de la production de la nouvelle²².

Cette complexité inhérente aux dépêches implique pour le journaliste un travail de tri conséquent eu égard au projet rédactionnel qu'il poursuit : il doit, d'une part, interpréter les textes pour être informé de ce qui s'est passé et, d'autre part, projeter la communicabilité des informations qu'il acquiert et des matériaux sémiotiques par lesquels les communiquer. Il doit ainsi évaluer dans quelle mesure les textes et autres ressources sémiotiques à disposition vont être « facilitateurs ou inhibiteurs pour l'action » (De Saint-Georges 2012 : 33) dans laquelle il s'engage : coproduire un artefact multimodal dont la visée première est d'informer le public suisse-romand. Le journaliste est ainsi confronté à un certain nombre de choix. Dans nos données, le journaliste explique une partie de ses choix par des raisons d'adaptation à l'auditoire (*audience design*, Bell 1991 : 104-125) :

La question aussi, c'est de savoir si l'avion [...] avait eu un problème avant l'atterrissage puisqu'il y avait éventuellement [...] l'hypothèse d'attentat. Il y avait une délégation australienne [...] qui accompagnait un ministre, qui n'était pas dans l'avion, mais qui allait parler, s'enquérir de la lutte contre le terrorisme. Il y avait un leader musulman, aussi islamiste, dans l'avion. Bon tout ça, j'ai passé à la trappe parce que [...] maintenant à chaque fois qu'un avion crashe, on parle [...] d'attentat terroriste, ce qui n'est pas le cas. [...] Mais le simple fait de le dire, ça met le doute dans la tête des gens. [...] Des fois, c'est des doutes inutiles. [...] Si, dans le discours, j'avais dit « et c'était pas », j'aurais dû parler des Australiens, et tout. Et puis on parlait dans [...] une tout autre histoire. [...] Donc, c'est un choix, peut-être arbitraire. (Entretien rétrospectif, 19:52-19:53)

L'explicitation de ce choix fait émerger certaines idéologies associées à la pratique narrative qu'est celle de rendre compte d'un événement inattendu dans le cadre du journal télévisé : d'une part, une représentation du cadre d'interprétation de l'auditoire non présent auquel il s'adresse ; d'autre part, une idéologie attachée à la nécessité d'une unité d'action pour assurer la

22. Et de fait, l'ambiguïté persiste : les images sont celles d'un passager, Wayan Sukardo, qui se trouve être un caméraman travaillant habituellement pour la chaîne australienne *Channel 7* qui diffuse tout d'abord ces images en exclusivité.

cohérence du compte rendu de l'événement (e.g. Adam 2011), unité d'action qui, depuis Aristote jusqu'aux théories de linguistique textuelle, semble être un trait définitoire de ce qu'est le récit. Plutôt que de faire figurer deux unités d'action « concurrentes » dans la nouvelle, le journaliste choisit d'en privilégier une au détriment de l'autre²³.

Lors de la phase de recherche documentaire, le journaliste est ainsi bien plus qu'un « simple » lecteur. En tant que journaliste, il est bien l'un des lecteurs « modèles » prévus ou projetés par les dépêches (Briggs 2005, 2011) : un producteur de nouvelles. Néanmoins, il faut considérer que, pris dans la trajectoire singulière de sa journée de travail, notre journaliste est à ce moment-là un *raconteur à venir*, un *raconteur* qui se prépare au moyen des ressources qu'il a à sa disposition. Cette dynamique préparatoire est particulièrement mise en évidence par le fait que les textes ne sont pas seulement lus, mais sont imprimés pour être utilisés à un autre moment et dans un autre lieu : en salle de montage lors de la production effective de la nouvelle. Aussi, les dépêches ont ici, en partie tout du moins, un statut d'*objet intermédiaire* (Jeantet 1998 ; Krafft 2005 ; Vinck 1999, 2009) – non en ce qu'elles seraient des produits non finis – « fix[ant] un résultat intermédiaire du travail de production » (Krafft 2005 : 62) – mais en ce qu'elles sont un matériel dans lequel le journaliste peut puiser pour réaliser le produit qui lui a été assigné, un matériel qui « offre des perspectives tout en limitant les possibilités d'action » (Vinck 1999 : 407).

Ainsi que nous le verrons dans les chapitres suivants, le journaliste est conduit à faire des choix parmi les différents matériaux qu'il a à disposition et les configurations narratives qui lui sont proposées. Du fait qu'il s'agit de couvrir l'événement pour la télévision, les ressources audio-visuelles occupent une place prépondérante : c'est en partie leur disponibilité ou leur indisponibilité qui décidera de la façon dont il est possible ou non de couvrir l'événement. C'est dès lors en compagnie d'un monteur que le journaliste évaluera les images à disposition et, partant, projettera la forme de la nouvelle.

23. Perrin (2011) montre comment un journaliste expérimenté résout la tension inhérente à la concurrence de deux « histoires » pour un même sujet en exploitant une des contraintes génériques de la nouvelle télévisée, à savoir le fait que la nouvelle est articulée à une préface qui l'introduit. Les stratégies du journaliste sont les suivantes : « Distinguer entre deux histoires : l'histoire récente et l'histoire d'arrière-plan [...] Raconter l'histoire récente dans la nouvelle parce qu'elle correspond aux dernières images disponibles [...] Raconter l'histoire d'arrière-plan parce qu'une partie du public n'est pas à jour sur ce sujet [...] Raconter l'histoire d'arrière-plan dans le texte du présentateur parce qu'il n'y a pas d'images » (Perrin 2011 : 1869). Tuchman (1976 : 95-96), quant à elle, évoque un cas où la concurrence de deux histoires pour traiter du même sujet conduit le journaliste à abandonner son papier.

ÉPISODE II
RACONTER AVEC DU SON
ET DES IMAGES

Un peu avant 11:00, CA, notre journaliste, rejoint un monteur, DS, en salle de montage. C'est ensemble qu'ils vont produire la nouvelle. Jusqu'ici, la relation du journaliste à l'accident a été principalement médiée par des textes (lors de la recherche documentaire) et par des paroles-en-interaction (lors des conférences de rédaction).

En salle de montage, le journaliste est exposé plus directement aux images animées et sonorisées qui documentent l'événement et l'expérience vécue par ceux qui y ont pris part. En outre, au contraire du moment de recherche documentaire, le journaliste n'est plus seul face aux ressources faisant état de l'accident d'avion, de ses causes et de ses conséquences. Il doit travailler en collaboration avec le monteur: ceci implique de se mettre d'accord sur l'interprétation des ressources documentaires, interprétation qui, elle-même, se répercute sur les choix de rédaction et de montage de la nouvelle.

En salle de montage, les deux praticiens se trouvent à naviguer comme un seul équipage au travers d'un entrelacement d'images, de textes et de paroles avec comme ultime objectif de produire une nouvelle. La parole-en-interaction est le moyen grâce auquel les deux praticiens peuvent travailler ensemble. D'une part, elle leur permet de communiquer à propos des différentes ressources (images, textes, paroles médiatisées) qu'ils ont à disposition pour produire la nouvelle. D'autre part, elle leur permet de communiquer à propos de ce qu'ils ont fait, font ou vont faire pour réaliser cet objectif. Dès les premières minutes de collaboration, les praticiens évoluent entre les images défilant sur l'écran de la station technique du monteur et les dépêches que le journaliste a imprimées.

Extrait 18: Naviguer entre textes et images I (TSR, 07.03.2007, 10:57 - 10:58)¹

1 **M** est-ce que t'as une info:
2 dans dans tes dans tes: dopesheets
3 si c'est vraiment
4 si c'est des:: des passagers qui filment
5 ou si c'est la télé indonésienne
6 [ou des journalistes]
7 **J** [eu:::h] ça n- euh=
8 **M** =j'pense qu'c'est une vidéo amateur hein/ (.)
9 n'empêche ils sont [super rapides les Indonésiens]
10 **J** [#1 <xxx clients please] note must on
mod #1 J lit une dépêche et M travaille sur son écran
11 screen credit x this footage is strictly no access jap-
12 (1.4) no access japan no access australia> eu:h
13 (0.8)
14 **M** bah c'est la télé euh [c'est la télé]
15 **J** [Yogyakarta]
16 **M** c'est Metro TV hein/ (..) xxx>

1. **M** = Monteur (DS); **J** = Journaliste (CA).

Histoire d'une nouvelle

17 **J** <#2 c'est pas précisé là [c'est c'est]
mod #2 J consulte encore la dépêche et M travaille sur son écran

18 **M** [ben ils achètent]

19 (1.1)

20 **J** c'est une image qui est la source c'est AP hein/
21 (1.2)

22 **J** eu:h

23 **M** c'est une toute p'tite caméra
24 [ah c'est que des Australiens]

25 **J** [c'est assez drôle] parce que plane out c'est
26 c'est xx pis bon ils parlent du premier ministre:
27 (..)

28 **M** ben écoute c'est métro tv qui [xx]
29 **J** [ah] voilà>

30 <#3 taken footage minutes>
mod #3 J lit la dépêche et M travaille sur son écran

31 <#4 after the show injured>
mod #4 J lit la dépêche et M se penche vers J pour la regarder

32 <#5 ouais. h il dit tv tv footage
mod #5 J lit la dépêche et M la consulte

33 (1.2)

34 **J** donc euh disinter mais bon [c'est ça] c'est pas sûr&
35 **M** [ouais]

36 **J** &c'est pas précisé
37 (5)

38 **J** c'est pas précisé tsk. bon
39 (1)

40 **J** eu:[h] ok mais = mais bon c'est c'est c'est une image forte
41 **M** [ouais]

42 **M** ouais

43 **J** ok sinon il y a encore à:: huit> [heure]
44 **M** [<#6 minutes after]
mod #6 M lit et commente la dépêche et J la regarde

45 c'est bizarre hein/>

46 **J** <#7 ouais quelques minutes après quoi
mod #7 J et M regardent la dépêche

47 (1)

48 **J** donc c'est c'est> <#8 probablement mais je sais pas>
mod #8 J et M lèvent les yeux de la dépêche

49 ça m'étonnerait qu'[une] télé soit sur place =
50 **M** [a::h]

51 **M** =c'est domm[age]

52 **J** <[.h] euh y a encore à [huit]
mod #9 J pose son regard sur une autre dépêche

53 **M** [t'aurais] pu commencer
54 ton sujet> en disant c'est des images euh pris tu vois
55 par les par les touristes si tu veux [tu sais]

56 **J** [<#10 ouais] bon> pf:::
mod #10 J soulève et tend la main gauche

57 (..)

58 **M** bah

59 **J** eu:h des images amateur eu:h=

60 **M** =ouais bon=
 61 **J** =visiblement c'est des images amateur ça
 62 **M** ouais
 63 **J** regarde l'image est tremblée
 64 **M** ouais ouais le gars il court tu vois [et c'est]
 65 **J** [ouais] ouais=
 66 **M** =c'est un et euh il y a des explosions derrière
 67 **J** c'est des des images euh amateur

L'extrait ci-dessus montre les praticiens formulant plusieurs hypothèses à propos de l'origine des images : il s'agit, pour eux, de savoir si elles ont été produites par des amateurs ou des professionnels (voir *infra*)². La formulation de ces hypothèses est accomplie au travers de paroles-en-interaction (l.3-6, l.8, l.10, l.16), vérifiées au moyen de textes (l.10-12, l. 15, l.17, l.29-32) et rapportées à ce que figurent certaines images (l.23, l.63). L'accès aux ressources n'est néanmoins pas distribué identiquement entre les deux participants. Les images sont accessibles au journaliste au travers de la station technique contrôlée par le monteur alors que les dépêches se trouvent dans les mains du journaliste. Une telle distribution s'explique du fait que les tâches des deux praticiens, et les expertises y afférentes, ne sont pas les mêmes (Burger 2011) : à l'un est confié le montage, à l'autre la rédaction de la nouvelle. De même, chacun contrôle un outillage spécifique : une station de montage pour l'un, un traitement de texte pour l'autre. Dans l'environnement matériel de la salle de montage, environnement peuplé des sons et des images diffusés via la station technique du monteur, tout ceci implique des enjeux de pouvoir, notamment lorsque les praticiens divergent sur un choix de production. Dans l'extrait ci-dessous, par exemple, les deux praticiens se trouvent en désaccord sur l'usage des images tournées à la suite directe de l'accident.

Extrait 19 : Naviguer entre textes et images II
(TSR, 07.03.2007, 11: 00 - 11:01)³

1 **J** bon <#1 on va euh commencer quelque chose de
mod #1 J réalise un arc de cercle
 2 euh une scène comme ça>=
 3 **M** =j'ai quand même envie de commencer avec
 4 le gars <#2 qui [court] quoi>&
mod #2 M balance les deux bras en avant, poings fermés
 5 **J** [une]
 6 **M** &et puis on laisse [quelques secondes]
 7 **J** [voilà la la la la l- l-]
 8 l'avion popo:

2. Cette question est d'importance pour les praticiens puisqu'il semble que les règles d'usage à cette époque dans cette rédaction étaient de privilégier les images produites par des professionnels au détriment de celles produites par des amateurs : probablement pour des raisons de qualité comme de vérification de la provenance du matériel.

3. Tout au long de l'extrait, M ne regarde que son écran, même lorsqu'il s'adresse à J.

Histoire d'une nouvelle

9 eu:h les les gens qui qui qui s'enfuient
10 qui qui qui arrivent à à se sauver (.)
11 le sonore du[: d]u::: de la sécurité de l'aé-&
12 M [ouais]
13 J &du gardien d'la [s- de l'aéroport qui dit&]
14 M [c'est dingue (.) regarde les gens]
15 J &j'ai vu les gens euh se euh. h réussir à s'cas[ser&]
16 M [((rires))&&]
17 J [&pis après on] raconte un peu l'histoire
18 M [&&((rires))]
19 J hein/
20 M ils sont complètement euh complètement sonnés quoi
21 regarde [comme ils marchent] quoi
22 J [xxx]
23 (..)
24 M c'est dingue hein/
25 J non mais dis hein y [a d'quoi hein]
26 M [complètement] choqués hein/

Dans l'extrait ci-dessus, le journaliste suggère une structure complète de la nouvelle (l.1-2, l.8-11, l.13, l.15, l.17). Le monteur est néanmoins en désaccord sur la façon de débiter (l.3-4, l.5). Les images défilant sur son écran lui permettent de se désaffilier de la structuration de la nouvelle proposée par le journaliste : en soulignant l'intérêt de l'expérience figurée par les images, le monteur oriente l'attention de son collègue sur autre chose (l.14-26). Il conduit ainsi le journaliste à passer de l'activité qu'il avait initiée (*projeter la structure de la nouvelle*) à une activité de commentaire à propos de ce qui apparaît à l'écran. Sans entrer plus en détail dans l'analyse de cet extrait, on peut retenir deux aspects, pour le moment : d'une part, les praticiens, dont le rôle est de réaliser un artefact multimodal, sont constamment pris dans un entrelacement d'images, de textes et de paroles ; d'autre part, les ressources sémiotiques qu'ils manipulent sont à la fois des moyens – des *instruments* – pour travailler et des objets – une *matière* – à travailler.

Pour comprendre comment les praticiens travaillent avec des images sonorisées et animées pour rendre compte de l'accident, nous analysons comment est produit le début de la nouvelle, qui met en scène l'expérience d'une personne s'échappant de l'avion accidenté et montre comme elle réagit à la catastrophe (voir *supra*, extrait 6).

Comme nous le disions plus haut, la nouvelle commence au cœur de l'événement, *in medias res* : la conséquence, s'échapper d'un avion accidenté, est montrée avant la cause, le crash de ce même avion. Ainsi que « Young (1987) l'affirmait, mettre en intrigue les événements en prenant leur fin ou leurs conséquences comme début rend possible la construction d'un cadre d'interprétation qui connecte des événements dispersés en un tout unifié » (De Fina & Georgakopoulou 2012 : 145). C'est avec cette observation à l'esprit que les chapitres 5 et 6 cherchent à répondre aux questions suivantes : qu'est-ce

qui conduit à structurer la nouvelle avec un début *in medias res*? Et quelles sont les raisons qui motivent une configuration narrative principalement basée sur la trajectoire d'un seul individu plutôt que celle de plusieurs personnes? Pour répondre à ces questions, nous traitons de la façon dont les praticiens négocient la structuration de la nouvelle en se basant sur les ressources à disposition (chapitre 5); puis, nous analysons la façon dont ils dramatisent une expérience vécue, en en faisant une trajectoire au carrefour de l'individuel et du collectif (chapitre 6).

Au préalable de l'analyse, il convient encore de mentionner que CA voit l'écriture journalistique à la télévision comme un accomplissement collaboratif.

Le journaliste préfère collaborer avec des monteurs pour deux raisons : premièrement, « le travail du monteur est une profession en soi », et deuxièmement, « j'aime bien le répondant, tu vois, c'est un échange qui est créatif et profitable ». Bien que certains monteurs attendent que le journaliste arrive en salle de montage avec un texte achevé, un « bon monteur n'apprécie pas ça ». Au contraire même, [les bons monteurs] préfèrent travailler « en connexion » avec le journaliste. (Perrin 2013 : 72)

Pour le journaliste, la télévision est par conséquent différente de la presse écrite, dans laquelle les journalistes sont plus indépendants, ainsi qu'il l'explique lors de l'entretien préliminaire :

La télévision est une machine beaucoup plus lourde. Quand on travaille dans la presse écrite, on est beaucoup plus seul, on est beaucoup plus indépendant quelque part, on dépend moins d'un monteur, [...] d'une structure qui est plus pesante. [...] Il y a des différences fondamentales au niveau du travail journalistique à la télévision et dans la presse écrite parce que [dans la presse écrite] vous écrivez des textes. À la télévision on travaille avec du son avec des images. Ça, c'est quand même différent. (Entretien préliminaire, 5 mars 2007)

Ainsi que nous le verrons dans la suite, le journaliste ne perçoit pas seulement son travail comme collaboratif, il l'accomplit également comme tel. Les extraits que nous analysons dans les deux prochains chapitres s'étendent de 10:57 à 11:20.

CHAPITRE 5

Structurer le compte rendu d'un événement inattendu

Dans ce chapitre, nous analysons comment le journaliste et le monteur suggèrent successivement différentes versions schématiques de la nouvelle. Il s'agit d'un moment d'importance parce que «la structure même du sujet, la façon dont il est modelé (*patterned*) et organisé, soutient ce qui est considéré comme important» (Cotter 2010 : 27).

1 CHOISIR UN DÉBUT

Les praticiens commencent leur séance de travail en regardant ensemble les images fournies par les agences de presse. Ils envisagent plusieurs façons de structurer le compte rendu de l'événement. C'est alors qu'ils essaient d'identifier la personne qui filme les images tout en étant en train de courir que le monteur fournit une première suggestion de début : «t'aurais pu commencer ton sujet en disant c'est des images prises, tu vois, [...] par les touristes» (10:57). Néanmoins, sa suggestion ne semble pas correspondre aux attentes stylistiques du journaliste : «ouais, bon, pff, des images amateur» (10:57). Quelques minutes plus tard (10:59), les deux praticiens décident de commencer le montage. Le monteur suggère alors une seconde possibilité, pointant au moyen d'expressions déictiques (l.6 et l.9, ci-dessous) les images qui défilent sur l'un des écrans du bureau technique.

Extrait 20 : Choisir un début I (TSR, 07.03.2007, 10:59-11:00)

1 **J** [bon ben ça fai:t]
2 **M** [après il faudra qu'on commence] à monter gentiment quoi
3 mais j'pense ça va être facile quoi (.)
4 mais il faudra (.) qu'toi tu
5 (2)
6 **M** ça ((référant aux images qui passent à l'écran))
7 c'est pour nous ça
8 (2)

Histoire d'une nouvelle

9 **M** ça [c'est l']début eu:h de d- [d-]
10 **J** [bien] [on] va commencer gentiment à::
11 ((respiration forte émanant du bureau technique))
12 **J** <#1 on entend le le son d'la la respiration> du type qui court
mod #1 *J ouvre les deux mains devant lui, les avance et les recule*
13 **M** c'est p'tête mieux que l'autre qui court hein/ (.)
14 c'est juste/ non mais là il s'est arrêté

Cet extrait montre que se profilent deux options de début, chacune correspondant à une partie différente de la même séquence audio-visuelle : la première figure *la personne en train de courir*, la seconde *le son de sa respiration*. La séquence est filmée en caméra subjective¹ (*point of view perspective*) mais la première option montre une action en cours (*une personne est en train de courir et de filmer*) alors que la seconde présente le résultat de l'action précédente (*une personne est en train de respirer bruyamment tout en filmant les alentours de l'accident en plan large*). Alors que la première option met en évidence visuellement l'intensité de l'expérience vécue par la personne qui y est figurée, la seconde le fait auditivement.

À ce point de la production, les opinions du monteur et du journaliste convergent : le journaliste souligne la force de la *respiration* par le moyen de gestes (l.12, #1) et le monteur ratifie une telle mise en évidence, faisant de la *respiration* une option possiblement concurrente à l'option *course* (l.13). Néanmoins, leur opinion diverge rapidement : alors que le monteur reconsidère l'option *course* (l.15-16, ci-dessous), le journaliste insiste sur la force de la *respiration* (l.17-19, ci-dessous). Pour ce faire, le journaliste imite la respiration non seulement phoniquement (en respirant lui-même bruyamment) mais plus largement corporellement (en plaçant une main ouverte sur sa poitrine). Exécutant ce geste pendant 10 secondes, le journaliste incarne corporellement un comportement figuré dans la séquence vidéo et, de cette manière, souligne son importance.

Extrait 21 : Choisir un début II (TSR, 07.03.2007, 11 : 00)

15 ((M rejoue la séquence : respiration, suivie de 'oh my god'))
16 **M** x l'autre qui court c'est quand même pas mal non plus hein/=
17 **J** =c'est f- <#2 c- l- l- le son
mod #2 *J met la main droite sur sa poitrine*
18 (.) ouais mais le h. attends le le bruit du h::f::>
19 <#3 la respiration elle est forte hein/
mod #3 *J garde la main droite sur sa poitrine jusqu'en ligne 25*
20 (..)
21 **M** ouais ouais j'peux t'l[e met]tre dessous si tu veux=
22 **J** [xx] =xx=

1. Le terme « caméra subjective » est lui-même employé par le monteur pour désigner les images durant le montage. À 11:27, alors que le journaliste s'interroge sur l'adéquation de la description « ce passager n'est pas encore à l'abri » du fait que ce dernier n'apparaît pas à l'image, le monteur lui répond : « non c'est caméra subjective ».

23 M =c'est pas tricher
 24 (3)
 25 J ou:ai:s>
 26 (2.5)
 27 M ça c'est du vécu hein/
 28 (...)
 29 J #4 ça ça s'exprime fort hein tu peux laisser parler (...)
 mod #4 J tend la main gauche vers l'avant et l'ouvre

Suite à l'insistance du journaliste à propos de la *respiration*, le monteur suggère de combiner les deux options (l.21 et l.23), ce qui est ratifié par le journaliste (l.25). Regardant les images, le monteur souligne l'authenticité qui émerge de la *respiration* (l.27). D'une manière convergente, le journaliste note l'intensité du matériel avec lequel ils sont en train de travailler (l.29 et, ci-dessous, l.30) et suggère une façon de l'utiliser («tu peux laisser parler», l.29)². Le monteur néanmoins refuse cette proposition pour une raison technique (l.35, ci-dessous).

Extrait 22: Choisir un début III (TSR, 07.03.2007, 11:00)

30 J #5 et pis là y a des gens qui s'tirent c'est fort ça
 mod #5 J pointe en direction d'un écran
 31 (...)
 32 M ouais mais c'est [s::]
 33 J [<#6 peut-être] mieux qu'l'image
 mod #6 J tend ses poings en avant, les bouge d'un côté à l'autre
 34 [trem>blée: hein/]
 35 M [c'est toujours en] c'est toujours en plan large euh
 36 ça va être difficile à r'couper si tu veux
 37 J en plan large/
 38 (...)
 39 M enfin <#7 tu vois> [juste un] peu difficile à monter&
 mod #7 M tend ses mains ouvertes devant lui
 40 J [xx]
 41 M &et tout quoi
 42 (...)
 43 J #8 ah ouais ça ça tremble vachement hein/
 mod #8 J regarde la séquence de la course que M fait défiler
 44 (...)
 45 J non
 46 M non c'est pas ça <#9 il est toujours en large tu sais et
 mod #9 M ouvre ses deux bras sur les côtés
 47 (.) j'peux pas>
 48 (...)
 49 J j'crois qu'y avait un x=
 50 =((respiration forte dans la séquence défilant à l'écran))

2. D'ailleurs, durant l'entretien rétrospectif, le journaliste revient sur l'importance de la respiration. Alors qu'il est en train de commenter l'enregistrement de ses mouvements rédactionnels, il explique : «Moi, j'utilise ces slashes. Ca veut dire des pauses. Laisser parler l'image, c'est ça que ça veut dire. Là, il s'agit surtout d'une respiration haletante. [...] Quand à un moment, on entendait le type qui court, qui (le journaliste imite une respiration haletante)» (Entretien rétrospectif, 19:38).

Histoire d'une nouvelle

51 **J** <#10 là on entend>
mod #10 J avance les mains vers sa poitrine
 52 <#11 le H:: H:: H::>
mod #11 J bouge ses mains et son torse de bas en haut
 53 (2)
 54 **M** on va s'arranger (...) ok

À la suite de la suggestion du journaliste (l.29-30), le monteur formate son tour de parole de manière contre-argumentative («ouais mais c'est», l. 32). Néanmoins, son tour de parole est syntaxiquement et sémantiquement incomplet, et le journaliste le complète avec une construction comparative («peut-être mieux qu'l'image tremblée», l.33-34), laquelle soutient la suggestion qu'il a faite précédemment (l.29-30). Dans le même temps, il pointe un problème technique lié aux images de la *course*. Dans le tour subséquent, le monteur utilise le même format syntaxique qu'il avait entamé dans le tour précédent et souligne, quant à lui, un problème technique lié aux images de la *respiration* («c'est toujours en plan large [...] ça va être difficile à recouper si tu veux», l.35-36 ; également l.39-41). Les praticiens maintiennent leurs positions et les répètent (l.43-47) jusqu'à ce que le journaliste commente la survenue d'un son de respiration particulièrement saillant provenant du bureau technique (l.50-52). Ensuite, le journaliste, à nouveau, incarne corporellement la respiration. Puis, le monteur se dirige vers une sorte de consensus («on va s'arranger», l.54). De fait, «les contraintes logistiques de l'activité journalistique [...] obligent les interactants à "avancer" dans leur travail en dépit des divergences» (Burger 2011 : 50). Ceux-ci ne sont donc pas dans une dynamique d'opposition et de confrontation, mais plutôt dans une dynamique de désaccord orientée vers la résolution de problème (Angouri 2012 ; voir également Zampa 2017 : 114). La négociation entre les deux praticiens peut se résumer de la manière suivante.

N°	Heure	Monteur	Journaliste
1	10:59	M signale la course comme une option de début (6, 7, 9)	
2	10:59		J pointe la respiration (12)
3	10:59	M souligne l'intérêt de la respiration comme une option concurrente à la course (13-14)	
4	10:59	M souligne l'intérêt de la course (16)	
5	11:00		J insiste sur la force de la respiration et l'incarne corporellement (17-19)

N°	Heure	Monteur	Journaliste
6	11:00	M suggère de combiner le son de la respiration avec les images de la course (21, 23)	
7	11:00	M observe l'authenticité de la respiration (27)	
8	11:00		J insiste sur la force de l'option de la respiration (29-30)
9	11:00		J pointe la piètre qualité des images de la course (33-34)
10	11:00	M explique les difficultés techniques liées à l'option de la respiration (35-36, 39, 41)	
11	11:00		J pointe la piètre qualité des images de la course (43)
12	11:00	M explique les difficultés techniques liées aux images de l'option de la respiration (46-47)	
13	11:00		J insiste sur la force de la respiration et l'incarne corporellement (51-52)
14	11:00	M se dirige vers un consensus (54)	

Figure 18. Vue d'ensemble de la négociation (10:59-11:00)

La négociation entre les deux praticiens montre deux ensembles d'arguments, lesquels conduisent à la sélection des séquences et, par conséquent, à la structuration de la nouvelle. Certains des arguments sont liés à l'usage technique des séquences vidéo (leur qualité et leur «utilisabilité») alors que d'autres sont attachés à la force expressive des séquences (leur intensité et leur authenticité).

Plus précisément, le second ensemble d'arguments concerne la force avec laquelle les séquences expriment l'expérience vécue. Cet ensemble d'arguments fait écho à la dimension narrative des séquences, celles-ci mettant en évidence «l'expérience vécue et ressentie d'agents humains ou anthropomorphes (*human-like*) interagissant de façon continue avec leur entourage et l'environnement alentour» (Herman 2009a : 21). Lorsque le journaliste incarne la respiration, c'est bien cette dimension qu'il souligne³. Et, parce que

3. Cela même si son incarnation obéit à une intention persuasive.

ce qui est représenté est l'expérience d'un autre (une expérience *vicariante*), «l'identification empathique de l'observateur avec l'agent ou l'expérimenteur qui se trouve au centre de l'attention entre directement en corrélation avec une focalisation *perceptuelle* donnée et l'interprétation (*cognization*) de ce qui par conséquent se constitue comme une conséquence (*incidence*)» (Fludernik 1996 : 75). De fait, la négociation entre les deux praticiens porte sur les meilleurs moyens pour se projeter dans l'expérience de l'agent figuré dans les séquences : un moyen visuel (au travers des mouvements de la caméra indiquant la course de l'agent) ou un moyen phonique (au travers du son de la respiration), tous deux signalant l'intensité de l'action.

Ainsi, les séquences audio-visuelles ont un impact sur la façon dont les praticiens vont rendre compte de l'événement : ici, la concurrence entre le son et les images joue un rôle important dans la façon dont le journaliste et le monteur projettent la configuration du début de la nouvelle. L'enjeu est de savoir s'il est mieux de mettre en évidence un visuel qui permette de voir ce que la personne est en train de voir au moment où elle s'enfuit du lieu de l'accident ou s'il est davantage pertinent de choisir un son qui figure l'intensité de la course et l'état du coureur. En termes narratologiques, la négociation porte sur la façon de mettre en scène une *ocularisation interne* et une *auricularisation* (Jost 1989)⁴. Autrement dit, il est question de gérer la manière dont le téléspectateur va voir et entendre ce que le personnage voit et entend. Par conséquent, l'enjeu est le suivant : est-ce mieux de privilégier la mise en scène d'une expérience comme *agent dans l'événement* (car la personne fuit les lieux du crash) ou d'une expérience comme *spectateur de l'événement* (car la personne regarde l'avion brûler)? Les praticiens pourraient préférer mettre en scène l'*agent dans l'événement* du fait de sa capacité à signaler l'intensité de l'expérience. Pourtant, ce choix est rendu plus complexe par le fait, que dans la séquence où le personnage se positionne en *spectateur de l'événement*, la respiration profonde indique, elle aussi, l'intensité de l'expérience vécue par le personnage, en montrant les conséquences de la course sur le personnage, et, partant, fournit une forme d'authenticité.

4. À la suite de Jost (1989), on définit une *ocularisation interne* comme ce qui renvoie aux perceptions visuelles d'un personnage et une *auricularisation* comme ce qui renvoie à ses perceptions auditives.

2 (NE PAS) ÊTRE D'ACCORD À PROPOS D'UNE STRUCTURE

Ainsi que nous l'avons vu ci-dessus, le monteur exprime une forme de consensus à propos de l'importance de la *respiration*. Immédiatement, le journaliste propose une structure complète de la nouvelle.

Extrait 23 : Être en désaccord sur une structure (TSR, 07.03.2007, 11 : 00-11:01)

55 **J** bon <#12 on va euh commencer #13 quelque chose de #14>
mod #12, #13, #14 J réalise un large arc de cercle

56 <euh une scène #15 comme #16 ça>=
mod #15 et #16 J termine un large arc de cercle

57 **M** =<#17 j'ai> quand même envie de commencer avec
mod #17 J recule sa main gauche, M met sa main gauche sur le menton

58 le gars <#18 qui [court] quoi>&
mod #18 M balance les deux bras en avant, poings fermés

59 **J** [#19 une]
mod #19 J ouvre ses mains

60 **M** &et puis #20 on laisse #21 [dix secondes]
mod #20 et #21 J espace davantage ses mains

61 **J** [voilà 22# la la la 1- 1-]
mod #22 J déplace ses mains vers la droite

62 #23 l'avion popo : #24
mod #23 et #24 J fait passer ses main de droite à gauche

63 eu:h les les gens #25 qui qui qui s'enfuient #26
mod #25 et #26 J fait passer ses main de gauche à droite

64 qui qui qui #27 arrivent à à se sauver
mod #27 J pose ses mains sur le bureau

65 <#28(.) le sonore> #29 du[: d]u:::: de la sécurité de l'aé-&
mod #28 J lève ses deux mains, puis #29 les pose sur le bureau

66 **M** [ouais]

67 **J** &du gardien d'la [s- de l'aéroport qui dit&]

68 **M** [c'est dingue (.) regarde les gens]

69 **J** &j'ai vu les gens euh se eh h. réussir à s'cas[ser&]

70 **M** [((rires))&]

71 **J** [pis après on #31] raconte un peu #32 l'histoire
mod #30, #31, #32 J lève, baisse la main, la déplace à gauche

72 **M** [&((rires))]

73 **J** hein/

74 **M** ils sont complètement euh complètement sonnés quoi

75 regarde [comme ils marchent] quoi

76 **J** [xxx]

77 (..)

78 **M** c'est dingue hein/

79 **J** non mais dis hein y [a d'quoi hein]

80 **M** [complètement] choqués hein/

81 (1.5)

Tout d'abord, le journaliste propose de commencer avec un plan large, ainsi qu'il l'indique avec un geste ample du bras et en référant à ce qui est

actuellement sur l'écran («une scène comme ça», l.56). Le monteur formule une contre-proposition, répétant une fois encore qu'il souhaite commencer avec l'option de la *course* (l.57-60). En même temps qu'il exprime sa position, il incarne corporellement l'action de courir. Il adopte ainsi la même stratégie que celle développée par le journaliste pour souligner la force de la *respiration*. Le journaliste ratifie la remarque du monteur («voilà», l.61) et continue à projeter à grands traits une version schématique de la nouvelle (l.61-73). Le monteur ne ratifie qu'une partie de la proposition (l.66), puis redirige son attention sur les images défilant sur l'un des écrans du bureau technique, prenant tout d'abord la parole en chevauchement du journaliste pour souligner l'intensité de l'expérience vécue par les gens qui y sont figurés (l.68). Une fois que le journaliste a achevé sa proposition de structure, le monteur commente à nouveau l'intensité de l'expérience vécue par les agents figurés sur les images (l.75-76). Ce commentaire est ratifié par le journaliste (l.79), sans que ne soit poursuivie la discussion à propos de la structure. À ce moment-là, les praticiens n'ont pas encore atteint un accord explicite quant à la structure de la nouvelle.

On peut résumer la proposition du journaliste comme suit : un plan large du lieu où l'accident s'est déroulé, des images de l'avion accidenté, des images de personnes fuyant les abords du crash, l'enregistrement audio d'un agent de sécurité et finalement la récapitulation des événements. Une telle structure ne montre pas un ordonnancement linéaire des événements : le résultat (le crash) est présenté avant la cause (les événements qui ont mené au crash). Au vu des analyses ci-dessus, l'une des explications de cet ordonnancement non linéaire se trouve dans le fait que sont disponibles des images du résultat de l'événement, mais non des causes ou de l'événement lui-même ; et ces images, comme nous l'avons vu, ont été évaluées favorablement lors des conférences de rédaction du matin.

Dans la proposition du journaliste déjà, la nouvelle commence au cœur des événements, similairement à la version diffusée de la nouvelle. Néanmoins, en comparaison de la version finale, le début de la nouvelle tel que projeté par le journaliste offre une perspective «contextuelle» plus qu'une perspective centrée sur un individu. La proposition du journaliste projette de poser les circonstances entourant les environnements immédiats du crash plutôt que de dépeindre la trajectoire d'un individu en particulier. Le monteur refuse cette partie de la proposition, insistant sur sa préférence pour un début centré sur un individu (l.57-60).

Un moment après (11:02), le monteur observe le peu d'images finalement disponibles («on n'a [...] quand même pas dix mille trucs»), ce qui est ratifié par le journaliste. Cela mène le monteur à répéter la nécessité de commencer la nouvelle avec les images de la *course* («il faut commencer avec ça, oui»). Quelques instants plus tard (11:03), le journaliste demande au monteur si la *respiration*

sera présente ou non dans l'assemblage final (« on entendra la respiration ? ou pas du tout ? [...] ce "H" »). Une fois encore, le journaliste imite la respiration phoniquement (en respirant lui-même avec bruit) et plus largement corporellement (en étirant rapidement sa nuque). Le monteur interprète sa question comme une requête et lui propose d'intégrer le son de la *respiration* aux images de la *course* (« j'peux te le mettre si tu veux »). Il propose ensuite de commencer le montage à proprement parler (l. 1, ci-dessous). Cette fois-ci, ils arrivent à un accord à propos d'une version schématique de la structure générale de la nouvelle.

Extrait 24: Être d'accord sur une structure
(TSR, 07.03.2007, 11:04-11:05)

1 M ok (.) bon on s'lance/
2 J oui
3 (1.5)
4 J mh::
5 (..)
6 J douze quarante-cinq donc on a
7 (..)
8 M h...
9 J une minute vingt à dispo[sition
10 M [ouais]
11 M bon moi j'ai envie de me [titre le premier plan assez long hein/]
12 J [ils sont assez il sont assez serrés
13 hein/ (.) hein/
14 M mais on aura tout compris après ça quoi le reste ça s'ra eu:h
15 ouais j'ai à peu près un premier et un dernier plan
16 et puis entre deux on remplit avec du feu et du sang [quoi/]
17 J [euh oui]
18 le feu y a y a les premières images que=
19 M =ouais=ouais=
20 J =qu'on avait mais qui étaient #1 qui étaient #2 euh avaient #3
mod #1, #2, #3 J tend la main gauche avec pouce et index écartés
21 sous-titrées par la télévision indonésienne
22 qui étaient très fortes il me semblait h.
23 (.)
24 M [mhm]
25 J [pis] y a y a des plans où on voit la la la quand même
26 la piste d'aéroport ça il faudra xx=
27 M =ouais=
28 J =pas manquer d'l'utiliser les gens qui regardent h.. euh
29 M mais moi j'ai très envie de commencer avec
30 avec le gars qui (.) court
31 euh enfin j'peux toujours te mettre la respi dessous hein/
32 (.) tu sais avec ça (..) le gars qui court
33 et puis euh on a l'impression c'est un passager qui s'enfuit
34 tu sais=
35 J =ouais=
36 M =c'est ça l'impression qu'il donne j'veux dire i[mmédia]tement&
37 J [ouais]
38 M &a[près l'crash]

Histoire d'une nouvelle

39 J [mais (.) ouais] mais après tu #4 mettras
mod #4 J pointe l'image avec la main gauche
40 les #5 les #6
mod #5 J avance la main droite, #6 ferme les poings et les recule
41 gens #7 qui sortent #8 quand même #9 eu::h=
mod #7, #8, #9 J baisse et avance ses poings
42 M =ouais=ouais mais j'ai envie de laisser ça comme ça hein/
43 (..)
44 M et ce cadre euh fumée eu:h là t'es ded-
45 t'es au milieu du du l'événement là tu vois
46 et pouf zoom arrière t'as [l- t'es] à l'inté[rieur] t'as vu
47 J [ouais] [ouais]
48 (.)
49 M sûr ça dure dix [se]condes
50 J [et]
51 (..)
52 M mais eu::h franchement c'est fort hein/
53 (.)
54 J ouais=ouais ok (..) ok et pis après tu h.. (..) j'aime bien
55 j'ai j'ai [xx c'est très fort et pis] après #10 on voit #11
mod #10 J lève les poings, puis #11 les baisse
56 M [parce que c'est immédiatement]
57 J &les types #12 qui sortent #13 quand même
mod #12 et #13 J garde ses poings à la hauteur de la poitrine
58 [parce #14 que faut les #15 voir xxxx]
mod #14 et #15 J avance ses mains, poings légèrement serrés
59 M [mais après t'as les gens qui x #16 dans les] rizières
mod #16 M avance la main droite
60 euh tout de [suite après]
61 J [ouais on es]saye comme ça ok
62 M t'as pas l'air [très]
63 J [on verra] on est à midi
64 on fait un peu laboratoire on verra les RISques
65 M pourquoi/
66 J <non mais j'dis ((en riant))>=
67 M =[mais si xx]
68 J =[si ils sont pas] contents=
69 M =[pourquoi/]
70 J =[le soir] on améliore=
71 M =pourquoi=
72 J =non parce que #17 c'est #18 c'est #19
mod #17, #18, #19 J monte, descend, remonte la main gauche
73 une #20 image #21 qui est #22
mod #20, #21, #22 J descend, avance, déplace à gauche sa main
74 très #23 euh #24 sh. #25
mod #23, #24, #25 J remonte, déplace à gauche, pose sa main
75 c'est du lars von triers=
76 M =euh=
77 J =hein/
78 M non c'est de l'immédiat c'est [du news]
79 J [c'est du lars] van triers
80 c'est #26 caméra <#27 à l'épaule ((en riant))>
mod #26 et #27 J fait le mouvement de porter une caméra

81 M c'est du news non mais c'est le passager qui s'enfuit=
 82 J =ouais=
 83 M =derrière t'as l'appareil qui brûle=
 84 J =ouais
 85 (1.5)
 86 M c'est eu[:h]
 87 J [mais] c'est un type qui s'enfuit
 88 c'est un type qui était sur place
 89 donc c'est un passager qui filme la scène=
 90 M =ouais c'est soit un journaliste qui arrive de d- ou
 91 moi je moi je pense franchement que c'est un type=
 92 J =c'est l'évé de quelle heure celui-là

Le monteur signale tout d'abord qu'il sait quels plans il souhaite utiliser pour ouvrir et clore la nouvelle (l.11 et l.14-16). Le journaliste ratifie seulement une partie de la proposition du monteur («oui le feu», l.17-18), puis liste les séquences qu'il estime importantes (l.18, l.20-22, l.25-26, l.28). Parmi les séquences qu'il liste, il ne nomme pas explicitement la séquence de la *course*. À la suite de cela, le monteur commence son tour de parole avec un marqueur contre-argumentatif et rend explicite sa volonté de commencer avec la séquence de la *course* (l.29-30). Il propose encore une fois d'intégrer le son de la *respiration* aux images de la *course* (l.31). Puis, il explique pourquoi il souhaite commencer avec une telle séquence (l.32-34, l.36, l.38, l.42, l.44-46, l.49, l.52, l.56) : du fait qu'elle est tournée en caméra subjective, la séquence illustre avec force l'idée d'un passager fuyant immédiatement après le crash. Le journaliste ratifie en partie l'explication du monteur (l.35, l.37, l.47, l.54-55). Néanmoins, il insiste sur l'importance d'utiliser des images qui montrent une expérience collective plutôt qu'individuelle («et puis après on voit les types qui sortent quand même parce que faut les voir», l.54-55 et l.57-59) dans le reste de la nouvelle. Le monteur montre son accord en assurant la présence d'autres agents à la suite immédiate de la séquence (l.59-60). Le journaliste accepte alors de commencer avec la séquence de la *course* (l.61), même s'il ne montre pas une affiliation complète par rapport à ce choix (l.63-64).

Il n'y a guère besoin d'analyser en détail la suite de l'extrait pour relever que le manque d'enthousiasme de la part du journaliste conduit le monteur à clarifier ses motivations à utiliser la séquence de la *course*. Selon lui, ces images ne sont plus celles de la trajectoire d'un individu en particulier, mais celles de n'importe quel passager fuyant les lieux d'un crash : «c'est du news, non mais c'est le passager qui s'enfuit [...] derrière t'as l'appareil qui brûle» (l.81 et l.83). Nous reviendrons sur cet aspect dans la partie consacrée à la dramatisation de la trajectoire de l'individu figuré et décrit au début de la nouvelle. Retenons pour le moment qu'en catégorisant ces images comme «du news», le monteur cadre l'expérience individuelle comme une expérience emblématique. Du fait qu'il présente la séquence de la *course* comme l'exemple d'un type d'expérience (*s'enfuir*), il réduit la tension entre une perspective individuelle et une perspective collective convoquée auparavant par le journaliste. Malgré

cette explication, le journaliste n'est toujours pas convaincu par un tel début, particulièrement parce que ce début ne correspond pas à ce qu'il croit que doit être une nouvelle. Cependant, il accepte la proposition du monteur et, alors que le monteur commence à monter les images, il entreprend le recueil des éléments utiles à la rédaction. Comme nous le verrons, le journaliste va exploiter le scénario suggéré par la séquence de la *course* (i.e. *la fuite d'un passager*) pour dramatiser les événements dont il rend compte.

En bref, quels sont les éléments clés que nous pouvons extraire de l'analyse des premières minutes de production? Il convient de retenir que les images guident la structuration de la nouvelle et, particulièrement, son début. Les critères pour choisir comment débiter la nouvelle sont techniques (utilisabilité et qualité des images), mais ils sont également attachés à des critères stylistiques (adéquation contextuelle) et des critères de contenu (en termes d'expérience : intensité et authenticité du matériel rendant compte de l'expérience, expérience individuelle *versus* expérience collective, expérience singulière *versus* expérience générique ; en termes événementiels : la mise en scène d'un processus en cours de réalisation *versus* la mise en scène du résultat de ce processus).

CHAPITRE 6

Dramatiser une expérience individuelle

Nous nous concentrons, dans ce chapitre, sur les tentatives successives du journaliste et du monteur pour identifier (décrire et catégoriser) la personne à la source des images, celle qui deviendra le personnage principal du début de la nouvelle. Cette analyse nous permettra, d'une part, de comprendre comment les praticiens rendent compte d'une expérience à la lisière de l'individuel et du collectif et, d'autre part, de saisir comment celle-ci est dramatisée, c'est-à-dire rapportée à une configuration narrative donnée et prise dans un réseau d'incertitudes quant à l'issue des événements. Parce que le personnage est identifié dans la nouvelle au travers de catégories (« survivant » et « passager »), nous utilisons l'analyse des catégorisations des membres appliquées aux situations d'information médiatique (Hester 2002 ; Broth 2008a ; Fitzgerald et al. 2008 ; Stokoe & Attenborough 2015).

[B]ien qu'elles ne soient pas complètement interchangeable, les notions de « personnages » et de « catégories » ont des propriétés similaires dans la façon dont les catégories de personnes apparaissent comme personnages lorsqu'on raconte une histoire, de telle manière qu'un « personnage » est conçu (*heard*) comme la représentation individuelle d'une « catégorie des membres ». (Fitzgerald et al. 2008 : 138)

La description catégorielle d'une personne est *inférentiellement riche* (Sacks 1992), dans le sens que « les gens traitent les catégories comme véhiculant des ressources inférentielles » (Stokoe & Attenborough 2015 : 59). Lorsqu'il s'agit de rendre compte, d'explorer ou de supposer ce qu'il s'est passé à partir de descriptions verbales ou de signes visuels en mouvement, les traits associés aux catégories (*category-implicative features*) fonctionnent comme des moyens permettant, par exemple, « de suggérer (*imply*) et d'inférer des causes, des victimes et des responsables, des types d'événement » (Stokoe & Attenborough 2015 : 60), en ce que « l'usage sélectif de ressources catégorielles réalise et rend possible des versions opposées des “mêmes” événements » (Hester 2002 : 31). Le travail catégoriel – associé dans nos données à l'interprétation des images tournées aux abords du crash – guide l'interprétation de ce qu'il s'est passé en regard de différents *scenarii* et participe au cadrage des personnages et

du monde dans lequel ils se meuvent ainsi que du déroulement événementiel qu'ils participent à construire et dans lequel ils sont en même temps emportés.

Ainsi que le remarquent Fitzgerald et al. (2008: 138), les notions de personnage et de catégorie ne sont néanmoins pas pleinement interchangeables. Ces dernières projettent un réseau de catégories reliées les unes aux autres ainsi que des activités, droits et devoirs qui y sont attachés (*category-bound*). En revanche, s'agissant de raconter une histoire, les personnages sont également identifiés avec leur trajectoire unique dans des circonstances particulières (Bamberg 1997b, 2011). Il devrait dès lors être à notre avantage d'associer l'analyse du déploiement séquentiel de descriptions et de catégories avec une analyse qui tienne compte du positionnement du personnage entre la constance et le changement (*constancy/change*) ainsi qu'au travers de divers degrés d'agentivité (Deppermann 2013ab). Une telle approche – lorsqu'ancrée ethnographiquement et, par conséquent, capable de prendre en considération la réflexivité des participants sur ce qu'ils sont en train de faire (Georgakopoulou 2013) – permet non seulement de développer une fine compréhension du positionnement du personnage dans le monde raconté, mais aussi le positionnement de ce personnage dans les *grands récits* irriguant cultures et sociétés (Lyotard 1979; Bamberg & Andrew 2004).

1 IDENTIFIER UN PERSONNAGE

Avant d'analyser comment se réalise l'identification du personnage dans la salle de montage, rappelons que le début de la nouvelle¹ consiste en quatre plans : un premier de 12 secondes ; un second de 10 secondes ; un troisième de 5 secondes ; et un quatrième de 4 secondes, qui permet de faire la transition avec le témoignage de l'agent de sécurité. La partie de la nouvelle sur laquelle le chapitre se concentre correspond grossièrement au premier plan. Filmé en caméra subjective, le plan présente une personne qui court puis regarde l'appareil brûler. Le plan est associé à la bande son suivante : 5 secondes de fond sonore mis au premier plan (notamment des sons de réacteur d'avion, une respiration haletante et l'expression "Oh my God") et sept secondes de voix off (« Quelques instants après le crash, la fuite éperdue, loin du Boeing, de l'un des survivants. Ce passager n'est pas encore à l'abri, mais sa caméra est enclenchée² ») à laquelle est associé un fond sonore à plus faible volume composé principalement de bruits et d'explosions.

1. Il faut noter que cette partie de la nouvelle est la première à être produite par le journaliste et le monteur, aux alentours de onze heures. En comparaison, la préface du présentateur – qui apparaît dans la performance médiatique au préalable de la nouvelle – est écrite par le journaliste vers midi. Ordre de la production et ordre de la performance ne doivent donc pas être confondus.

2. « mais sa caméra est enclenchée » est énoncé sur le plan 2.

De cette manière, le début de la nouvelle met sans doute le spectateur au centre des événements en train de se dérouler. Un tel début favorise une configuration narrative fondée sur la personnalisation de l'événement, puisqu'il commence en se centrant sur un individu à la fois filmant et s'échappant de la scène. L'individu est identifié verbalement au moyen de deux catégories : « survivant » et « passager ». La première catégorie (*survivant*) apparaît dans la description des images (« la fuite éperdue [...] de l'un des survivants ») qui associe l'individu figuré par les images avec un groupe (celui des *survivants*), l'attache à une action spécifique (*la fuite*) et annonce quelque tension quant à la conclusion de l'action entreprise (*la fuite est éperdue*). La seconde catégorie (*passager*) est introduite par un déterminant démonstratif (« ce ») qui à la fois fait fonctionner l'expression comme une référence anaphorique à l'un des *survivants* et mobilise la *deixis* en pointant, à l'image, celui qui filme et court. Dans la suite de la nouvelle, ces deux catégories produisent deux collections distinctes : l'une est relative à l'*accident* [survivant/mort] et l'autre aux *transports* [passager/équipage]. Ces deux collections identifient les individus relativement aux différents aspects de l'événement et, au travers de leur combinaison, expriment la dynamique transformative impliquée par un *accident aérien*, lequel peut « changer » un *passager* en *survivant* ou en *victime*.

Aussi, l'individu tout à la fois courant et filmant est identifié au travers de catégories qui s'orientent en direction d'une configuration narrative donnée, celle d'un *accident aérien* et, plus précisément, une de ses conséquences, celle de la *fuite loin de l'appareil accidenté*. Nous nommons ce type d'identification du personnage *catégorisation événementielle*. Les catégorisations événementielles sont basées sur la logique interne des actions représentées et correspondent à des *scenarii* d'action prototypique qui engagent quelque *typification* de l'expérience (Schütz 1953).

Les catégorisations événementielles employées dans la nouvelle émergent au travers des discussions entre le monteur et le journaliste. Elles sont profondément attachées aux contraintes impliquées par le travail sur les images. Ceci s'explique par le fait que le monteur et le journaliste ont dû réaliser l'identification du personnage en inférant celle-ci des images à leur disposition, les dépêches fournies par les agences de presse n'identifiant pas suffisamment la source des images qu'ils souhaitent utiliser pour débiter la nouvelle. En raison de cette situation, les données récoltées en salle de montage semblent montrer « une co-sélection réflexive des descriptions d'action et de personne [...] dans laquelle l'identification et la formulation de l'action/activité et des participants sont mutuellement informantes » (Schegloff 2007b : 473). Ainsi que nous le verrons, le journaliste et le monteur doivent résoudre deux problèmes pratiques connectés l'un à l'autre. D'une part, ils doivent sélectionner un ensemble de descriptions pertinentes parmi celles qui sont à leur disposition ; cette pertinence dépendant principalement

de l'adéquation de ces descriptions aux images. D'autre part, les praticiens doivent se mettre d'accord sur un ensemble de descriptions qui leur permettent de produire, à partir des ressources qu'ils ont à leur disposition, un artefact multimodal cohérent qui correspond aux principes journalistiques d'«impartialité, équilibre, objectivité, et neutralité» (Cotter 2010 : 173), *i.e.* un artefact qui soit *factuel*.

1.1 Identifier la source des images

Dès les premiers moments de la phase de production, le journaliste et le monteur, tous deux en salle de montage, se demandent quelle est la source des images auxquelles ils sont confrontés. Ils proposent plusieurs pistes d'identification.

Extrait 25 : Identifier la source des images (TSR, 07.03.2007, 10:57-10:59)

25a.

1 **M** est-ce que t'as une info :
2 dans dans tes dans tes : doc sheets
3 si c'est vraiment
4 si c'est des :: **des passagers** qui filment
5 ou si c'est **la télé indonésienne**
6 [ou **des journalistes**]
7 **J** [eu:::h] ça n- euh=
8 **M** =j'pense qu'c'est **une vidéo amateur** hein/ (.)

25b.

1 **M** t'aurais pu commencer ton sujet en disant
2 c'est des images euh pris tu vois par les par **les touristes**
3 si tu veux [tu sais]]
4 **J** [<#1 ouais] bon> pf:::
mod #1 J soulève et tend la main gauche (possible signe de refus)
5 (..)
6 **M** bah
7 **J** eu:h **des images amateur** eu:h=
8 **M** =ouais bon=
9 **J** =visiblement c'est **des images amateur** ça
10 **M** ouais
11 **J** regarde l'image est tremblée
12 **M** ouais ouais **le gars il court** tu vois [et c'est]
13 **J** [ouais] ouais=
14 **M** =c'est un et euh il y a des explosions derrière
15 **J** c'est des **des images euh amateur**

25c.

1 **J** c'est marrant qu'c'est c'est marrant que
2 <#1 ils précisent que ces images ne
mod #1 J regarde une dépêche

3 est interdit d'accès au Japon et en Australie [x>]
 4 M [ben]
 5 parce qu'on voit les gens
 6 J peut-être c'est des g- gens des familles
 7 [c'est] peut-être ça
 8 M [ben ouais]
 9 (..)
 10 J donc c'est effectivement peut-être **un des des rescapés**
 11 qu- qui **australien** qui a réussi à filmer ça
 12 je crois qu'il y avait des Japonais

25d.

1 M mais si t'écoutes **le gars**
 2 c'est c'est **un passager** quoi
 3 franchement c'est #1 #2 #3
 4 *mod #1, #2, #3 M tord la bouche, avance et recule la tête*
 5 c'est impressionnant hein
 6 (3)
 6 J ouais c'est fort comme image

En 25a, le monteur décrit celui qui a réalisé les images au travers de catégorisations qui opposent *profanes* (*passager*) et *professionnels* (*télévision indonésienne, journaliste*). Sans attendre la réponse du journaliste, il attache les images à la première catégorie en employant l'adjectif «amateur» (25a, l.4). Les deux praticiens privilégient ensuite l'hypothèse «amateur» du fait qu'ils ne peuvent pas savoir avec certitude qui est à la source des images et du fait de l'immédiateté de leur réalisation (voir *supra*, extrait 18). En 25b, suivant cette hypothèse, le monteur suggère l'emploi de «touristes» (25b, l.1), ceci afin de spécifier l'identité de celui qui a réalisé les images : une telle catégorisation n'implique pas seulement une opposition entre *profane* et *professionnel*, mais engage également une seconde paire relationnelle qui pourrait être *touriste* et *local* (ici : les Indonésiens). La suggestion du monteur ne rencontre pas l'approbation du journaliste, mais entraîne un accord explicite quant à l'origine non professionnelle des images, ceci étant marqué par l'usage répété de «images amateur» (25b, l.7, 9 et 11) et la ratification de cet usage (25b, l.8 et 10). Les deux praticiens fondent leur hypothèse sur les images, au travers d'expressions employant la deixis («c'est», «ça», «tu vois») et de descriptions des images («le gars il court [...] et [...] il y a des explosions derrière»). C'est au travers de ces descriptions que nous rencontrons la première description (25b, l. 12, «le gars il court») de celui qui deviendra le personnage principal du début de la nouvelle (cela même si les deux praticiens décideront de cela un peu plus tard dans la matinée).

En 25c, nous voyons que, malgré le poids des images dans la production de la nouvelle, les praticiens s'appuient également sur les rares informations qu'ils sont capables d'extraire des dépêches pour affiner leur identification de la source. À cet égard, les inférences réalisées à partir des images sont en quelque sorte organisées, voire même régentées, par les textes qui rendent possible une identification nouvelle de la source : 25c, l. 10-11, «un des rescapés [...]

australiens». Cette catégorisation pointe vers deux directions inférentielles: une première attachée à son identité nationale (*australien*); une seconde à sa trajectoire dans l'événement (*survivre à un accident*).

Quelques instants plus tard, en 25d, alors que les deux praticiens se concentrent sur une portion donnée des images, le monteur identifie celui qui a tourné les images comme un passager, fondant son assertion sur les images elles-mêmes (25d, l.1-2, «si t'écoutes le gars c'est un passager»³). De cette manière, il reconnaît l'hypothèse amateur, mais il catégorise et, par conséquent, positionne différemment la source relativement à l'événement: en utilisant «passager», il rattache l'identification de la source à l'activité de *transport* plutôt qu'à celle de *accident*. En d'autres mots, la catégorisation du journaliste («un des survivants») positionne celui qui a filmé comme le produit des événements qu'il a vécus alors que la catégorisation du monteur («passager») le positionne relativement à la situation qui l'a mené à participer à l'événement.

1.2 Identifier l'agent figuré par les images

Le monteur et le journaliste négocient ensuite comment commencer la nouvelle. Ainsi que nous l'avons vu, ils pensent débiter la nouvelle avec des images documentant les abords de l'accident, mais hésitent entre deux segments: un segment qui met en évidence les images d'une personne filmant et s'enfuyant des lieux de l'accident en courant ou un segment qui se spécifie par la mise en avant de la respiration haletante de cette même personne. Nous considérons ci-après les façons dont les deux praticiens décrivent l'agent figuré par les images.

Extrait 26 : Identifier l'agent figuré par les images (TSR, 07.03.2007, 11 : 00-11:04)

26a.

```
1 ((respiration forte émanant du bureau technique))
2 J <#1 on entend le le son d'la la respiration> du type qui court
   mod #1 J ouvre les deux mains devant lui, les avance et les recule
3 M c'est p'tête mieux que l'autre qui court hein/ (.)
4 c'est juste/ non mais là il s'est arrêté
5 ((M rejoue la séquence: respiration, suivie de 'oh my god'))
6 M x l'autre qui court c'est quand même pas mal non plus hein/
```

3. Si l'on devait reconstruire le schéma inférentiel sous-tendant l'assertion «c'est un passager», on pourrait dire que «si t'écoutes le gars» pointe vers le fait que celui-ci dit «oh my god» et que cet énoncé en anglais indique qu'il n'est pas l'un des membres de l'équipage – ces derniers, travaillant pour la compagnie nationale Garuda, sont plus probablement indonésiens – mais plutôt un passager (et, *a fortiori*, un passager australien). Néanmoins, même si les praticiens ont entendu la voix disant «oh my god», ni le monteur, ni le journaliste n'utilisent cet énoncé comme un argument pour examiner plus avant l'hypothèse australienne.

26b.

1 J bon on va euh commencer quelque chose de
 2 euh une scène comme ça=
 3 M =j'ai quand même envie de commencer avec
 4 le gars <#1 qui [court] quoi>&
 mod #1 M balance les deux bras en avant, poings fermés
 5 J [une]
 6 M &et puis on laisse [quelques secondes]
 7 J [voilà la la la 1- 1-]

26c.

1 M mais moi j'ai très envie de commencer avec
 2 avec le gars qui (.) court
 3 euh enfin j'peux toujours te mettre la respi dessous hein/
 4 (.) tu sais avec ça (..) le gars qui court
 5 et puis euh on l'impression c'est un passager qui s'enfuit
 6 tu sais=
 7 J =ouais=
 8 M =c'est ça l'impression qu'il donne j'veux dire i[mmédia]tement&
 9 J [ouais]
 10 M &après l'crash

En 26a et 26b, le journaliste et le monteur utilisent des formats de description similaires, centrés sur l'action située qu'accomplit l'agent (*le x qui court*). Ces descriptions, répétées à plusieurs reprises, fonctionnent comme *ressource de liaison* (*tying device*, Sacks 1992), «soutenant la conservation d'une "référence" cohérente d'un énoncé à l'autre (*across utterances*)» (Watson 1997 : 58-59). Ici, un tel *format de liaison* (*format tying*, Goodwin 1990 : 177-189) – en plus d'aider les praticiens à naviguer au travers des différentes possibilités fournies par les images – permet au monteur de montrer son positionnement en faveur d'un choix particulier de début : celui qui voit le passager s'enfuir des lieux du crash en courant.

En 26c, après avoir utilisé la même description deux fois (l.2 et 4 : «le gars qui court»), le monteur utilise une autre description (l.5 : «un passager qui s'enfuit»). Cette description suit un format syntaxique similaire aux autres descriptions : [groupe nominal] + [pronom relatif] + [verbe]. Néanmoins, elle implique une nouvelle catégorisation de l'agent (*passager*) et de son action (*s'enfuir*). Outre d'attacher l'agent à l'activité *transporter*, cette description le positionne dans le plus large contexte de l'accident aérien, soulignant sa réaction à l'événement (*se sauver* ou *sauver sa vie*). Utilisée pour soutenir un choix de début spécifique pour la nouvelle, une telle description s'oriente vers une interprétation narrative des événements figurés par les images plutôt que vers une pure description. Autrement dit, de cette façon, l'agent d'une action tout d'abord étroitement circonscrite se trouve pris dans une trame événementielle plus complexe (en termes de causes et de conséquences projetées) et dans un chronotope plus étendu (au-delà de la seule immédiateté de l'ici

et maintenant de l'action de courir, et impliquant une dynamique actionnelle imputant des intentions à l'agent ainsi que la participation d'autres entités que lui seul).

1.3 Procéder à une identification générique

Ainsi que nous l'avons vu, le choix d'un segment donné d'images pèse sur la façon dont les praticiens rendent compte de l'événement. Parce que les deux praticiens ne partagent pas les mêmes positions à propos de la façon la plus adaptée de rendre compte de cet événement, ils réalisent un certain nombre de *formulations* (Garfinkel & Sacks 1970; Depperman 2011) qui soutiennent une réflexion explicite sur *ce qu'ils sont en train de faire* et, à travers ça, *qui ils sont en train d'être*.

Extrait 27 : Procéder à une identification générique (TSR, 07.03.2007, 11:05-11:06)

1 J ouais on essaye comme ça ok
2 M t'as pas l'air [très]
3 J [on verra] on est à midi
4 on fait un peu laboratoire on verra les RISques
5 M pourquoi/
6 J <non mais j'dis ((en riant))>=
7 M =[mais si xx]
8 J =[si ils sont pas] contents=
9 M =[pourquoi/]=
10 J =[le soir] on améliore=
11 M =pourquoi/=
12 J =non parce que c'est c'est une image qui est très euh sh.
13 c'est du Lars von Triers=
14 M =euh=
15 J =hein/
16 M non c'est de l'immédiat c'est [du news]
17 J [c'est du Lars] van Triers
18 c'est <#1 caméra #2 à l'épaule ((en riant))>
mod #1 et #2 J fait le mouvement de porter une caméra
19 M c'est du news non mais c'est le passager qui s'enfuit=
20 J =ouais=
21 M =derrière t'as l'appareil qui brûle=
22 J =ouais
23 (1.5)

En produisant une formulation sur ce qu'ils s'apprêtent à faire (l.4: «on fait un peu laboratoire») et en projetant la possibilité d'une évaluation négative de leur action par la hiérarchie (l.8-10), le journaliste exprime son scepticisme à propos de la proposition de structuration de la nouvelle faite par le monteur. Faisant face aux questions en *pourquoi* répétées à plusieurs reprises par le monteur, le journaliste soutient sa position en référant à Lars von Trier, un

réalisateur danois de cinéma d'avant-garde. Une telle référence situe ce qu'ils s'approprient à faire en dehors de la communauté de pratique à laquelle ils appartiennent. Il questionne ainsi l'adéquation contextuelle des images qui pourraient être utilisées et, par là, la façon dont le monteur souhaite rendre compte de ce qu'il s'est passé. Cela conduit le monteur à recatégoriser les images au travers de catégories attachées aux processus de médiatisation (l. 16 et 19 : « immédiat » et « news »), soulignant non seulement l'immédiateté et l'authenticité de l'imagerie qu'elles fournissent, mais également le fait qu'elles correspondent à un vocabulaire de scènes reconnaissable (Van Leeuwen & Jaworski 2002 : 258-260 ; Machin 2016 : 327-332) par un auditoire auquel sont dès lors proposés certains modes d'engagement avec ce qui est représenté (Giaxoglou & Spilioti 2017 : 73-77). Pour soutenir sa position, le monteur ne décrit plus le passager comme un *passager particulier s'échappant de la scène d'un accident aérien spécifique* mais réfère, au travers d'une détermination définie, au prototype générique du *passager qui s'enfuit* (l. 19 : « c'est le passager qui s'enfuit »). De cette façon, il ne définit pas seulement son choix comme un choix journalistique, mais il situe également ce qui est arrivé par rapport à un scénario générique⁴ associé à une pratique donnée, l'information, dans laquelle « les individus et les environnements (*settings*) ne peuvent être montrés sans qu'ils deviennent des typifications emblématiques » (Montgomery 2007 : 108 ; voir également Tuchman 1976).

1.4 Positionner le personnage

Ayant accepté la proposition de début qu'a fait le monteur, le journaliste s'oriente peu à peu vers la rédaction proprement dite de la nouvelle. Il suggère de nouvelles descriptions de l'agent.

Extrait 28 : Positionner le personnage (TSR, 07.03.2007, 11:06-11:07)

28a.⁵

1 M c'est eu[:h]
 2 J [mais] c'est un type qui s'enfuit
 3 c'est un type qui était sur place
 4 donc c'est un passager qui filme la scène=
 5 M =ouais c'est soit un journaliste qui arrive de d- ou
 6 moi je moi je pense franchement que c'est un type=
 7 J =c'est l'évê de quelle heure celui-là

4. On peut se souvenir ici de la remarque faite par le rédacteur en chef associé lors de la première conférence de rédaction : « on a de l'accident d'avion », cadrant les événements arrivés à Yogyakarta relativement à un scénario récurrent traité dans les nouvelles et, de ce fait, catégorisable.

5. Cet extrait apparaît à la suite directe de l'extrait précédent.

28b.

1 **M** mais moi je pense tu sais t'as ta ta ta caméra vidéo
 2 tu t'as tu l'as dans ton bagage à main hein/
 3 (1.3)
 4 **M** tu le vois dans l'ombre c'que c'est
 5 c'est une petite sony <#1 comme ça hein
 mod #1 M fait le geste d'avoir une caméra au poing gauche
 6 euh touristique>
 7 **J** c'est c'est (1)
 8 c'est pas un **type : qui était là sur place par hasard**
 9 donc **la fuite éperdue d'un survivant** (...) eu:h=
 10 **M** xx ouais ben sauf qu'on ouais c'est x
 11 j'sais pas si on peut le dire mais je pense [que c'est]
 12 **J** [x faut le d-]
 13 non non il faut le dire là parce que c'est c'est clair
 14 (.)
 15 **M** on voit sur l'ombre une fois que
 16 c'est vraiment <#2 une toute petite caméra eu:::>:::h
 mod #2 M fait le geste d'avoir une caméra au poing gauche
 17 que t'as dans ton bagage à main quoi (...)
 18 regarde là
 19 tu vois son ombre (0.6) tu vois il a juste une (1.5)
 20 tu vois ce que c'est une toute petite
 21 tu <#3 vois il la tient comme ça>
 mod #3 M fait le geste d'avoir une caméra au poing gauche
 22 **J** hein/ ah ouais xxx la fuite ép-
 23 ah ouais on va commencer comme ça

En 28a, le journaliste, faisant le bilan de ce qu'ils savent à propos de l'agent figuré par les images («c'est un type qui s'enfuit [...] c'est un type qui était sur place», 28a l.2 et l.3) l'identifie «logiquement» – ceci étant marqué par le connecteur «donc» (28a, l.4) – comme un *passager*. Bien que le monteur souligne encore une fois les incertitudes entourant l'identité de cet individu, revenant sur l'opposition entre professionnel et profane qu'ils avaient préalablement mobilisée («un journaliste» *versus* «un type», 28a, l.5-6), les inférences permises par les images (notamment la reconnaissance d'une caméra touristique, 28b, l.1-6 et l.15-22) conduisent à privilégier l'hypothèse du passager. En outre, le journaliste refuse d'imaginer que l'agent figuré par les images ait pu être présent sans raison («c'est pas un type : qui était là sur place par hasard» 28b, l.8). Cela le mène à proposer une nouvelle catégorisation («un survivant», 28b, l.9), dont l'apparition est associée à la description du déroulement événementiel documenté par les images («la fuite éperdue», 28b, l.9). Le choix du journaliste dramatise l'action et donne au personnage une certaine agentivité : il n'est pas seulement un passager chanceux d'avoir réchappé à l'accident, mais il est également une personne qui, prenant part à un événement tragique, y réagit. Une telle description n'est pas partagée par le monteur (28b, l.10-11), même quand le journaliste insiste sur son caractère incontestable («il faut le dire là parce que c'est clair»,

28b, 12-l.13). Aussi, c'est par cette description qu'il décide de faire débiter son texte (28b, l.22-23).

Le journaliste commence la rédaction de la nouvelle à 11:09 (voir *infra*). Il est intéressant de remarquer que, le journaliste, quelques minutes plus tard, met encore une fois en évidence le caractère exceptionnel de ce qui est vécu par l'agent figuré par les images : « c'est incroyable cette histoire » (11:14). Une telle évaluation semble soutenir son interprétation de ce qui est figuré par les images vidéo et, partant, son choix de cadrage de l'expérience vécue. Néanmoins, quelques secondes après avoir évalué le caractère exceptionnel de l'expérience dont il rend compte, le journaliste ajoute : « un des survivants [...] faut faire attention de pas avoir de jugement de valeur » (11:14). De ce fait, il interroge le positionnement impliqué par un tel processus de description qui peut voir la construction d'un personnage hautement agentif ou, au contraire, plus passif⁶. De cette manière, il fait écho aux préoccupations éthiques à propos de la neutralité qui fonde généralement les pratiques journalistiques (Burger 2011 ; voir également Ekström 2002). Néanmoins, le journaliste garde la catégorie de *survivant*. Au cours de la rédaction, il ajoute ensuite la catégorisation de *passager* que le monteur et lui ont utilisée pour décrire les images. À 11:17, enfin, il propose au monteur une première version du début de la nouvelle, celle-ci correspond au produit délivré *in fine* lors de la performance médiatique : « Quelques instants après le crash, la fuite éperdue, loin du Boeing, de l'un des survivants. Ce passager n'est pas encore à l'abri mais sa caméra est enclenchée ».

Ainsi que nous l'avons vu tout au long de l'analyse des catégorisations associées à l'individu figuré dans le premier plan de la nouvelle, nombre de ressources – paroles-en-interaction et leur incarnation corporelle, textes, images animées et sonorisées – ont été utilisées par les deux praticiens comme un ensemble d'indices leur donnant les directions principales pour identifier la source des images vidéo et, partant, le personnage principal du début de la nouvelle. Plus précisément, l'importance conférée aux images a probablement accru la possibilité d'une caractérisation conjointe du personnage, les deux praticiens ayant un accès similaire aux sources et une difficulté égale à identifier l'agent figuré par les images. Ce dernier aspect affecte ce dont il est possible de rendre compte. Les images ont ainsi mené au choix d'une catégorisation événementielle du personnage plutôt que l'emploi d'un ensemble catégoriel qui aurait positionné le personnage d'un réseau plus large d'identités sociales, comme cela aurait été le cas avec les catégories de *touriste* ou d'*Australien*, suggérée respectivement par le monteur et par le journaliste durant les pre-

6. Bamberg propose de distinguer entre un individu agentif « qui construit le monde tel qu'il est » et un individu passif « qui est construit par la façon dont est le monde » (Bamberg 2011 : 7). De la même manière, en narratologie, Fludernik remarque qu'un protagoniste peut être « soit un agent qui accomplit certaines choses, soit un expérienceur à qui des choses arrivent » (Fludernik 1996 : 73-74).

mières minutes de leur collaboration (voir *supra*, extrait 25). Les images ont ainsi imposé certaines limites aux configurations narratives possibles pour rendre compte de l'expérience vécue par l'individu qu'elles figurent.

2 DRAMATISER LA DESCRIPTION DES ACTIONS

L'identification et le positionnement de l'individu figuré dans le premier plan sont basés principalement sur l'interprétation des images par les praticiens, faute d'informations nécessaires dans les dépêches qui les accompagnent. La façon dont les actions de cet individu sont décrites est à la fois un enjeu *crucial* et *complexe*. Elle est un enjeu *crucial* parce que, « puisque les états mentaux d'autrui restent inaccessibles du point de vue d'un observateur externe, l'agentivité (*agency*) en elle-même et par elle-même semble devenir le principal moteur contrôlant les activités et les actions d'autrui (*others' activities and actions*) » (Fludernik 1996 : 75). Elle est également un enjeu *complexe* parce qu'aucun récit ou compte rendu personnel ne configure au préalable cette expérience particulière. Ainsi, l'interprète des images – qui sera ensuite celui qui en rend compte – doit construire par lui-même une configuration narrative pertinente, c'est-à-dire projeter un chronotope, un déroulement événementiel et une perspective expérientielle.

Autrement dit, rendre compte de l'expérience d'un autre engage de faire des hypothèses sur ses raisons d'agir. Pour ce faire, le journaliste et le monteur ont puisé dans les différentes ressources à leur disposition : parce que les textes donnent un cadre général à propos de la production des images (« TV footage taken minutes after the crash », Dépêche 7), mais des informations imprécises sur celles les ayant réalisées, les deux praticiens se sont dès lors fondés principalement sur leur observation des images pour déterminer ce qui s'y passe, comme nous l'avons vu dans la partie précédente.

Le début de la nouvelle est écrit par le journaliste entre 11:09 et 11:17. Même si le journaliste est celui qui, matériellement, rédige la nouvelle, la configuration narrative, dans ses aspects verbaux, est néanmoins le résultat d'une interprétation conjointe des deux praticiens. Avant la rédaction elle-même, l'interaction entre les deux participants fournit déjà des descriptions associées aux images qui apparaîtront ensuite dans le produit fini. Ces descriptions sont proposées tant par le journaliste que le monteur. Par exemple, à 11:06, alors que les deux praticiens cherchent à identifier la personne figurée par les images, le journaliste décrit la scène comme « la fuite éperdue d'un survivant », puis signale que cette expression pourrait faire office de début, cela même si le monteur ne s'affilie pas à une telle description.

Le monteur, lui aussi, participe activement à la formulation des descriptions : à 11:07, le journaliste se demande comment décrire l'immédiateté des

images («comment le dire alors pour que les gens comprennent»); quelques secondes plus tard, le monteur suggère plusieurs descriptions possibles («tu peux dire euh pris immédiatement à quelques secondes euh quelque euh quelques instants après le crash»), et l'une d'entre elles, la dernière, apparaîtra comme telle dans la nouvelle. De la même façon, ainsi que nous l'avons vu de manière détaillée, les catégorisations événementielles (*survivant* et *passager*) utilisées pour identifier l'individu figuré par les images sont coproduites par le journaliste et le monteur durant les premières minutes de leur collaboration.

Entre 11:09 et 11:17, alors que le monteur travaille sur les images, le journaliste écrit le début de la nouvelle. Le tableau, ci-après, documente en détail les différents mouvements rédactionnels réalisés par le journaliste.

Extrait 29 : Dramatiser l'action I (TSR, 07.03.2007, 11:09-11:07)

Opérations : *écrire* (Ec), *remplacer* (Re), *corriger* (Co) et *effacer* (Ef).

Temps	Op.	Texte	Contexte
11:09	Ec	« La fuite éperdue »	La fuite éperdue
11:10	Ec	« de »	La fuite éperdue de
11:10	Ec	« loin du Boeing »	La fuite éperdue loin du Boeing de
11:10	Ec	« l'un des survivants »	La fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants
11:10	Ec	« ... »	La fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants...
11:11	Ec	« il »	La fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... il
11:11	Ec	« ... »	...La fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... il
11:12	Re	« il » par « sa »	...La fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... sa
11:12	Ec	« caméra enclenche »	...La fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... sa caméra enclenche
11:13	Re	« enclenche » par « est enclencée »	...La fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... sa caméra est enclencée
11:13	Ec Re	« Quelques instants après le crash, l' »	... Quelques instants après le crash , la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... sa caméra est enclencée

Histoire d'une nouvelle

Temps	Op.	Texte	Contexte
11:13	Co	« enclenchée »	...Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... sa caméra est enclenchée
11:15	Ec	« une quest »	...Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... une quest sa caméra est enclenchée
11:15	Ef	« une quest »	...Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... sa caméra est enclenchée
11:16	Ec	« alors même que l'a »	...Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... alors même que l'asa caméra est enclenchée
11:16	Re	« que l'a » par « qu'il est loin »	...Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... alors même qu'il est loin sa caméra est enclenchée
11:16	Re	« est loin » par « n'est pas encore h »	...Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... alors même qu'il n'est pas encore h sa caméra est enclenchée
11:17	Re	« alors même qu'il n'est pas encore » par « il »	...Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... il sa caméra est enclenchée
11:17	Ec	« n'est pas encore à l'abri »	...Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... il n'est pas encore à l'abri sa caméra est enclenchée
11:17	Re	« il » par « ce passager »	...Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... ce passager n'est pas encore à l'abri sa caméra est enclenchée
11:17	Ec	« mais »	...Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... ce passager n'est pas encore à l'abri mais sa caméra est enclenchée
11:17	Ec	« ... »	...Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants... ce passager n'est pas encore à l'abri mais sa caméra est enclenchée...

On peut résumer les principaux mouvements rédactionnels de la façon suivante :

- De 11:09 à 11:10, un syntagme nominal (« la fuite éperdue »), puis une expression circonstancielle de lieu (« loin du Boeing »), ensuite un complément au syntagme nominal (« de l'un des survivants »).
Résultat : « La fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants »
- De 11:11 à 11:13, un premier noyau prédicatif (« sa caméra est enclenchée »), ensuite une expression circonstancielle de temps (« quelques instants après le crash »).
Résultat : « Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants. Sa caméra est enclenchée. »
- De 11:15 à 11:17, un second noyau prédicatif (« ce passager n'est pas encore à l'abri »), puis une conjonction (« mais »).
Résultat : « Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants. Ce passager n'est pas encore à l'abri mais sa caméra est enclenchée. »

En plus de séparer la rédaction du début de la nouvelle en trois moments, le résumé des mouvements rédactionnels peut attirer notre attention sur un phénomène intéressant : l'ordre d'apparition des éléments durant la rédaction n'est pas le même que leur ordre d'apparition dans le texte. Par exemple, l'expression circonstancielle de temps (« quelques instants après le crash ») qui ouvre la nouvelle n'apparaît que dans le second moment d'écriture. Peut-être de plus grande importance pour notre propos est l'intégration, seulement dans le troisième moment, de la deuxième clause (« ce passager n'est pas encore à l'abri ») associée à un marqueur (« mais ») qui signale un contraste avec la clause qui suit. Ainsi, le positionnement de l'individu figuré par les images comme un personnage hautement agentif n'apparaît que dans le troisième moment de rédaction. Comme nous allons le voir ci-après, un tel positionnement émerge pas à pas durant la rédaction, du fait que le journaliste hésite entre différentes façons de rendre compte de ce qui s'est passé, qui, elles-mêmes, impliquent différentes configurations narratives.

S'agissant du troisième temps, écrit entre 11:15 et 11:17, s'observent neuf mouvements rédactionnels avant que soit réalisée la configuration narrative qui sera celle du début de la nouvelle (voir ci-dessus). À 11:15, le journaliste écrit « une quest », la forme réduite de « une question ». Bien qu'un si petit fragment soit difficile à analyser, nous faisons l'hypothèse qu'une telle description souligne dans une certaine mesure l'incertitude de ce qui est en jeu. À 11:16, « une quest » est remplacé par ce qui pourrait être une proposition concessive incomplète « alors même que l'a ». En raison du contexte de rédaction, il est probable que le syntagme nominal incomplet (« l'a ») correspond à « l'avion » ou à « l'appareil ». En tant que proposition concessive, « alors même que l'a » est subordonnée à la proposition principale « sa caméra est enclenchée ».

Une telle construction syntaxique introduit une forme d'incertitude et, par là, de *tension narrative* (Baroni 2007, 2017a) dans le texte en ce qu'elle réunit deux propositions ayant à la fois une relation de simultanéité et une relation d'opposition⁷. Ensuite, «que l'a» est remplacée par «qu'il est loin». Si la structure est toujours concessive, le sujet de la proposition change: la proposition porte sur un agent humain figuré par les images plutôt que sur les circonstances qui l'entourent (ici, plus précisément, l'avion)⁸. Puis, «est loin» est remplacé par «n'est pas encore». Dans «est loin» comme dans «n'est pas encore» se trouve l'idée similaire d'une action qui n'a pas encore atteint son but. La principale différence entre les deux expressions est que la première («est loin») propose une évaluation de la distance à parcourir avant d'atteindre le but alors que la seconde («n'est pas encore») fait seulement le constat d'un accomplissement incomplet de l'action. À 11:17, le journaliste remplace l'entame de proposition concessive par une clause déclarative «il n'est pas encore à l'abri» et spécifie le but à atteindre («l'abri»). Puis, il identifie plus spécifiquement l'agent en remplaçant «il» par «ce passager». Le déterminant démonstratif fonctionne ici à la fois comme l'élément d'une chaîne anaphorique (pris entre «un des survivants» et «sa caméra») et un déictique (en pointant en direction des images). Enfin, le journaliste rétablit une logique d'opposition (présente auparavant au travers des propositions concessives) en ajoutant la conjonction «mais» entre les clauses «ce passager n'est pas encore à l'abri» et «sa caméra est enclenchée».

L'enregistrement audio-vidéo de la session de travail entre les deux praticiens montre que certains des états de texte successifs sont le produit d'une réflexion «internalisée» et «autonome», ainsi que l'indique, par exemple, les longs silences associés à la rédaction de «une quest» et son remplacement par «alors même que» (ci-dessous, l.1-16). De la même façon, le passage de «il est loin» à «il n'est pas encore» semble principalement lié à la réflexion du journaliste (ci-dessous, l.17-23). Les descriptions de ce qui est figuré par les images sont néanmoins également discutées et négociées avec le monteur. À partir de la ligne 24 (ci-dessous), les deux praticiens discutent de l'adéquation de la description suivante «au péril de sa vie il a enclenché sa caméra».

7. Cet effet s'associe aux catégories utilisées pour décrire l'individu figuré par les images, ainsi que le remarque Baroni, «la construction textuelle du personnage joue un rôle essentiel pour la dynamique de l'intrigue: d'un côté, la relative indétermination de sa fonction dans le récit peut contribuer à nourrir un sentiment de curiosité plus ou moins durable, d'un autre côté, le personnage doit posséder une certaine épaisseur pour que les aléas de son destin puissent intéresser le lecteur et entretenir un sentiment de suspense, ce qui passe généralement par une forme de surdétermination que Barthes associait à l'«effet de réel» (1968)» (Baroni 2017b: 164).

8. À la fin de la nouvelle, l'avion passe du statut de *circonstances* à celui d'*agent*.

Extrait 30: Dramatiser l'action II (TSR, 07.03.2007, 11:15-11:18)

J travaille sur son traitement de texte, M via sa station de montage.

1 J une question (1.2) x (0.4) x (3) x
txt⁹ une quest
2 (15)
3 J alors (1.2) même (12) que
txt alors même que l'a
4 (7)
5 M c'est incroyable. h j'te garde ça comme ça hein/ (1)
6 j'mets très long hein j'ai mis j'ai euh mis deux plans
7 [et pis on] s'ra (loin) mais euh (0.7) c'est:&
8 J [ouais=ouais]
9 M &c'est les meilleurs ((rires))
10 J alors même que (1.7) alors même
11 (5.8)
12 M okay (.) mh: (0.6) tsk. (0.7) pff: (.)
13 ouais et après on verra
14 (1.5)
15 M ITV peut-être/ (1.5) ouais
16 (2.7)
17 J qu'il (4.6) est (0.7) loin =
txt qu'il est loin
18 M = <((en chuchotant)) on a le temps>=
19 J qu'il (0.4) qu'il est loin (0.4) qu'il (2.7)
20 qu'il (3) qu'i:l est hors de danger/
21 (16)
22 J alors même qu'il n'est pas encore
txt n'est pas encore
23 (7)
24 J au péril de sa vie il a enclenché la caméra/
25 M roh:=
26 J =non/
27 M faut pas exagérer
28 (0.5)
29 J non/=
30 M =euh quand il a enclenché c'est fini
31 le péril de sa vie [((rires))
32 J [tu crois/ (mais tu vois)
33 il peut encore saut-
34 et=et=et il y a encore des=des=des
35 il peut exploser là l'avion
36 (0.8)
37 M bah [c'est qu'il est qui&
38 J [hein/
39 M &c'est qu'il a vendu ces i[mages pour trois mille dollars&
40 J [ouais
41 M &à:: à: la télé indonésienne c'est tout [hein/
42 J [ouais
43 (4)

9. Pour simplifier la transcription, nous ne faisons figurer que ce que le journaliste écrit.

Histoire d'une nouvelle

44 J il est pas encore à l'abri là/ (.) hein/
45 M ((M hoche la tête de gauche à droite et avance les lèvres))
46 (7)
47 M je monte [(.) un film de guerre là
48 J [il n'est pas encore à l'abri (.) virgule
txt *il n'est pas encore à l'abri*
49 (4.3)
50 J ce passager (1.5) n'est pas encore à l'abri (0.8)
txt *ce passager*
51 virgule (1) mais (0.5) sa caméra est enclenchée (0.5)
txt *, mais*
52 clac (1) est-ce que ça semble rikiki c'qu'je: je dis ça
53 <#1 quelques instants après le crash la fuite éperdue
mod #1 *J lit la dépêche*
54 loin du Boeing de l'un des survivants
55 ce passager n'est pas encore à l'abri
56 .h mais sa caméra (.) est enclenchée\
57 (0.8)
58 J <#2 c'est ça=
mod #2 *J ouvre les mains et regarde M*
59 M =x=
60 J =hein/=
61 M =ouais> tu peux me lire une fois si tu veux hein/

À la ligne 22, le journaliste remplace un segment de la proposition concessive qu'il projette («alors qu'il est loin» devient «alors même qu'il n'est pas encore»). Néanmoins, immédiatement, il suggère une description alternative – «au péril de sa vie il a enclenché sa caméra» (l.24) – et, comme signalé par «non» (l.26), cherche l'évaluation du monteur. Il faut observer que cette description diverge, par sa structure, de la proposition concessive: la *tension* est créée par l'expression circonstancielle de manière («au péril de sa vie»); en outre, le protagoniste n'est plus présenté comme le possesseur d'un objet («sa caméra est enclenchée») mais comme l'agent d'un procès («il a enclenché la caméra»). Une telle description situe et motive l'action figurée par les images dans un réseau d'événements davantage précisés. Néanmoins, le monteur évalue la description négativement (l.25 et 27), notamment en raison de son caractère excessif. Il considère qu'une telle description ne correspond pas à ce qu'il s'est passé («quand il a enclenché c'est fini le péril de sa vie», l.30-31). Le journaliste suggère alors une hypothèse – «mais tu vois il peut encore sauter [...] il peut exploser là l'avion» (l.32-35) – qui soutient son interprétation de ce qu'il s'est passé. Le monteur néanmoins ne ratifie pas cette hypothèse (l.37) et reste sur sa ligne argumentative. De fait, il refuse de positionner l'agent comme un personnage héroïque: il présente l'individu qui est en train de filmer comme motivé par un gain financier («il a vendu ces images pour trois mille dollars [...] à la télé indonésienne», l.39-41). Après quelques secondes de silence, le journaliste propose une autre description («il n'est pas encore à l'abri là hein», l.44) et cherche l'accord du monteur. Celui-ci, en retour, montre son désaccord en hochant la tête de droite à gauche et en avançant les lèvres

vers l'avant, la bouche «en cul de poule» (l.45). Néanmoins, il n'exprime pas verbalement son désaccord. Le monteur retourne ensuite à son activité de montage (à partir de l.46). Le journaliste, quant à lui, montre – en parlant tout en tapant sur le clavier de son ordinateur – son choix de garder la description «il n'est pas encore à l'abri» (l.48-51). Puis, ayant fini la rédaction du début de la nouvelle, il lit son texte à haute voix et demande l'opinion du monteur (l.52-60). Le monteur propose alors au journaliste de lire le texte sur les images qu'il vient de monter.

Malgré un désaccord quant à l'interprétation de ce qui s'est passé et de comment le décrire, les praticiens continuent à avancer afin de remplir la mission qui leur a été confiée, à savoir fournir une nouvelle à propos du crash pour l'édition de midi. S'observe néanmoins un affrontement entre deux interprétations de ce que représentent les images sur lesquelles ils travaillent : d'une part, une interprétation dramatisante de la part du journaliste et une interprétation non dramatisante de la part du monteur. Ces deux interprétations ne sont pas fondées sur les mêmes schémas d'incidences : sauver sa vie mais filmer *versus* gagner sa vie en filmant. De fait, ces deux schémas d'incidences impliquent des motivations différentes chez le personnage et ne le positionnent dès lors pas de la même manière.

Quelques secondes après avoir suggéré au journaliste de lire son texte sur les images, le monteur le lui propose une nouvelle fois (l.2, ci-dessous). Après une brève discussion sur la façon de procéder, le journaliste lit le texte qu'il a rédigé (l.13-17, ci-dessous). À la fin de la lecture, le monteur prend immédiatement la parole et met en discussion la description «il n'est pas encore à l'abri» (l.18, ci-dessous).

Extrait 31 : Dramatiser l'action III (TSR, 07.03.2007, 11:18-11:20)

```

1 M okay euh j'sais pas/
2 tu veux lire une fois sur les images pour voir/
3 J ouais [alors tu m'dis tu m'donnes le top&
4 M [x
5 J &pas que parce que quand j- il faut qu'j'écoute la s-
6 la la [respiration xxxx]xx=
7 M [(moi je n'sais pas non plus hein on verra bien)]
8 M =mais tu peux laisser [selon] moi
9 J [ouais]
10 J ouais=ouais
11 (..) #1 (5)
    mod #1 M joue la séquence qu'il a monté
12 M là vas-y=
13 J <#2 quelques instants après le crash la fuite éperdue
    mod #2 J lit le texte qu'il a écrit
14 loin du Boeing de l'un des survivants (0.6)
15 ce passager n'est pas encore à l'abri (.)
16 mais sa caméra est enclenchée>
17 (1)

```

Histoire d'une nouvelle

18 M <#3 je crois> il est à l'abri en principe (0.2)
mod #3 M stoppant la lecture de la séquence

19 parce qu'<#4 il est=il est il se réfugie>
mod #4 M monte les mains en dessus de lui

20 sous un buisson là tout bêtement hein euh #5
mod #5 M se pince les lèvres

21 J mais on entend la <#6 respiration
mod #6 J et M se regardent

22 (0.2)

23 M [ouais

24 J [ouais

25 (0.6)>

26 M mais eu:h=

27 J =mais <#7(tu vois) attends euh il est à l'abri>&
mod #7 J pointe les images sur l'écran de M

28 J <#8 tu vois un machin>
mod #8 J pointe sa main gauche ver le haut

29 J un:[:: le Boeing qui saute eu::h i::l les] débris&

30 M [<#9 tu dis là là-dessus tu sais il est il est]
mod #9 M contrôle les plans sur son écran

31 J &ils giclent loin hein/

32 M là il s'est réfugié sous ce [truc] tu vois>&

33 J [ouais]

34 M &et il [est]

35 J [remets] voir l'image on va voir si ça si ça
36 si ça m'semble

37 M dans une rizière là il court dans une rizière xxx
38 (0.5)

39 J on le voit courir là

40 M ouais=ouais/

41 J il court t'sais s'il ét- il courrait pas
42 s'il était à l'abri tu vois
43 (0.7)

44 M ouais c'est vrai
45 (0.5)

46 J il se rapproche de l'avion/ non/

47 M non=non xxxxx
48 (0.8)

49 M mais là il se cache tu vois
50 (0.3)

51 J ouais (0.7) mais avant (0.2) avant quoi
52 (1.2)

53 J avant il est pas encore à l'abri/

54 M ben c'est comme tu l'sens

55 J non mais non mais toi tu l'sens pas/

56 M .h (0.2) non mais moi c'est juste l'i-
57 symboliquement l'image là il s'met à l'abri tu vois
58 même si c'est rien du tout
59 (0.6)

60 M c'est juste[: tu vois] ça donne #10&
mod #10 M lève et tire les bras vers lui

61 J [ouais=ouais]

62 M &c'est c'est con hein/ il est sous

63 il est choqué j'veux dire
 64 mais il s'met il s'met sous un buisson=
 65 J =ouais=ouais=
 66 M =parce qu'il croit qu'ça tu vois
 67 [c'est humain ça]
 68 J [ben il est pas encore] à l'abri il [est pas encore]&
 69 M [instinctivement]
 70 J &mais sa caméra
 71 (2.9)
 72 J cherche à se il cherche à (ce passager)
 73 il cherche à s'abriter sous un arbre (0.6)
 74 sa caméra est déjà enclenchée
 75 (0.3)
 76 M ouais
 77 J hein/ (0.3) tu crois/
 78 (0.5)
 79 M ouais j'sais pas/ [tu peux]
 80 J [non (mais pas)] il n'est pas encore
 81 à l'abri ou bien
 82 M ((rires))
 83 J non/
 84 <#11(3.8)>
mod #11 J et M se regardent les yeux dans les yeux
 85 M <#12 (mais oui)>
mod #12 M lève les bras au ciel
 86 J bon (0.5) okay <#13 salut #14>
mod #13 et #14 J et M saluent un collègue passant à la porte
 87 M ça marche

Plutôt que de réaliser une analyse séquentielle détaillée de ce long extrait, nous traçons ci-après les grandes lignes argumentatives des deux praticiens. En résumé, des lignes 18 à 87, le journaliste et le monteur discutent de l'adéquation de la description proposée par le journaliste. Cette fois-ci, leurs positions ne sont pas vraiment basées sur l'interprétation de ce qu'il s'est passé, mais plutôt sur l'interprétation qui peut être faite des images sonorisées et animées qu'ils ont assemblées. Ils évaluent si la description verbale est cohérente eu égard au matériel audio-visuel. Pour sa part, le monteur déclare que l'individu «est à l'abri» (l.18). Sa ligne argumentative est la suivante : les images montrent un individu ayant trouvé refuge (l.19-20, l.32, l.49, l.56-58, l.60, l.62-64, l.66-67, l.69). De ce fait, le monteur positionne le personnage comme un agent plutôt passif. De son côté, le journaliste déclare que le passager n'est pas encore à l'abri. Ses arguments sont plus divers. Ils s'attachent à l'intensité de la respiration qu'on entend lors de la diffusion des images (l.21), aux inférences qu'on en tire concernant les circonstances (l.27-29 : un contexte dangereux) et les motivations de l'agent (l.41-42 : il court parce qu'il n'est pas encore à l'abri), à l'action de courir qui y est figurée (l.39) et au positionnement séquentiel des images en comparaison de la description verbale (l.51-53 : avant de montrer un individu trouvant refuge, les images le figurent comme n'étant pas encore à l'abri).

Nous voyons ici le maintien – voire même le renforcement – de deux schémas d'incidences. Ceci nous conduit à deux configurations narratives différentes. Alors que le monteur est en défaveur d'une description dramatisante de ce qui est figuré par les images, le journaliste exploite le potentiel dramatique du plan que le monteur lui a imposé en début de nouvelle. Les deux praticiens présentent les deux schémas comme issus de deux perceptions personnelles de ce que figurent les images. Ceci est notamment signalé par des expressions telles que «c'est comme tu l'sens» (l.54) ou «mais toi tu l'sens pas» (l.55). En présentant les schémas comme issus de leur perception personnelle, ils rendent possible la comparaison de leur interprétation¹⁰. Néanmoins, ils n'arrivent pas à se mettre d'accord, et le monteur, finalement, abandonne face à l'insistance du journaliste (l.85-87).

Par conséquent, si le monteur avait eu le dernier mot durant la sélection et la structuration des plans, c'est ici au tour du journaliste d'imposer ses vues. Ainsi qu'observé par Burger (2011), s'agissant de rendre compte de l'événement, il y a distribution des praticiens en deux différents domaines d'expertise, le domaine audio-visuel principalement attaché au monteur et le domaine verbal essentiellement associé au journaliste. Néanmoins, ainsi que nous l'avons analysé ci-avant, ces domaines d'expertises sont loin d'être imperméables : la production d'une nouvelle est une *performance d'équipe*, impliquant une relation de dépendance réciproque entre les participants (Goffman 1959 : 88).

Par ailleurs, en observant que les praticiens passent d'arguments à propos de l'interprétation de ce qu'il s'est passé à des arguments portant sur ce que les images donnent à interpréter à ceux qui en sont les spectateurs, il faut remarquer que la logique de l'artefact concurrence ou prend peu à peu le pas sur la réalité qu'elle documente. Il ne s'agit ainsi pas seulement de rendre compte de ce qu'il s'est passé, mais d'en rendre compte de manière cohérente pour un auditoire qui n'a accès qu'au produit fini et non à l'ensemble des ressources auxquelles les deux praticiens ont eu accès.

C'est, semble-t-il, une dynamique semblable qui pousse le journaliste et le monteur à ne pas préciser l'identité de l'individu figuré au début de la nouvelle pour l'édition du soir, alors même qu'ils apprennent finalement qu'il s'agissait d'un caméraman australien. Le journaliste, lors de l'entretien rétrospectif, explique leur choix de la manière suivante :

On se posait la question : est-ce qu'il faut préciser que c'est un caméraman australien qui se trouvait là par hasard ? Bon. Mais qu'est que ça ajoute ? [...] Finalement, on s'est dit non parce que ça aurait pu très bien être un amateur aussi

10. Le journaliste suggère même une formulation fondée sur l'interprétation du monteur («il cherche à s'abriter sous un arbre [...] sa caméra est déjà enclenchée», l.73-74) mais ne s'y affine pas.

[...] au niveau de la qualité de l'image [...]. Et puis finalement, ça trouble. [...] Il y a des tas d'éléments qu'on peut ajouter à un texte mais qui finalement troublent la perception. (Entretien rétrospectif, 19:40)

Ainsi, plutôt que de donner toutes les informations à leur disposition, les praticiens ont préféré continuer à utiliser les images tournées aux abords directs de l'accident pour figurer une trajectoire prototypique, celle du passager fuyant l'avion en flamme, plutôt que de l'inscrire dans une trajectoire individuelle, celle d'un caméraman d'une chaîne de télévision australienne, par ailleurs passager de l'avion accidenté. Il semble en outre que la conservation d'une trajectoire prototypique plutôt que singulière soit importante dans l'économie générale de la nouvelle. La mise en scène de l'expérience individuelle fonctionne dès lors comme une illustration de la trajectoire de l'ensemble des survivants, un collectif, dont le nombre et l'identité sont spécifiés dans la suite directe de la nouvelle : « pas moins de cent douze voyageurs sur les cent trente-trois transportés par la compagnie indonésienne Garuda ont survécu, et six membres de l'équipage sur sept ».

**ÉPISODE III
RACONTER
AVEC LES MOTS DES AUTRES**

Raconter avec les mots des autres. Avec un tel titre, le lecteur pourrait s'attendre à rencontrer une série de chapitres consacrés à la question du discours rapporté. Il est vrai que de la narratologie (Fludernik 1993) à l'analyse conversationnelle (Gülich & Quasthoff 1986 ; Holt & Clift 2007), de l'analyse du discours (Rosier 2008) à la sociolinguistique interactionnelle (Tannen 2007 [1989]), la question du discours rapporté a souvent été associée à l'activité narrative, s'agissant de mettre en scène les paroles ou les pensées de personnages représentés ou encore de dramatiser les événements rapportés. Labov (1972a), lui-même, fait du discours rapporté une stratégie évaluative, le point de vue d'un personnage ainsi exprimé s'inscrivant dans la continuité dramatique du récit tout en en signalant un aspect remarquable.

Néanmoins, ce n'est pas vraiment le fait de rapporter les paroles d'autrui qui intéressera les deux prochains chapitres, mais plutôt le fait que produire une nouvelle « implique la transformation de multiples textes [...] en un seul récit, cadré comme un compte rendu faisant autorité à propos d'un événement d'actualité (*an authoritative account of a news event*) » (Van Hout & Macgilchrist 2010 : 150). Aussi, les prochains chapitres mettent au centre de leurs préoccupations des processus de (*re*)*mises en texte* (*entextualization*, Bauman & Briggs 1990) qui voient « l'extraction (décontextualisation) de sources et leur insertion subséquente (recontextualisation) au sein d'un (nouveau) discours d'information médiatique » (Van Hout & Jacobs 2008 : 68).

Bien entendu, processus de mise en texte et processus de discours rapporté sont loin de s'opposer : l'emploi de citations directes (*direct quotes*) dans les médias, par exemple, implique non seulement une *recontextualisation* inévitable du discours rapporté – le discours est extrait de son contexte pour être intégré à un autre contexte –, mais également une possible *remédiation* – le discours produit oralement est mis par écrit, par exemple – ainsi qu'une possible *monologisation* du discours dans le cas où celui-ci a été produit au cours d'un dia- ou polylogue (Haapanen & Perrin 2017).

Pour rappel, la nouvelle dont nous étudions la production propose le compte rendu d'une expérience *vicariante* et *collective*. Ainsi que nous l'observons plus tôt, une expérience *vicariante* est toujours médiée par un dispositif sémiotique, elle est nécessairement de seconde main. Aussi, s'agissant de rendre compte d'une expérience *vicariante*, de ce qui est arrivé à un autre que soi, il paraît nécessaire que le *raconteur* puisse tout d'abord se projeter dans le point de vue de cet autre JE que soi. Le fait qu'il soit question de raconter une expérience qui est non seulement *vicariante* mais aussi *collective* complexifie encore un peu les choses. En effet, il ne s'agira plus seulement de raconter l'expérience d'UN autre que soi, mais d'articuler – même minimalement – le point de vue de plusieurs personnes sur un même événement au sein d'un même texte, sachant que ces différents points de vue sont eux-mêmes issus de différents textes. De ce fait, raconter engage, dans nos données, de gérer

différents points de vue dans le cadre d'un même artefact sémiotique qui doit être cohérent pour le public non présent auquel il est destiné.

Nous référons généralement aux points de vue en termes de *voix* (Bakhtine 1981). Néanmoins, pour décrire de manière détaillée les points de vue exprimés dans un texte, nous suivons la méthode d'analyse proposée par Rabatel (2008), celle-ci prenant source dans la théorie polyphonique de l'énonciation de Ducrot (1984 : 171-233), laquelle emprunte notamment aux écrits de Bakhtine, quoiqu'avec une certaine liberté (Bres & Nowakowska 2007 : 111-115). Pour Rabatel, un point de vue se rapporte à « tout ce qui, dans la référenciation des objets (du discours), révèle [...] une source énonciative particulière et dénote, directement ou indirectement, ses jugements sur les référents » (Rabatel 2004 : 10). Il « correspond à un contenu propositionnel renvoyant à un énonciateur auquel le locuteur "s'assimile" ou au contraire dont il se distancie » (Rabatel 2005 : 59). Se distinguent dès lors deux « instances » : « le locuteur (L) est l'instance qui profère un énoncé, selon un repérage déictique ou anaphorique, tandis que l'énonciateur (E), proche du sujet modal de Bally, assume l'énoncé » (Rabatel 2005 : 59).

Je définis le locuteur comme l'instance première qui produit matériellement les énoncés – c'est pourquoi le locuteur peut être rapproché de la notion de voix, proférée (ou écrite) par un locuteur/scripteur, dotée d'une matérialité, subordonnée à l'expérience sensorielle [...] – et l'énonciateur comme la source des points de vue (PDV) qui s'expriment à travers la prédication de contenus propositionnels (CP), dans un énoncé. (Rabatel 2012 : 24)

En plus de distinguer locuteur et énonciateur, Rabatel considère la possibilité d'enchaînement de locuteurs et d'énonciateurs seconds dans le discours d'un locuteur et énonciateur primaire :

La distinction des énonciateurs primaires et seconds présente plusieurs avantages : elle évite de cantonner la problématique du PDV à la subjectivité du je ou de croire que seuls les énoncés comprenant des subjectivèmes pourraient indiquer un PDV, comme si les façons jugées plus objectives de dire échappaient à la problématique du PDV ; elle permet aussi d'envisager que les subjectivèmes ne soient pas tous rapportés à L1/E1, mais aussi à des énonciateurs seconds à partir desquels les objets du discours sont référés [...] : de fait, les énonciateurs seconds sont comparables à des centres de perspective, dont on peut reconstruire le PDV, y compris en l'absence de tout acte de locution, à travers le mode de donation des référents. (Rabatel 2015 : 37-38)

Dans la nouvelle, s'observent un locuteur et énonciateur primaire (notre journaliste, CA) et des locuteurs et énonciateurs seconds. À la suite de Rabatel, nous codons le locuteur / énonciateur primaire du texte avec une majuscule suivie du chiffre 1 : L1/E1. Les locuteurs / énonciateurs seconds sont codés par des minuscules et numérotés selon leur ordre de succession dans le texte :

l2/e2, l3/e3, l4/e4, etc. S'il n'y pas d'acte de parole, on ne code que l'énonciateur : e2, e3, e4, etc.

**Extrait 32: Points de vue dans la nouvelle
(TSR, 07.03.2007, 12:46-12:48)**

[L1/E1] TEXTE

- A. Quelques instants après le crash, la fuite [e2] éperdue, loin du Boeing, de l'un des survivants.
- B. Ce passager n'est pas encore à l'abri, [e3] mais sa caméra est enclenchée.
- C. Pas moins de cent douze voyageurs sur les cent trente-trois transportés par la compagnie indonésienne Garuda ont survécu, et six membres de l'équipage sur sept.
- D. [e4] Mais beaucoup sont blessés.
- E. Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « [l5/e5] J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion, saines et sauvées. Une trentaine de passagers se trouvaient déjà dehors, elles aussi toutes en vie »¹.
- F. Vingt-et-une personnes n'ont cependant pas réussi à sauter hors de l'avion et sont mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.
- G. Au moment de l'atterrissage, les passagers [e6] avaient été avertis que [l7/e7] le Boeing allait connaître de fortes turbulences.
- H. Il [e8] aurait touché la piste à une vitesse excessive.
- I. L'avion a rebondi deux fois sur le tarmac, avant de s'échouer violemment dans une rizière, trois cents mètres plus loin, et de brûler complètement.

La nouvelle a comme Locuteur/Énonciateur primaire (L1/E1) notre journaliste, CA, désigné comme tel dans la préface du présentateur lors du lancement de la nouvelle (« elles sont commentées par CA »). L1/E1 est considéré généralement comme le responsable « par défaut » du texte (centre de l'actualisation déictique et modale). L1/E1 donne, au fil du texte, le point de vue des personnes ayant vécu l'événement et/ou s'étant prononcées à propos de l'événement. Ces points de vue sont soit exprimés au travers des locuteurs enchâssés (l5/e5 ; l7/e7), soit au travers d'énonciateurs enchâssés non locuteurs (e2 ; e3 ; e4 ; e6 ; e8).

1. Le choix de l'usage des guillemets est motivé par la raison suivante : le reportage fait du « témoin » un locuteur second et non pas un « second locuteur primaire » (tel que cela serait le cas dans un dialogue avec alternance des locuteurs).

En A, nous relevons le PDV embryonnaire² d'un personnage (e2 : un des survivants), marqué notamment au travers de l'adjectif «éperdue». Ce PDV semble se prolonger en B, du fait de la description dramatisante de l'action, description qui peut relever d'une certaine empathie par rapport à ce que vit le personnage. La description dramatisante de l'action en train de se dérouler est par ailleurs soutenue par la structuration employant le connecteur «mais» dont le fonctionnement engage un énonciateur (e3), supportant un contenu propositionnel opposé afin de signaler que le comportement décrit est un comportement inattendu. En C et D, les contenus propositionnels ne concernent plus un seul personnage, le survivant, mais un collectif, l'ensemble des survivants. En E, nous voyons l'imputation d'un PDV à un autre personnage (*un agent de sécurité*), ce locuteur second (l5/e5 : le témoin) rend compte de son expérience personnelle. Il s'agit d'un point de vue asserté que L1/E1 prend en compte (position neutre). En F, le contenu propositionnel est implicitement pris en charge par L1/E1. En G, nous observons la présence de deux PDV subordonnés (enchâssés via une subordination) : tout d'abord, un PDV embryonnaire (e6 : les passagers), avec un contenu propositionnel donnant à connaître la position des passagers comme récepteurs d'un message («ont été averti»); puis, un PDV asserté («le Boeing allait connaître de fortes turbulences») dont l'instance responsable (l7/e7 : celui ayant averti les passagers) reste partiellement inconnue du fait de l'absence de complément d'agent.³ En H, le contenu propositionnel est imputé à un énonciateur second (e8 : celui qui a émis l'hypothèse explicative de la vitesse excessive), comme l'indique l'usage du conditionnel qui indique un mouvement de distanciation de la part de L1/E1. L'identité de e8 n'est pas précisée. En I, enfin, le contenu propositionnel – décrivant comment l'avion s'est écrasé – est pris en charge par L1/E1. Ainsi, au fil du texte, s'observe l'adoption de différents centres de perspective narratifs : le *raconteur* rend compte de ce qui s'est passé, soit de son propre point de vue, soit du point de vue de différents acteurs de l'événement, ces derniers étant néanmoins toujours enchâssés dans ou configurés par le point de vue du *raconteur*.⁴

2. On parle de *point de vue embryonnaire* en ce qu'il est question de «se mettre à la place des autres en suivant le déroulement de l'action qu'ils exercent ou dans laquelle ils sont engagés» (Rabatel 2014 : 43), ici de l'individu s'enfuyant loin de la scène de l'accident. La présence de ce point de vue est notamment signalée par la prosodie, que nous n'analysons pas ici. Néanmoins, plutôt qu'en terme de *point de vue*, on gagnerait peut-être à décrire le phénomène observé en tant que *focalisation*, s'agissant ici davantage d'une question d'accès aux informations concernant le monde raconté que de «distinguer le point de vue à travers lequel l'information narrative est filtrée» (Baroni 2017c : 5 et 11).

3. À noter que le syntagme nominal en position sujet de la proposition subordonnée ne réfère plus à un agent humain (comme dans les énoncés précédents) mais à l'avion; ce sera également le cas dans les énoncés qui viennent ensuite.

4. À noter que mis à part le PDV du *raconteur*, n'apparaissent pas ici (du moins, pas explicitement) de points de vue situés «hors de l'événement». Il aurait pourtant été imaginable

Dans les chapitres qui suivent, nous traitons tout d'abord du témoignage de l'agent de sécurité, observant avec attention comment au travers du processus de production du texte le PDV de l5/e5 se trouve être accommodé à celui de L1/E1, ceci participant d'une logique d'accommodation générale du témoignage à la nouvelle. Puis, nous analysons comment le journaliste regroupe plusieurs voix en une forme de récapitulation journalistiquement objective du déroulement du crash (G, H, I). Ces deux cas donnent à voir deux usages très différents des mots des autres pour rendre compte de l'événement : d'une part, l'emploi des mots d'un individu singulier comme témoignage authentique ou authentifiant d'un aspect de l'événement ; de l'autre, un ensemble d'expressions qui recoupe ce que plusieurs ont vécu et assure la vérité ou l'objectivité de la récapitulation.

d'observer les traces des «*raconteurs* intermédiaires» que sont les L1/E1 des dépêches sur lesquelles s'est basé le journaliste pour rendre compte de l'événement.

CHAPITRE 7

Accommoder un témoignage

À 11:20, le journaliste a terminé la rédaction de la séquence consacrée à la fuite du passager et projette la suite de son travail rédactionnel : «Après je veux décrire, je vais dire qu'il y a cent vingt-deux survivants» (11:20)¹. Entre 11:20 et 11:23, il rédige le texte suivant : «Pas moins de cent douze voyageurs sur les cent trente-trois transportés par la compagnie indonésienne Garuda ont survécu, et six membres de l'équipage sur sept»². Puis, à 11:23, ayant fini de rédiger, il projette la suite des opérations : «Et puis on mettrait le sonore après. Alors on va essayer peut-être, avant d'arriver sur le sonore, et puis voir après, on va donner les explications» (11:23).

De 11:23 à 11:25, le monteur et le journaliste procèdent à deux essais de lecture sur les images, choisissant d'adapter la vitesse de lecture du texte au déroulement des plans³. Le journaliste s'oriente ensuite vers le traitement du témoignage, prenant en main les dépêches qu'il a devant lui et les feuilletant : «et puis le sonore, notre unique sonore [...] où est-il?» (11:25). L'ayant trouvé, il en commence la lecture à haute voix – «j'ai entendu» (11:25) – puis se tait, continuant à regarder – et probablement à lire – la dépêche en silence pendant une vingtaine de secondes. Puis, dirigeant son regard vers son écran d'ordinateur et s'appêtant à écrire, il demande au monteur : «est-ce qu'il faut dire [...] je lance le type, le témoignage [...]

1. Il faut noter que la catégorie «survivant», outre d'être apparue pour décrire l'individu figuré par les images, fait écho à certaines catégorisations employées pour référer au traitement du sujet : «on fait que les survivants mais pas les morts» (XX pendant la réunion de 9:15).

2. À 11:45, la rédaction de la nouvelle étant à peu près terminée, le journaliste intègre l'énoncé «mais beaucoup sont blessés» à la suite de «pas moins de cent douze voyageurs sur les cent trente-trois transportés par la compagnie indonésienne Garuda ont survécu, et six membres de l'équipage sur sept». S'ajoute en quelque sorte à la paire relationnelle *survivants/morts* un troisième terme, *blessés*. Ceci est d'autant plus intéressant que dans la logique d'apparition des catégories dans la nouvelle, il y a une succession qui va des *survivants*, aux *blessés* puis aux *morts* dans une forme de gradation de l'horreur alors que, dans l'écriture, la succession va des *survivants* aux *morts* puis enfin aux *blessés*, la paire oppositive tout d'abord puis le moyen terme.

3. Ainsi que le journaliste l'observe à ce moment-là : «parce que l'image est tellement forte [...] le commentaire est porté par l'image» (11:24).

d'un gardien de l'aéroport? Hein? D'un agent de sécurité de l'aéroport? Pour le lancer? On le voit le type avant, ou bien?» (11:25-11:26). Le monteur confirme qu'on ne le voit pas au préalable du témoignage, du fait que cette séquence de témoignage est tournée «bien plus tard» (11:26). Le journaliste, prenant acte de cette information («c'est bien plus tard», 11:26), demande alors au monteur: «Ça fait rien si on revient en arrière ou bien? À ton avis?» (11:26). Puis, sans réponse du monteur sur ce point⁴, le journaliste continue: «Ça fait rien si on revient en arrière. Il faut quand même que je précise qui c'est» (11:26). Il écrit alors: «Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta» (11:26-11:27). Se marque ici un travail explicite d'*adaptation à l'auditoire (audience design)*, Bell 1991: 104-125; Bell 2001) dans lequel le journaliste projette les attentes, connaissances et capacités d'interprétation du public auquel il s'adresse et répercute ses projections dans les choix linguistiques et communicationnels qu'il effectue. Le témoignage est ainsi directement envisagé relativement au co(n)texte dans lequel il va être intégré (la nouvelle) et relativement à l'auditoire auquel cette nouvelle est destinée (les téléspectateurs du bulletin de nouvelles diffusé par la Télévision Suisse Romande).

À partir de 11:27, le journaliste commence à travailler sur le témoignage en tant que tel. Pour analyser l'*accommodation*⁵ du témoignage à la nouvelle, nous procédons en deux temps, qui correspondent à deux aspects intime-ment et inextricablement liés: le premier est relatif à la circulation du texte, sa décontextualisation et ses re(con)textualisations; le second se rapporte aux (re)configurations narratives engagées par son emploi dans de nouveaux contextes. Ainsi que nous le verrons, l'*accommodation* du témoignage se fait principalement à travers la traduction: la traduction engage à porter une attention particulière au texte, et, parce qu'elle fait émerger quelques incertitudes quant au sens des mots et du texte, elle amène les praticiens à proposer différentes interprétations.

Le témoignage, lors de la diffusion de la nouvelle, se présente de la manière suivante:

4. Le monteur propose au journaliste d'ajouter un plan dans lequel on voit des pompiers: «après, je peux te mettre les pompiers» (11:26).

5. Bien que notre propos s'inscrive en partie dans la théorie de l'*accommodation* telle que développée par Giles (e.g. Giles, Coupland & Coupland 1991), nous n'en employons pas le cadre conceptuel. Notre usage du terme «*accommodation*» est plus général, tirant son sens de l'emploi ordinaire d'*accommodation* en français et notamment de l'expression culinaire «*accommoder les restes*», car c'est bien de cela dont il s'agit: travailler avec les moyens à disposition pour réaliser un produit qui soit cohérent.

**Extrait 33: Le témoignage dans la nouvelle
(TSR, 07.03.2007, 12:47)⁶**

- 1 Tém (1.1)
b-s pertama kali saya dengar suara ledakan
 2 j'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes
setelah kedengaran ledakan itu kelihatan asap api
 3 hors de l'avion saines et sauves.h une trentaine de passagers
membung (.) saya pengen baru mengantarkan anak saya sekolah
 4 se trouvaient déjà dehors (.) elles aussi toutes en vie
setelah itu saya pulang ganti padang langsung kesini

Le témoignage présente deux langues, le français et l'indonésien. Cette dernière, langue originale du témoignage, ne fait pas partie du répertoire linguistique d'une majorité du public suisse-romand: de la même façon que les images, elle vient authentifier le témoignage, participant à l'incarner dans une figure – l'agent de sécurité, à la fois *raconteur* et personnage – que l'on peut rattacher à un lieu et à une culture. Le témoignage fait le compte rendu d'un épisode de sauvetage qui implique deux sortes d'entités: le *raconteur* (*je*) dans le rôle d'agent-sauveur et des «personnes» dans le rôle de patients-bénéficiaires de l'acte de sauvetage. Les deux premiers énoncés articulent deux temps successifs: [p1] «j'ai entendu deux explosions» et [p2] «et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion saines et sauves». Dans le deuxième énoncé, le groupe adjectival extraposé⁷ («saines et sauves») peut donner lieu à deux interprétations: soit les personnes à sauver étaient, avant même d'être sauvées, «saines et sauves»; soit le fait que les personnes sauvées soient «saines et sauves» est la conséquence de l'opération de sauvetage réalisée par l'agent. Le troisième énoncé établit les circonstances entourant l'acte de sauvetage, ainsi que le marque l'emploi de l'imparfait: [p3] «une trentaine de passagers se trouvaient déjà dehors (.) elles aussi toutes en vie». Comme dans le deuxième énoncé, apparaît également ici un segment extraposé⁸ («elles⁹ aussi toutes en vie») qui vient préciser l'état des passagers dont il est question dans le témoignage. Toutes les entités humaines représentées, hormis le *raconteur-sauveur*, sont identifiées comme des survivants.

6. **Tém** = Témoin (doublage en français); **b-s** = bande son.

7. Ou *construction détachée* (Combettes 1998, 2005) parce qu'est «introduit dans l'énoncé une nouvelle structure prédicative, réduite certes, mais qui établit avec un sujet une relation identique à celle d'une prédication complète» (Combette 1998:12).

8. De ce fait, nous pourrions dire que le témoignage est composé de cinq structures prédicatives, malgré l'absence de verbe pour [p3] et [p5]: [p1] «j'ai entendu deux explosions», [p2] «et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion», [p3] «saines et sauves», [p4] «une trentaine de passagers se trouvaient déjà dehors», [p5] «elles aussi toutes en vie».

9. Le pronom à la troisième personne féminin pluriel («elles») reprend anaphoriquement «une trentaine de passagers» alors que l'on aurait pu s'attendre à un pronom à la troisième personne masculin pluriel (*eux* pour *les passagers*). La présence de «elles» s'explique par le fait que le journaliste écrit l'entier de l'énoncé avec l'expression «une trentaine de personnes». Le journaliste modifie ensuite «une trentaine de personnes» en «une trentaine de passagers», sans néanmoins changer le segment extraposé «toutes en vie» si ce n'est en y ajoutant le pronom «elles».

1 PASSER DE CONTEXTE EN CO(N)TEXTE

Avant d'analyser l'accommodation du témoignage au cours du processus de production de la nouvelle, il convient d'envisager, même brièvement, un premier aspect : la circulation du témoignage de contexte en co(n)texte au travers de différents processus de mises en texte.

Le témoignage est tout d'abord une interview sur le lieu du crash : c'est-à-dire une production orale prise le plus probablement dans un enchaînement de tours de parole qui, dans ce type de rencontre, voit en général l'intervieweur poser des questions et l'interviewé y répondre. Aussi, le témoignage est certainement le produit d'une activité narrative sollicitée, c'est-à-dire hétéro-déclenchée par les questions de l'intervieweur, qui est aussi le premier destinataire de l'histoire racontée par l'agent de sécurité. Il n'a pas été possible de retrouver le document original et de rétablir la situation dans laquelle a été produit le témoignage. Néanmoins, les données audio-vidéo recueillies en salle de montage nous ont permis de reconstituer l'entier de l'extrait sonore sur lequel les deux praticiens travaillent et qui n'apparaît que de manière réduite dans la nouvelle. Le témoignage original de l'agent est le suivant :

Extrait 34 : Le témoignage original (Yogyakarta, 07.03.2007)¹⁰

- A. pertama kali saya dengar suara ledakan
Tout d'abord, j'ai entendu un bruit d'explosion.
- B. setelah kedengaran ledakan itu kelihatan asap api membung
Après avoir entendu cette explosion, j'ai vu de la fumée s'élever.
- C. saya pengen baru mengantarkan anak saya sekolah
J'ai juste voulu amener mon enfant à l'école.
- D. setelah itu saya pulang ganti padang lansung kesini
Ensuite, je suis retourné chez moi, je me suis changé et je suis venu directement ici.
- E. ganti sini kann saya bercooperasi masih sama yang
Quand je suis arrivé ici, j'ai participé à l'évacuation.
- F. ada orang yang lari kesini
J'ai vu des gens qui couraient.
- G. terus saya angkat yang masukkan besok yang agak
Ensuite, j'ai porté des gens.
- H. ketepian jang agak jauh dari api
Je les ai éloignés loin de l'incendie.

10. La traduction que nous proposons a été réalisée à l'aide de cinq personnes pratiquant l'indonésien. Nous leur en sommes infiniment reconnaissants ; ceci d'autant plus qu'ils ont dû travailler avec un extrait sonore de piètre qualité.

Du point de vue du déroulement événementiel, l'agent fait tout d'abord le compte rendu de ses actions avant son arrivée sur le lieu du crash (A-D), puis le compte rendu de sa participation aux opérations de secours (E-H). Ceci engage la réalisation de plusieurs chronotopes aux dynamiques événementielles diverses: [Chr1], percevoir un problème (A-B); [Chr2], amener son enfant à l'école (C); [Chr3], se changer (D); [Chr4], participer aux secours (E-H). Le témoignage original diffère du témoignage télédiffusé en français. Le témoignage original fait bien mention d'une explosion et de la participation de l'agent aux opérations de secours, mais c'est à peu près tout ce qu'il a en commun avec la version en français. Une telle divergence s'explique par le fait que nos deux praticiens travaillent à partir d'une traduction en anglais et non pas à partir du témoignage en indonésien, ni l'un, ni l'autre ne parlant, ni ne comprenant cette langue. Ceci nous rappelle que le témoignage de l'agent n'arrive pas directement de l'interview de laquelle il est issu (Haapanen 2017) mais est pris dans une trajectoire complexe. Il est soumis à un processus de mise en texte de la parole orale et de traduction de cette même parole. Le résultat de ce processus se trouve figuré dans une citation mise à disposition des professionnels des médias par la dépêche 9. Nous la reproduisons ci-dessous :

**Extrait 35 : Le témoignage dans la dépêche 9
(ENE, 07.03.2007, 04:30)**

I heard two explosions and I pulled four victims out of the plane and they were safe. About 30 people were also gathered outside the plane. They were safe too.

Le témoignage, tel que traduit dans la dépêche, correspond globalement au témoignage intégré dans la nouvelle télédiffusée : il présente un déroulement événementiel similaire (d'un état initial périlleux à un état final sûr au travers de l'action du *raconteur/personnage*) ainsi qu'une configuration chronotopique comparable (un sauveteur et des gens à sauver aux abords spatio-temporels immédiats de l'accident); tout ceci à quelques éléments près, ainsi que nous l'analyserons ci-après. En revanche, le témoignage figuré dans la dépêche diverge du témoignage original en de nombreux aspects : le déroulement événementiel n'est pas le même, ni d'ailleurs ne le sont les actions réalisées. Bien qu'il soit extrêmement difficile de la vérifier, nous formulons l'hypothèse que l'effacement des événements n'ayant pas de rapport direct avec l'accident (tel le fait d'amener son enfant à l'école) s'explique par un calcul de pertinence tenant compte du public auquel ce témoignage est destiné (Baden & Tenenboim-Weinblatt 2018) : si ces événements prennent sens relativement à la trajectoire personnelle de l'agent de sécurité, ils ne sont pas nécessaires pour comprendre son témoignage à propos des conséquences de l'accident et de sa participation aux opérations de secours.

Il faut par ailleurs souligner que le témoignage, dans sa version anglaise, est pris dans un co(n)texte spécifique : la dépêche. Autrement dit, le témoignage

Histoire d'une nouvelle

n'est plus seulement un témoignage, il est une ressource mise à disposition des professionnels des médias parmi d'autres ressources. La description du témoignage est notamment intégrée à une longue liste de plans (33) documentant les opérations de secours.

Dépêche 9	
Plan	Description
1	people gathered around plane wreckage on fire with smoke
2	[texte manquant]
3	[texte manquant]
4	[texte manquant]
5	[texte manquant]
6	[texte manquant]
7	tail of airplane
8	police cordon with onlookers
9	officials at site
10	various of burning wreckage
11	wide of wreckage and police cordon
12	rescue workers at scene
13	smoke billowing from wreckage
14	various of soldiers
15	more water being sprayed on wreckage
16	close of wreckage
17	people hanging on fence and watching the crash site
18	engine of plane on ground
19	water being sprayed on plane wreckage
20	sheets placed on ground in preparation for victims
21	wide of burnt plane

22	close of smoldering wreckage
23	(soundbite) (bahasa indonesia) airport security guard and eye witness, sugiarto, saying: "I heard two explosions and I pulled four victims out of the plane and they were safe. About 30 people were also gathered outside the plane. They were safe too."
24	injured being taken away from scene
25	wide of crash site
26	injured on stretcher being taken away
27	various of officials hosing out fire from plane
28	smoke billowing out from wreckage
29	injured man being seated on wheelchair
30	various injured on stretchers
31	victim on stretcher being taken into hospital
32	people looking at list of passengers of plane on board
33	injured man on wheelchair

Figure 19. Description des plans dans la dépêche 9

Comme toutes les autres images disponibles, l'ensemble des plans associés à cette dépêche a été tourné à la suite de l'événement. Se distinguent deux cadres spatiaux : de 1 à 28, les lieux de l'accident ; de 29 à 33, un hôpital accueillant les blessés¹¹. Relativement à ces deux cadres spatiaux sont figurées différentes entités prises dans des dynamiques événementielles d'ordre divers : l'avion se consumant (1, 7, 10, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 25, 27, 28), des membres des forces de l'ordre participant aux secours et à la sécurisation du site (8, 9, 11, 12, 14, 20, 23, 27, 32), des spectateurs regardant la scène (8, 17), des blessés dont on prend soin (24, 26, 29, 30, 31, 33).

Le discours rapporté dans le plan 23 vient en quelque sorte illustrer le point de vue des membres des forces de l'ordre participant aux opérations de secours du fait que l'individu dont est rapportée la parole est identifié comme *agent de sécurité de l'aéroport* («airport security guard») et que

11. Bien qu'il soit difficile de l'affirmer avec certitude, il semble néanmoins qu'il y ait une forme d'évolution figurée par ce passage d'un cadre spatial à un autre ; ceci étant notamment figuré par la relation de succession entre deux descriptions : «injured on stretcher being taken away» (26) puis «victim on stretcher being taken into hospital» (31).

lui-même évoque sa participation aux secours («I pulled four victims out of the plane»). Il est également présenté comme *témoin oculaire* («eye witness»), lui-même décrivant ce qu'il a vu et ce qu'il a entendu («I heard two explosions»; «About 30 people were also gathered outside the plane. They were safe too»). Se télescopent ici deux chronotopes qui correspondent à deux identités différentes du même individu : d'une part, au cœur des événements, il est en position d'adjuvant, venant en aide aux individus affectés par l'événement ; d'autre part, en rendant compte des événements, il en devient un témoin qui, les ayant vécus, les reconsidère en quelque sorte à distance.

Le voyage du témoignage n'est néanmoins pas terminé puisqu'il est à nouveau traduit – cette fois de l'anglais au français – et réécrit – dans l'optique d'être oralisé – pour prendre place dans un nouveau co(n)texte, la nouvelle télévisée. Dans ce nouveau co(n)texte, le témoignage apparaît à la suite immédiate de deux séquences se focalisant sur les survivants à l'accident. Il prend sens dès lors dans la description des conséquences «heureuses» de cet événement malheureux, à savoir un nombre inattendu de survivants. Aussi, plutôt que d'illustrer principalement l'expérience de ceux ayant participé aux opérations de secours comme c'était le cas dans la dépêche, le témoignage de l'agent de sécurité sert, dans la nouvelle, la description des conséquences de l'accident sur ceux l'ayant subi et, plus précisément, la description de la situation de ceux s'en étant sortis à «moindres» frais. Cette orientation en direction des survivants transparait dans le travail que le journaliste fournit pour dénommer les entités humaines autres que l'agent, comme nous le verrons ci-après ; ce travail de dénomination participe à accommoder le témoignage à la nouvelle.

2 ACCOMMODER UN TEXTE À UN ARTEFACT EN COURS DE PRODUCTION

Traiter de l'accommodation du témoignage à la nouvelle, c'est se demander pourquoi et jusqu'à quel point une version préexistante rapportant ce qu'il s'est passé (le témoignage) peut être refaçonée par une version en cours de production (la nouvelle dans laquelle le témoignage va figurer). L'enjeu est en effet pour les praticiens de faire entrer le témoignage – un produit narratif ayant lui-même ses propres dimensions événementielle, chronotopique et expérientielle – dans une autre trame narrative, celle de la nouvelle. La rédaction du témoignage se déroule principalement entre 11:27 et 11:33, comme l'indique le tableau ci-dessous.

**Extrait 36 : Rédaction du témoignage
(TSR, 07.03.2007, 11:27-11:33)**

Opérations (Op.) : *écrire* (Ec), *remplacer* (Re), *corriger* (Co) et *effacer* (Ef).

Temps	Op.	Texte	Contexte
11:27	Ec	« J'ai entendu »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu »
11:27	Ec	« deux explosions et »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et
11:28	Ec	« tiré »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et tiré
11:28	Ec	« quatre personnes hors de l'avion »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et tiré quatre personnes hors de l'avion
11:28	Ec	« j'ai »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion
11:28	Co	« hors » en « hors »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion
11:28	Co	« explosions » en « explosions »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion
11:29	Ec	« ... saine set sauvés. »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saine set sauvés.

Histoire d'une nouvelle

Temps	Op.	Texte	Contexte
11:29	Ec	« environ »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saine set sauvés. environ
11:29	Re	« environ » par « une trentaine de personnes »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saine set sauvés. une trentaine de personnes
11:30	Ec	« se trouvaient déjà hors de ll'appareil »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saine set sauvés. une trentaine de personnes se trouvaient déjà hors de l'appareil
11:30	Ec	« ... toutes en vie. »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saine set sauvés. une trentaine de personnes se trouvaient déjà hors de ll'appareil... toutes en vie.
11:30	Co	« ll'appareil » en « l'appareil »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saine set sauvés. une trentaine de personnes se trouvaient déjà hors de l'appareil ... toutes en vie.
11:30	Ec	« » »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saine set sauvés. une trentaine de personnes se trouvaient déjà hors de l'appareil... toutes en vie. »

Temps	Op.	Texte	Contexte
11:30	Co	« saine set sauves » en « saines et sauves »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saines et sauvées. une treintaine de personnes se trouvaient déjà hors de l'appareil... toutes en vie. »
11:31	Co	« treintaine » en « trentaine »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saines et sauvées. une trentaine de personnes se trouvaient déjà hors de l'appareil... toutes en vie. »
11:31	Re	« personnes » par « passagers »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saines et sauvées. une trentaine de passagers se trouvaient déjà hors de l'appareil... toutes en vie. »
11:31	Co	« trouvaient » en « trouvaient »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saines et sauvées. une trentaine de passagers se trouvaient déjà hors de l'appareil... toutes en vie. »
11:33	Ec	« elles aussi »	Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saines et sauvées. une trentaine de passagers se trouvaient déjà hors de l'appareil... elles aussi toutes en vie. »

Corrections mises à part, la rédaction du témoignage s'effectue principalement en cinq temps correspondant aux cinq clauses de la version anglaise :

- À 11:27, « j'ai entendu deux explosions et »
« I heard two explosions and »

Histoire d'une nouvelle

- À 11:28, «j'ai tiré **quatre personnes** hors de l'avion»
«I pulled **four victims** out of the plane»
- À 11:29, «saines et sauvées»
«**and they were safe**»
- À 11:30, «une trentaine de **passagers se trouvaient déjà**
hors de l'appareil»
«about 30 **people were also gathered** outside the plane»
- À 11:30, «elles aussi toutes en vie»
«**they were safe too**»

En plus de montrer que le journaliste traduit linéairement le témoignage, la comparaison entre version française et version anglaise met en évidence trois modifications majeures : le changement systématique de dénomination des entités humaines autres que le *raconteur*, «victims» devient «personnes» et «people» devient «passagers»; la transformation des structures attributives «and they were safe» et «they were safe too» en segments extraposés «saines et sauvées» et «elles aussi toutes en vie»; la traduction de «were also gathered» par «se trouvaient déjà». Ces trois modifications nous indiquent que l'accommodation du témoignage à la nouvelle se réalise au travers de la dénomination des individus secourus par l'agent, mais également par un affaiblissement de l'expression de la consécution des événements et une compression du chronotope en faveur de la représentation des suites immédiates de l'accident. En tenant compte des interactions entre le journaliste et le monteur, nous analysons ces trois aspects et leur rôle dans l'établissement d'une cohérence entre la nouvelle et le témoignage.

2.1 Infuser un point de vue dans la dénomination des personnages

Dans la version française du témoignage, la dénomination des personnages autres que le *raconteur* participe à la cohérence de la nouvelle, étant en congruence avec les choix de description des agents pris en charge par le journaliste, Locuteur/Énonciateur primaire (voir *supra*), en début de nouvelle. À la lumière de la comparaison entre version française et version anglaise, cette congruence apparaît être le signe de la présence ou de l'infusion du point de vue du Locuteur/Énonciateur primaire dans le témoignage, néanmoins attribué à un locuteur/énonciateur second, l'agent de sécurité.

Comme nous l'avons vu, il y a, en amont du moment qui nous occupe, un travail important réalisé par les praticiens sur la description de l'individu figuré par le premier plan de la nouvelle. Ne bénéficiant que de peu d'informations

en dehors des images qu'ils visionnent, les deux praticiens s'interrogent sur l'identité de cette source, qui devient également assez rapidement le premier personnage apparaissant dans la nouvelle. Au travers de l'interaction entre les deux praticiens émergent deux dispositifs de catégorisation des personnages, finalement utilisés pour rendre compte de l'événement. D'une part, il apparaît un dispositif de catégorisation des personnages relatif à l'accident. Ce dispositif engage des *survivants*, mais aussi des *blessés* et des *morts*. D'autre part, il émerge un dispositif de catégorisation relatif aux transports, avec *passager*, *membre de l'équipage*, *voyageur*, *compagnie*, *agent de sécurité*. De fait, en regard de la trajectoire événementielle transformative qu'est un accident aérien, ces deux dispositifs se révèlent particulièrement pertinents. En effet, leur articulation permet de rendre compte de la rupture dans le cours attendu des événements impliquée par un crash : ainsi, de « simples » *voyageurs*, les *passagers* deviennent au travers de cet événement des *survivants*, des *blessés* ou des *morts*.

La question de la dénomination des personnages est d'intérêt, en ce qu'elle participe pleinement au processus d'accommodation du témoignage à la nouvelle. Ce n'est pas le personnage principal¹² « je », identifié préalablement au témoignage¹³, qui nous intéresse ici, mais plutôt la manière dont les autres personnages sont identifiés. Dans le texte en anglais, au point de départ du travail de mise en texte réalisé par le journaliste, les dénominations des personnages sont, on le rappelle, les suivantes : « victims » dans la première phrase graphique ; « people » dans la seconde. Ce ne sont néanmoins pas des correspondants directs à ces termes qui sont présents dans le produit final. En effet, la nouvelle donne à voir : « personnes », tout d'abord ; « passagers », ensuite. À ce moment-là, il est intéressant d'observer comment se sont effectués ces choix de dénomination.

Pour comprendre le premier cas (*victimes/personnes*), nous pouvons consulter les données audio-vidéo documentant la séance de travail entre le journaliste et le monteur.

**Extrait 37 : Infusion du point de vue I
(TSR, 07.03.2007, 11:27-11:28)**

```
17 J <. h I PULL: #22> <I pull four victims out of the plane&
    mod #22 joint les main vers le bas #23 se tient les mains
18 &j'ai poussé quatre personnes hors de l'avion/
19 parce qu'on va pas dire #23> <victimes/ #24> <puis que #25>
    mod #24 projette les mains vers l'avant #25 se tient les mains
20 [.h j'ai poussé QUATRE SU[RVIVANTS
```

12. D'ailleurs, si l'agent de sécurité est bien le personnage principal de sa narration, il est en quelque sorte un personnage secondaire dans la trame de l'accident, un *adjuvant* dans les termes de Greimas.

13. La manière dont son identification apparaît et la manière dont cette identification est motivée par le journaliste sont d'intérêt, de même que son identification en tant que telle.

Histoire d'une nouvelle

21 M [#26 [j'ai tiré
mod #26 se tourne vers J
22 (.)
23 M #27 j'ai tiré hein
mod #27 se penche vers la dépêche
24 (1)

On observe des lignes 17 à 19 un long tour de parole : le journaliste lit tout d'abord le texte en anglais («I pull I pull four victims out of the plane»); puis, il en propose une traduction («j'ai poussé quatre personnes hors de l'avion»); il revient ensuite explicitement sur son choix de ne pas traduire «victims» par «victimes» («parce que on ne va pas dire victimes»), cela étant marqué emphatiquement par ses gestes (#24); apparaît enfin un connecteur («puisque») qui n'est pas complété. Par ce moyen, le journaliste n'explicite pas les raisons de son choix, mais souligne l'évidence de la non-préférentialité d'une telle dénomination : en utilisant «puisque» la «justification de l'énonciation [est] présentée par le locuteur comme une vérité allant de soi» (Riegel, Pellat & Rioul 2014 : 1055). Ainsi, le journaliste, dans ce tour de parole, considère la pertinence de la dénomination des personnages. S'il constate explicitement l'inadéquation de l'emploi de «victime», il ne donne pas les raisons qui soutiennent son positionnement.

Il est néanmoins possible de faire quelques hypothèses¹⁴. Si la dénomination «victime» ne convient pas, c'est qu'elle est potentiellement ambiguë : «victime» peut désigner une personne victime d'un événement fâcheux ou d'une action adverse, i.e. les *victimes* d'un accident, d'un accident d'avion, par exemple ; «victime» peut également désigner une personne décédée («l'accident a fait 21 victimes»), dans un tel cas, «victime» est complémentaire de « survivant ». Or, dans la nouvelle, à ce moment-là de la rédaction, les victimes de l'accident ont été nommées soit via le dispositif de catégorisation relatif au transport («passagers», «membres de l'équipage»), soit au travers de la dénomination « survivants ». Aussi, «victime» a tous les risques d'être interprété comme «personne décédée» plutôt que comme «personne victime d'un événement fâcheux», et c'est – semble-t-il – dans cette direction que s'oriente le journaliste ; une telle interprétation étant par ailleurs un contre-sens avec l'action décrite dans l'énoncé, à savoir «tirer quatre personnes hors de l'avion», c'est-à-dire les *sauver*.

Sur ce point, il est intéressant de considérer la traduction que propose ensuite le journaliste (l.20), substituant « survivants » à « victimes ». La répétition du même format «j'ai poussé quatre X» et l'emphase mise sur le nouvel élément « survivants » rend saillant qu'il s'agit du point sur lequel le journaliste souhaite attirer l'attention. Néanmoins, le monteur ne réagit pas à cet élément mais à un autre aspect de la traduction proposée par le journaliste, aspect qu'il a repéré au préalable de ce second tour de parole, ainsi qu'on le remarque en

14. Nourries par les données interactionnelles que nous avons recueillies ce matin-là.

l.21 où le monteur effectue un mouvement du torse chevauchant le début du tour de parole du journaliste. La réaction du monteur stoppe la poursuite de la discussion à propos de la dénomination des personnages.

Le journaliste choisit finalement de traduire «victimes» par «personnes» (extrait 38, ci-dessous), ceci après une courte réflexion, qui n'est signalée dans son comportement que par son orientation corporelle vers la dépêche et la réalisation d'une marque d'hésitation («euh», l.44).

Extrait 38: Infusion du point de vue II (TSR, 07.03.2007, 11:28)

```

41 J [j'ai tiré ouais .h
42 M ((s'écclaircit la gorge))
43 J <((écrit)) #46>
    txt quatre
    mod #46 J écrit et M le regarde
44 J #47 euh <personnes #48>
    txt personnes
    mod #47 regarde la dépêche #48 regarde le clavier
45 J (1.5) hors #49 <de l'avion #50>
    txt horts de l'avion
    mod #49 regarde la dépêche #50 regarde le clavier
46 M ((relativement au document vidéo défilant sur son moniteur))
47 moi je le prends un peu quelque part hein (.) j'comprends (xxx)
48 (3)
    
```

Le journaliste fait donc le choix de l'hyperonyme *personne* plutôt que de traduire *victim* par son possible antonyme *survivant*. Si «victims» est traduit par «personnes» dans la version française, «people» est – quant à lui – traduit par «passagers». Comment cela se produit-il? «People» est pourtant d'abord traduit par «personnes», ainsi qu'on l'observe ci-dessous (l.87).

**Extrait 39: Infusion du point de vue III
(TSR, 07.03.2007, 11:29-11:30)**

```

85 (2.5)
86 J ((modifie le texte))
    txt --*environ*--
87 J une trentaine de personnes
    txt une treintaine de personnes
88 #76 se trouvaient déjà hors de l'appareil #77
    mod #76 regarde la dépêche #77 regarde son clavier
89 M voilà
90 J se trouvaient (2) déjà (2) hors: #78 (2) de #79 (4)
    txt se trouvaient déjà hiors de --hiors = >hors--
    mod #78 M se tourne vers son monteur #79 J se penche vers le sien
91 l'appareil (6)
    txt --l'appareil = >ll'appareil--
    
```

C'est avec cette traduction que le journaliste essaie une première fois de lire son texte à 11:30, et ce n'est qu'après cet essai qu'il remplace «personnes» par «passagers» (voir extrait 36, 11:31). Le journaliste ne commente pas ce

choix à voix haute, mais on peut faire l'hypothèse que cette modification est motivée par la proximité d'«une trentaine de personnes» avec «quatre personnes», «la répétition [étant] décrite comme pléonasme ou tautologie quand elle associe un caractérisant purement redondant par rapport au caractérisé et dévalorisée quand elle est vue comme source d'un effet de sens négatif, la redondance» (Magri-Mourgues et Rabatel 2015 : 7). Cependant, de bien plus grande importance ici est le fait que le journaliste remplace «personnes» par «passagers», une catégorie déjà employée dans le co(n)texte de la nouvelle. De la même façon qu'il considérerait « survivant » pour traduire « victime », le journaliste puise ainsi dans les ressources descriptives déjà présentes dans la nouvelle pour procéder à l'identification des personnages.

Dès lors, que peut-on donc conclure de ce trajet à travers les différentes dénominations des personnages ? Le journaliste, s'agissant de résoudre des problèmes pratiques de dénomination des personnages – soit que la dénomination originale ne satisfasse pas à la logique de l'événement, soit qu'il s'agisse d'éviter la répétition d'un même lexème à peu de distance – s'oriente vers les dénominations déjà disponibles dans le co(n)texte. En d'autres termes, la description des personnages – telle qu'elle apparaît dans une activité narrative explicitement attribuée à un locuteur/énonciateur autre que le journaliste – fait écho aux catégories prises en charge par le journaliste, Locuteur/Énonciateur primaire de la nouvelle. De ce fait, il y a, au travers de la traduction du témoignage et de la dénomination des personnages, la construction d'une congruence entre le point de vue d'un locuteur/énonciateur second (l'agent de sécurité) et le point de vue du Locuteur/Énonciateur primaire (le journaliste). Un tel phénomène contribue non seulement à la cohérence textuelle de la nouvelle, mais aussi à l'objectivisation des faits rapportés, de par l'homogénéité du monde représenté dans lequel l'événement s'est déroulé.

2.2 Affaiblir une consécution événementielle

Comme nous le disions, le témoignage est, dans la nouvelle, pris dans une séquence consacrée aux personnes ayant subi l'accident. Le journaliste a consacré le début de la nouvelle aux survivants (voir *supra*) et consacrera la suite directe du témoignage aux victimes (voir *infra*). La traduction opérée par le journaliste et le monteur accomode le témoignage à cette orientation en affaiblissant la représentation de la consécution temporelle des événements rapportés par le *raconteur* tout en conservant une description similaire des personnes secourues. Autrement dit, l'attention semble davantage portée sur les personnes ayant subi l'accident que sur les actions réalisées par celui qui les a secourues.

Considérons la première phrase graphique de la version anglaise du témoignage : « I heard two explosions and I pulled four victims out of the plane and

they were safe». Dans cette phrase sont articulées trois clauses via l'emploi répété de la même conjonction («and»). Ces trois clauses peuvent correspondre à trois temps : un état initial («I heard two explosions») dont on peut inférer qu'il motive l'action décrite dans la clause subséquente ; une réaction («I pulled four victims out of the plane»), motivée par l'état initial problématique ; un état final («they were safe»), résultatif de l'action entreprise par l'agent suite à sa perception d'un problème. Ces trois clauses peuvent néanmoins également correspondre à deux temps, la troisième clause étant alors interprétée non en regard du déroulement des événements, mais comme une description des entités auxquelles l'agent porte secours. Au moment de la traduction, cette ambiguïté pose problème au journaliste (ci-dessous).

**Extrait 40 : Affaiblissement de la chaîne événementielle
(TSR, 07.03.2007, 11:28-11:29)**

57 J (j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion)
 58 (5)
 59 J <elles étaient #57> <saines et sau- #58>&
mod #57 regarde la dépêche avec main gauche ouverte #58 fermée
 60 &<they #59> <were #60> <sa:fe #61> #62
mod #59 #60 #61 ouverte de bas en haut #62 regarde le moniteur
 61 (5.5)
 62 J <(and they) #63>
mod #63 regarde la dépêche et ouvre la main gauche
 63 (1.5)
 64 J #64 and they were safe
mod #64 regarde la dépêche et ouvre la main gauche
 65 (1)
 66 J ça veut dire elles ont été sauvées <#65 à cause de du fait ouais>
mod #65 main gauche ouverte vers le haut
 67 M ouais
 68 J <c'est ainsi que #66> (1) mh #67
mod #66 approche les mains du clavier #67 main droite sur bras gauche
 69 (3)
 70 M ((commentant un bruit provenant du document vidéo))
 71 cette sirène hein
 72 (1.5)
 73 J #68 saines et sauvées #69 (...) point
txt ... saine set sauvées.
mod #68 approche les mains du clavier #69 regarde la dépêche
 74 (2)

Le journaliste semble tout d'abord porter son attention sur l'énoncé en tant que tel, disant «elles étaient saines et sau(ves)» (l.59), puis répétant «they were safe» (l.60). Après quelques secondes de silence (l.61), l'attention du journaliste paraît ne plus porter seulement sur l'énoncé, mais sur sa connexion avec ce qui le précède, ainsi que l'indique la répétition de «and they» (l.62 et 64). Ceci est confirmé lorsqu'il s'interroge une seconde plus tard sur le rapport de causalité que le contenu de cet énoncé implique : «ça veut dire elles ont été sauvées

à cause de du fait ouais» (l.66). Bien que l'énoncé du journaliste paraisse incomplet, il se voit ratifier par le monteur (l.67). Eu égard au contexte, il est probable que le complément manquant ait pu être «à cause du fait qu'il les a tirés hors de l'avion»; ceci engageant une interprétation de la troisième clause comme état résultatif de l'action entreprise au préalable par l'agent. D'ailleurs, «c'est ainsi que» (l. 68) énoncé par le journaliste va dans le sens d'une telle interprétation, marquant un rapport de conséquentialité. Néanmoins, le journaliste choisit finalement, et sans plus l'expliciter, de traduire «and they were safe» par un groupe adjectival extraposé (l.73). Avec ce choix, ne semblent apparaître que deux temps, l'extraposition du groupe adjectival «saines et sauves» mettant davantage en évidence le fait d'être «sain et sauf» comme une qualité des survivants que comme l'état résultatif de l'action accomplie par l'agent. Ainsi, le choix de l'extraposition – probablement motivé par l'ambiguïté de la formulation anglaise – vient réduire le déroulement événementiel du compte rendu sans néanmoins renoncer à la qualification d'entités qui sont, à ce moment de la nouvelle, au centre de l'intérêt.

2.3 Comprimer un chronotope

Une dernière modification vient participer à l'accommodation du témoignage à la nouvelle: la traduction de «were also gathered» par «se trouvaient déjà». Si *also* signifie la simultanéité ou l'addition par rapport à un premier procès, *déjà*, quant à lui, «exprime la précocité de survenance d[un] procès [sur lequel il porte]» (Trésor de la Langue Française Informatisé). Considérons comment le journaliste en collaboration avec le monteur arrive à un tel choix de traduction.

Extrait 41 : Compression du chronotope (TSR, 07.03.2007, 11:29-11:30)

74 (2)
75 J trente
76 (4)
77 J .h gathered #70 c'est (.) <être à quai/ (.) #71>
mod #70 ouvre les mains vers le haut #71 bouge les mains
78 hors de <l'appareil\ #72>
mod #72 M se tourne vers J
79 #73 étaient rassemblés/ (..) hein/ [<.tsk #74>
mod #73 pointe la dépêche #74 tord le coin gauche de sa bouche
80 M [euh rassemblé ouais (..) ou
81 J euh #75 environ
mod #75 se retourne vers son clavier
82 M ouais faut le voir large
txt environ
83 (1.1)
84 M étaient déjà euh:
85 (2.5)

```

86 J ((modifie le texte))
    txt --*environ*--
87 J une trentaine de personnes
    txt une trentaine de personnes
88 #76 se trouvaient déjà hors de l'appareil #77
    mod #76 regarde la dépêche #77 regarde son clavier
89 M voilà
90 J se trouvaient (2) déjà (2) hors : #78 (2) de #79 (4)
    txt se trouvaient déjà hors de --hors =>hors--
    mod #78 M se tourne vers son écran #79 J se penche vers le sien
91 l'appareil (6)
    txt --l'appareil =>ll'appareil--

```

Le journaliste travaille sur la seconde phrase graphique de la version anglaise : «about 30 people were also gathered outside the plane». Ne sachant pas comment traduire «gathered», il propose plusieurs solutions – «gathered c'est être à quai/» (l.77), puis «étaient rassemblés/ hein/» (l.79) – sollicitant l'opinion du monteur qui ratifie la seconde proposition (l.80). Le journaliste passe ensuite à la traduction du début de l'énoncé (l.81) en proposant de traduire «about» par «environ», ce qui est également ratifié par le monteur (l.82). Quelques instants après, le monteur propose de traduire «were also gathered» par «étaient déjà» (l.84). Le journaliste ne lui répond pas (l.85). Cependant, alors qu'il rédige la traduction et l'énonce à voix haute (l.86-91), le journaliste emploie la traduction «se trouvaient déjà», proche de «étaient déjà». Cette traduction est ratifiée par le monteur (l.89) sans même que le journaliste ne le lui demande.

C'est donc une difficulté de traduction qui amène le journaliste – au travers de sa collaboration avec le monteur – à choisir l'expression «se trouvaient déjà». L'interaction entre le journaliste et le monteur ne fournit néanmoins que peu de pistes permettant de comprendre les raisons d'un tel choix. Ce choix paraît être évident pour les deux praticiens : le journaliste adopte une solution proche de celle qui lui a été proposée sans même la discuter, le monteur évalue de manière immédiate et positive cette nouvelle solution. On peut faire l'hypothèse de quelques-uns des chemins interprétatifs menant à l'adoption d'une telle solution. À considérer seulement le témoignage, l'expression «se trouvaient déjà» donne à comprendre la présence de la trentaine de passagers comme une circonstance antérieure à l'action réalisée par l'agent alors que, dans la version anglaise, «were also gathered» témoigne d'une relation de simultanéité. Il faut également considérer cette traduction telle qu'en train de s'intégrer à ce que le journaliste a rédigé jusqu'ici :

Extrait 42 : État du texte à 11:29 (TSR, 07.03.2007, 11:29)

<.....//Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants..ce passager n'est pas encore à l'abri mais sa caméra est enclenchée.....//. pas moins de 112 voyageurs sur les 133 transportés par la compagnie

Garuda ont survécu, et six membres de l'équipage sur sept. Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : « J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saine set sauvés.

Dans un tel cadre, l'expression « se trouvaient déjà », en plus de marquer l'antériorité du procès par rapport à un procès précédemment représenté, peut être interprétée comme l'évaluation de la précocité avec laquelle les passagers sont sortis. Elle peut, par là, impliquer que l'agent de sécurité est intervenu aux abords temporels immédiats de l'accident. Une telle implication peut également expliquer le choix de traduire *be gathered* par *se trouver* plutôt que par *être rassemblé*, correspondant pourtant usuel du verbe anglais précité dans les dictionnaires et d'ailleurs évoqué par les deux praticiens comme une traduction possible (l.79 et 80). Le fait de ne pas retenir *être rassemblé* pourrait s'expliquer par le fait qu'une description telle que **une trentaine de personnes étaient rassemblées hors de l'appareil* aurait pu être en décalage avec la première séquence de la nouvelle qui présente les proches environs de l'avion comme dangereux.

Si le témoignage original (extrait 34) donne à penser que l'agent de sécurité n'est pas arrivé sur les lieux du crash directement après l'accident, la version anglaise du témoignage – à partir duquel travaillent le journaliste et le monteur – est bien plus vague à ce propos. De ce fait, elle permet des inférences plus nombreuses. Au regard de la configuration narrative projetée par les praticiens jusqu'ici et relativement à leur interprétation des événements, la traduction de « were also gathered » en « se trouvaient déjà » leur paraît être une interprétation adéquate ; cela même si « déjà » ajoute et explicite une information qui n'était pas présupposée¹⁵ par la version anglaise du témoignage.

En permettant de situer les événements dont rend compte l'agent de sécurité aux abords temporels immédiats du crash, à l'image de la fuite du survivant au début de la nouvelle, les praticiens procèdent à une compression de chronotope : ils confinent l'espace-temps des conséquences aux abords immédiats de l'événement. La notion de compression du chronotope est d'autant plus intéressante qu'elle fonctionne à l'échelle de l'ensemble de la nouvelle. Les praticiens, tout au long de la production, procèdent à la délimi-

15. Au sens technique qui distingue posé, présupposé et sous-entendu (Ducrot 1969) : « Le posé est ce sur quoi porte manifestement l'énoncé, [...] ce qui est présumé inconnu du destinataire et que le locuteur porte à sa connaissance, [...] l'information nouvelle. [...] le "présupposé" est, au contraire, ce qui est présumé connu du destinataire, et ce sur quoi le locuteur s'appuie pour apporter l'information nouvelle » (Krieg-Planque 2013 : 121-122). Quant au sous-entendu, au contraire du présupposé, il « est rendu possible par l'énoncé, mais il n'y est pas contenu linguistiquement [...] le sous-entendu dépend d'un contexte : il "suffit" de changer l'énoncé de contexte, comme on pourrait déplacer un panneau, pour que les sous-entendus les plus vraisemblables changent. [...] [L]e sous-entendu se produit dans l'interprétation, au sens où il est calculé, déduit, imaginé ou fantasmé par le destinataire : pour cette raison, il est nécessaire de connaître le contexte (psychologique, situationnel, interactionnel, historique, social) d'un énoncé pour pouvoir en dégager les sous-entendus les plus vraisemblables » (Krieg-Planque 2013 : 145-146).

tation de chronotopes dignes d'être rapportés et font des choix narratifs qui leur permettent de rester aux abords de l'événement : ils ne font pas référence à l'histoire récente de l'Indonésie, qu'il s'agisse des catastrophes naturelles ou des accidents à répétition ; ils ne traitent ni des répercussions à plus long terme, ni ne font mention des réactions politiques, australiennes ou indonésiennes.

Ce travail de délimitation peut être en quelque sorte implicite, nous l'avons vu ci-dessus, mais également explicite, comme nous l'observons à la suite immédiate de la rédaction du témoignage. Alors que les deux praticiens considèrent les plans qu'il reste à utiliser, le journaliste déclare : « les hôpitaux, on s'en fout » (11:33), ceci étant immédiatement ratifié par le monteur. Le journaliste rend ici explicite le choix de ne pas traiter d'un aspect : la prise en charge des survivants hors de la scène de l'accident. Il y a donc délimitation au cours du travail collaboratif de différents chronotopes. Chaque chronotope engage, rappelons-le, la découpe d'un temps et d'un lieu en relation avec une dynamique événementielle et actantielle, le tout formant un ensemble cohérent. Leur délimitation permet aux praticiens de s'orienter dans le compte rendu de l'événement.

3 EFFACER LES DIVERGENCES ET EXPLOITER LES CONVERGENCES

Ultimement tournée vers l'auditoire auquel la nouvelle se destine, l'accommodation du témoignage est particulièrement affectée par l'intégration de celui-ci dans un artefact en cours de réalisation. Au travers d'un travail sur la dénomination des personnages, sur l'expression du déroulement événementiel et sur la localisation spatio-temporelle du monde représenté, les praticiens rendent compatibles deux configurations narratives pourtant différenciées. Pour ce faire, les praticiens amoindrissent, d'une part, les divergences entre les configurations narratives réalisées et projetées par les deux textes, effaçant ce qui pourrait apparaître contradictoire ou incohérent. D'autre part, ils exploitent les convergences entre les deux textes comme des potentialités d'adaptation d'une configuration narrative sur l'autre.

Notre formulation pourrait donner à penser que le travail d'accommodation réalisé par les deux praticiens est entièrement conscient, stratégiquement calculé. Tel n'est probablement pas le cas. Les analyses que nous avons menées ci-dessus montrent au contraire que l'accommodation réalisée par les praticiens n'est pas effectuée en toute connaissance de cause, ceci tant pour la dénomination des personnages que pour l'affaiblissement de la consécution des événements ou la compression chronotopique. Plus vraisemblablement, ces choix résultent d'une orientation générale vers une configuration narrative donnée et une interprétation globale des événements, qui pousse les praticiens

vers une certaine cohérence et une certaine homogénéisation du discours. «Professional artistry is about practical know-how, skilful performance or knowing-as-doing.» (Fish 1998: 87, cité par Sarangi & Candlin 2010: 4) Aussi, bien loin d'être une manière de procéder hasardeuse, la façon de faire des deux praticiens semble être l'indice d'un savoir-faire pris dans une pratique professionnelle nourrie par l'expérience, s'agissant de naviguer entre différentes configurations narratives, de les adapter et de les associer.

CHAPITRE 8

Récapituler le déroulement d'une expérience collective

À la suite de la rédaction du témoignage, le journaliste et le monteur discutent des plans qu'ils ont à leur disposition: un plan de «la piste de l'aéroport qu'il faudra utiliser» (le journaliste, 11:33) car «c'est l'unique [...] où on voit un peu où c'est» (le journaliste, 11:33); des images des hôpitaux dont «on s'en fout» (le journaliste, 11:33); des plans de rizières «qu'il faudra pas oublier d'utiliser» (le journaliste, 11:33). Puis, rapidement, le journaliste projette la suite des opérations:

Extrait 43: Récapituler le déroulement des événements (TSR, 07.03.2007, 11:33-11:34)

```
1      (2)
2  J   <#1 donc on va expli><#2 quer>
      mod #1 fait un cercle à 2 mains #2 main gauche vers le haut
3      <#3 que l'avion> > <#4 euh>
      mod #3 main gauche vers main droite #4 les deux mains ouvertes
4      <#5 allait #6 trop vite>
      mod #5 et #6 2 mains ouvertes alternent entre haut en bas
5      <#7 y a eu #8 des>
      mod #7 et #8 2 mains ouvertes alternent entre haut en bas
6      apparemment pris dans des turbulences (.)
      mod #9 et #10 les 2 mains s'éloignent l'une de l'autre
7      <#11 est arrivé> <#12 beaucoup trop vite>
      mod #11 et #12 passe les mains de haut en bas rapidement
8      <#13 et a rebondi> <#14 deux fois #15 sur la piste>=
      mod #13, #14 et #15 fait deux fois le geste de rebondir
9  M   =ouais=
10 J   =<#16 ..h avant #17 de #18>
      mod #16 main gauche en haut à droite, #17 en bas, #18 puis à gauche
11      <#19 .h eu::h #20>
      mod #19 et #20 main gauche du haut à droite au bas à gauche
12      de crasher définitivement <#21 dans une rizière>
      mod #21 ouvre la main gauche paume vers le ciel
```

1. Dans cet extrait, tous les commentaires concernent J.

Histoire d'une nouvelle

13 euh <#22 les passagers #23>
mod #22 et #23 bouge les poings comme s'il courait
14 <#24 pof #25>
mod #24 et #25 passe les mains de droite à gauche
15 <#26 ont sauté #27>
mod #26 et #27 écarte et ouvre les mains vers le ciel
16 il y a vingt-et-une personnes sont mortes carbonisées
17 euh voilà quoi
18 M j'ai encore les gens qui étei[gnent
19 J [ouais
20 M ça c'est mon (.) dernier plan j'pense=
21 J =ouais

Dans l'extrait ci-dessus, le journaliste exprime ce qu'il souhaite faire dans la suite de la nouvelle, *expliquer les causes de l'accident* (l.2-4). Dans le même mouvement, il relate le déroulement des événements (l.3-8 et l.10-17). Son compte rendu, entrecoupé d'une ratification du monteur (l.8), est structuré en quatre temps. D'abord est introduite l'entité qui fait l'objet du compte rendu («l'avion», l.3) et sont décrites les circonstances² dans lesquelles se trouve l'appareil avant l'accident (l.3-6). S'ensuit la représentation verbale et gestuelle de trois événements successifs³ concernant l'avion: 1. *arriver beaucoup trop vite* (l.7); *rebondir deux fois sur la piste* (l.8); *crasher définitivement dans une rizière* (l.10-12). Puis, est représenté verbalement et gestuellement un quatrième événement, consécutif des trois autres et concernant d'autres entités, humaines cette fois-ci: *des passagers sautant de l'avion* (l.13-15). Enfin, sont mentionnées les conséquences tragiques pour certaines des entités humaines ayant subi l'accident (l.16). En synthèse sont distingués trois temps: avant l'accident (l.3-6), pendant l'accident (l.7-12) et après l'accident (l.13-16). La nouvelle, dans sa version diffusée, présente à la suite du témoignage les mêmes informations, mais dans un ordre légèrement différent (voir extrait 8): à la suite du témoignage, sont tout d'abord présentées les conséquences tragiques pour certaines des personnes ayant subi l'accident ([p11]-[p13]). Puis, dans un mouvement de retour en arrière et de focalisation progressive sur l'avion, sont mentionnées les causes ([p14]-[p16]) et le déroulement de l'accident ([p16]-[p19]).

Si l'on compare la nouvelle à la récapitulation du journaliste figurée ci-dessus, il convient de remarquer qu'est conservé le partage des informations entre les trajectoires de deux sortes d'entités, humaines (*les passagers*) et non humaines (*l'avion*). Néanmoins, la mise en ordre des événements est différente: la récapitulation du journaliste (extrait 43) suit la chronologie des événements (les causes, le déroulement, les conséquences) alors que la nouvelle présente les

2. Ceci se marque notamment par l'emploi de l'imparfait («allait», l.4), d'un présentatif («il y a eu», l.5) et d'un incrément («apparemment pris dans des turbulences», l.6) fonctionnant comme un attribut d'«avion» énoncé plus haut.

3. Leur consécution est notamment signalée par des organisateurs temporels («et», l.8, et «avant de», l.10) et l'emploi du passé composé (l.7 et l.8).

conséquences avant les causes et le déroulement de l'accident. Pour employer les termes de Genette (1972), en salle de montage, la récapitulation du journaliste est parfaitement *synchrone* alors que la nouvelle est, pour partie, *anachronique*, c'est-à-dire qu'elle ne suit pas le déroulement chronologique des événements. Différent également, dans les deux versions, les représentations iconiques attachées au compte rendu verbal : dans la récapitulation en salle de montage, le journaliste peut figurer au moyen de gestes la trajectoire de l'avion au moment de l'accident, qu'il s'agisse des turbulences (extrait 43, #5-#8), du fait de s'écraser (extrait 43, #11-#12 et #16-#20) ou de rebondir (extrait 43, #13-#15); en revanche, dans la nouvelle, sont présentées des images des conséquences de l'événement, c'est-à-dire des représentations iconiques qui fonctionnent comme des indices, des traces des événements rapportés (Bednarek & Caple 2012 : 115). Enfin, il faut noter que, dans les deux versions, s'observe une modalisation épistémique portant sur des aspects précédant l'accident : en salle de montage, il s'agit d'une modalisation portant sur les circonstances («apparemment pris dans des turbulences», extrait 43, l. 6) alors que, dans la nouvelle, la modalisation porte sur les causes elles-mêmes («il aurait touché la piste à une vitesse excessive» extrait 8, [p16]).

Bien que prises en charge par le même *raconteur* (le journaliste), ces deux versions divergent légèrement. La suite de notre propos vise à expliquer les raisons de ces divergences, soulignant, comme dans le chapitre précédent, la pression de l'artefact en cours de construction sur le matériel mobilisé par le journaliste et soulevant, cette fois-ci, les enjeux qu'il y a à raconter non plus avec les mots d'un autre, mais avec les mots des autres, c'est-à-dire à partir de plusieurs sources dont il faut synthétiser le propos.

1 CLORE LE CHAPITRE DES CONSÉQUENCES

À la suite immédiate du compte rendu réalisé par le journaliste (extrait 43), les praticiens continuent à faire la liste des plans à disposition : un plan de «gens qui éteignent [...] mon dernier plan je pense» (le monteur, 11:34); des plans «très forts où [...] ça brûle» (le journaliste, 11:34) qu'il «ne faudra pas hésiter à [...] utiliser même s'il y a les sous-titres de la télévision indonésienne» (le journaliste, 11:34) et sur lesquels le monteur propose d'«enchaîner» (le monteur, 11:34), notamment sur «un super beau plan avec la porte qui est ouverte»⁴ (le monteur, 11:34). C'est à ce moment-là qu'est prise la décision de mentionner les victimes avant de procéder à la récapitulation du déroulement des événements.

4. Et c'est effectivement ce plan (plan 6) qui suivra directement le témoignage.

Extrait 44 : Éliminer les morts (TSR, 07.03.2007, 11:34-11:35)

1 J okay <#1 .h [alors]>
mod #1 J regarde les dépêches posées devant lui
2 M [mais d'a]bord vraiment de la pi[ste ou quoi/]
3 J [(tousse)]
4 attends=attends j'sais pas comment j'vais cons-
5 j'vais construire .h eu:h
6 est-ce qu'il faut qu'j'dise
7 vingt=vingt-et-une personnes sont (1.5) euh
8 vingt-et-une j'dis là (0.5)
9 vingt-et-une s- (.) euh personnes sont mortes cep-
10 sont cependant mortes (cardo, car=de) pl- eu::h .h
11 j'vais quand même dire au début
12 et pis après on (l'a éliminé)
13 enfin on élimine les morts on .h
14 on=on=on on parle un peu de c'qui s'est passé xx .h
15 j'continue en disant
16 vingt-et-une (0.5) personnes (1) sont (0.8)
txt 21 personnes sont
17 cependant (1.7) mortes (0.2) carbonisées
txt cepndant⁵ mortes carbonisées
18 M ouais okay
19 J euh (0.5) euh (0.5) coincées (1.2) euh (0.2)
txt coincées
20 euh par les flammes (1.6)
txt par les flammes
21 à l'avant de l'appareil apparemment
txt à l'avant
22 <#2 ils disaient à l'avant de l'appareil #3>
mod #2 et #3 J quitte son clavier pour feuilleter les dépêches
23 #4 euh (1) eu[:h
mod #4 J commence à feuilleter ses dépêches
24 M [donc j'enchaîne sur euh=
25 J =hein/
26 M donc [xxxx
27 J [tu peux commencer avec l'incendie euh
28 l'incendie très fort
29 M ouais okay dommage

Dans l'extrait ci-dessus, le monteur et le journaliste ont terminé de faire la liste des plans qu'ils ont à disposition. Alors que le journaliste dirige son attention sur les dépêches qu'il a devant lui (l.1, #1), le monteur lui demande s'il souhaite commencer avec le plan montrant la piste de l'aéroport (l.2). Pour rappel, le journaliste a précédemment mis ce plan en évidence en tant que «l'unique [...] où on voit un peu où c'est» (11:33), c'est-à-dire offrant une vue d'ensemble de la scène où s'est déroulé l'accident. Face à la question du monteur, le journaliste demande à différer sa réponse («attends attends», l.4),

5. «Cepndant» est corrigé en suite en «cependant».

explicitant son hésitation quant à la configuration narrative à donner à la suite du texte («j'sais pas comment [...] j'veais construire», l.4-5).

Le journaliste propose dès lors de continuer la nouvelle avec le dénombrement des morts avant de récapituler le déroulement de l'accident (l.6-14). Sa proposition, saturée par la répétition de verbes de parole («il faut que je dise», l.6; «j'dis là», l.8; «j'veais quand même dire», l.11; «on parle un peu», l.14), témoigne d'une réflexion à propos de la cohésion entre ce qu'il projette de rédiger – exprimé dans l'extrait 43 – et le texte qu'il a déjà rédigé, celui-ci portant principalement sur les conséquences de l'événement pour les entités ayant vécu l'accident, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents.

La réflexion du journaliste est d'abord signalée par les reformulations successives de la description du nombre de morts: «vingt = vingt-et-une personnes sont (l.5) euh vingt-et-une j'dis là (0.5) vingt-et-une s- (.) euh personnes sont mortes cep- sont cependant mortes», l.7-10. Dans cette chaîne de reformulations apparaît le marqueur concessif *cependant* («cep-», l.9, et «cependant», l.10). L'émergence d'un tel marqueur signale qu'est posé un rapport de liaison entre la description du nombre de morts et le texte rédigé précédemment. Suite à ces reformulations, le journaliste motive son choix de parler tout d'abord des victimes de l'accident: il s'agit de pouvoir «éliminer» cette information pour parler ensuite de ce qu'il s'est passé (l.11-14). Un tel commentaire peut se lire comme la résolution d'un effet de *pression chronotopique*: plutôt que de devoir rouvrir en fin de nouvelle⁶ un chronotope présent tout au long de son début, le journaliste préfère clore le «chapitre» des conséquences (centré sur les entités humaines ayant vécu le crash) avant de débiter la construction d'un nouveau chronotope (focalisé sur la trajectoire d'une nouvelle entité, l'avion).

Sans attendre l'approbation du monteur, le journaliste rédige la description qu'il a énoncée (l.15-17). Il répète néanmoins à haute voix ce qu'il est en train d'écrire, texte que le monteur évalue ensuite positivement (l. 18). Dans la foulée, le journaliste continue à rédiger et ajoute un segment qu'il n'avait pas énoncé auparavant (l.19-21): «coincées par les flammes à l'avant (de l'appareil)⁷». Le journaliste s'arrête cependant avant l'entière complétion de ce segment pour vérifier une information dont il n'est pas certain de la véracité, ceci étant marqué par l'emploi d'un adverbe de modalisation épistémique («à l'avant de l'appareil apparemment», l. 21) et le fait que, référant à un discours autre («ils disaient», l.22), il quitte son clavier pour feuilleter les dépêches qui se trouvent devant lui (l.22, #2 et #3; l.23, #4).

6. C'est-à-dire après le compte rendu du déroulement de l'accident.

7. Le journaliste rédigera «de l'appareil» à 11:36 après avoir vérifié cette information dans les dépêches.

Profitant de l'hésitation du journaliste (l.23), le monteur réintroduit la question du choix des plans (l.24) que le journaliste avait laissé en suspens un peu plus tôt (l.4). Tout en feuilletant ses dépêches, le journaliste répond au monteur et lui propose de commencer avec les plans de l'avion en feu (l.27-28); plans dont les deux praticiens avaient observé l'intérêt quelques secondes plus tôt. Le monteur accepte cette proposition, même s'il ne s'y affine pas complètement (l.29). Il est intéressant de noter qu'à ce moment de la production du reportage, ce ne sont ainsi plus les plans qui guident la rédaction du texte, mais davantage le texte en train d'être rédigé qui mène à privilégier l'emploi de certains plans sur d'autres.

Ceci se marque également à la suite directe de cet extrait. Alors que le monteur évoque d'autres plans qui pourraient être utilisés («j'ai des mélanges de très beaux plans [...] mais c'est déjà éteint», 11:35; «les rizières», 11:35), le journaliste fait la remarque suivante: «ce sera plutôt la fin ça [...] des plans de fin [...] parce qu'après je vais expliquer ce qui s'est passé» (11:35). Au contraire de la première partie de la nouvelle, les images ne conduisent plus l'écriture, mais sont employées pour illustrer un aspect décrit par le texte, à savoir: l'incendie de l'avion accidenté qui a conduit à la mort d'une vingtaine de personnes.

Retournant au texte qu'il est en train de rédiger, le journaliste le relit encore une fois, regarde à nouveau ses dépêches et dit: «bon ils disaient vingt à l'avant de l'appareil» (11:36). Puis, lisant une des dépêches⁸, il ajoute: «la plupart situés à l'avant de l'appareil» (11:36). Il complète ensuite le segment de texte qu'il avait laissé en suspens en écrivant «de l'appareil» (11:36)⁹. À la suite directe de ce mouvement rédactionnel, le journaliste débute la rédaction d'un nouvel énoncé «Selon les pre» qu'il corrige en «Il semblerait que» (11:36). La succession de ces deux expressions – de même que l'emploi d'un verbe de parole («ils disaient», 11:36; également extrait 44, l.22) – pointe vers un autre aspect en jeu dans la récapitulation des événements: le journaliste doit gérer une multitude de sources et donc de voix rapportant, commentant et témoignant de l'événement. C'est de ce phénomène que traite la partie ci-après.

8. Ce sont trois dépêches (10,11 et 12), toutes en anglais, qui sont les sources de cette information: «la plupart situés à l'avant de l'appareil» traduit «most from the front of the plane»

9. Un peu plus tard, entre 11:50 et 11:51, le journaliste modifiera «vingt-et-une personnes sont mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil» en «vingt-et-une personnes *n'ont cependant pas réussi à sauter hors de l'avion et* sont mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil»; l'ajout (en italique) correspond à un événement décrit par le journaliste lors de la récapitulation figurée dans l'extrait 43.

2 RÉDIGER LA RÉCAPITULATION DES ÉVÉNEMENTS

Le journaliste rédige la récapitulation des événements en deux temps :

- De 11:36 à 11:38 : «Au moment de l'atterrissage¹⁰, les passagers avaient¹¹ été avertis que le Boeing allait connaître de fortes turbulences» ;
- De 11:42 à 11:43 : «il aurait touché la piste à une vitesse excessive¹²... ..l'avion a rebondi deux fois sur le tarmac avant de s'échouer¹³ dans une rizière...¹⁴ 300 mètres plus loin».

Tout au long de ces deux temps de rédaction, le journaliste consulte des dépêches qui, au travers de témoignages et d'expertises, lui permettent de vérifier la véracité de ce dont il rend compte. Pourtant, il n'en est fait nulle mention dans la version que rédige le journaliste et, mise à part la présence d'un conditionnel marquant une distance par rapport à l'attribution de la cause de l'accident («aurait touché»), l'on observe, à l'instar de Moirand dans ses analyses de corpus de presse, «une suite d'assertions relatant des faits que le scripteur assume comme des *realia* (sans distance)» (Moirand 2006 : 50). Par conséquent, on peut se demander quels sont les processus par lesquels l'expérience collective est disjointe de ses voix, désobjectivée et, par là, objectivée. Nous analysons tout d'abord le premier temps d'écriture, puis le second, en réalisant pour chaque cas une comparaison entre le texte du journaliste et les fragments de dépêches utilisés.

Lors du premier temps d'écriture, le journaliste passe par trois formats qui signalent peu à peu l'effacement des voix présentes dans les dépêches et les points de vue qu'elles véhiculent. Le journaliste écrit tout d'abord «selon les pre» (11:36) : bien que la forme soit incomplète, elle engage la présence de plusieurs voix auxquelles est associé explicitement un point de vue convergent. Cette forme est ensuite effacée et laisse place à la rédaction de «il semblerait que le Boeing» (11:36-11:37) : ici est projetée une proposition subordonnée incomplète («le Boeing»), doublement modalisée par l'emploi dans la proposition principale de la forme impersonnelle du verbe *sembler* et du conditionnel présent ; aussi, s'il n'apparaît pas de voix explicitement nommées, s'opère une modalisation épistémique et ainsi le marquage d'une distance par rapport au point de vue véhiculé par la proposition subordonnée. Ce format est ensuite remplacé par

10. Ayant écrit tout d'abord «atterrissage», le journaliste le corrige en «atterrissage» à 11:43.

11. Ayant écrit tout d'abord «ont été», le journaliste, à 11:51, le remplace par «avaient été», ceci permettant en association avec le circonstant «au moment de l'atterrissage» de marquer l'antériorité du procès.

12. «Excessive» est corrigé en «excessive» à 11:46

13. À 11:47 est ajouté «violemment».

14. «Et de brûler complètement» est ajouté à 11:54.

une structure syntaxique complète et complexe: «au moment de l'atterrissage, les passagers ont été avertis que le Boeing allait connaître de fortes turbulences». Ici l'énoncé met en scène, même minimalement, deux points de vue – celui des passagers, récepteurs du message, et celui de l'instance ayant énoncé le message destiné aux passagers – mais aucune voix n'est explicitement nommée, la forme passive (*être averti*) permettant l'effacement du complément d'agent.

Extrait 45 : Rédaction de la récapitulation I (TSR, 07.03.2007, 11:36-11:38)

Opérations: *écrire* (Ec), *remplacer* (Re), *corriger* (Co) et *effacer* (Ef).

Temps	Op.	Texte	Contexte
11:36	Ec	«Selon les pre»	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil....Selon les pre
11:36	Ef	«Selon les pre»	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil....
11:36	Ec	«Il semblerait que»	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil....Il semblerait que
11:36	Ec	«indonésienne»	<....//Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants..ce passager n'est pas encore à l'abri mais sa caméra est enclenchée...//. pas moins de 112 voyageurs sur les 133 transportés par la compagnie indonésienne Garuda ont survécu, et six membres de l'équipage sur sept. Le témoignage d'un agent de sécurité de l'aéroport de Yogyakarta : «J'ai entendu deux explosions et j'ai tiré quatre personnes hors de l'avion... saines et sauvées. une trentaine de passagers se trouvaient déjà hors de l'appareil... elles aussi toutes en vie.» 21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Il semblerait que
11:37	Ec	«le Boeing»	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Il semblerait que le Boeing

Temps	Op.	Texte	Contexte
11:37	Re	« Il semblerait que le Boeing » par « Au moment de l'atterrissage, »	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Au moment de l'atterrissage,
11:37 - 11:38	Ec	« les passagers ont été avertis »	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Au moment de l'atterrissage, les passagers ont été avertis
11:38	Ec	« que le boeing allait »	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Au moment de l'atterrissage, les passagers ont été avertis que le boeing allait
11:38	Ec	« connaître de fortes turbulences.... SDelon »	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Au moment de l'atterrissage, les passagers ont été avertis que le boeing allait connaître de fortes turbulences... SDelon
11:38	Co	« SDelon » en « Selon »	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Au moment de l'atterrissage, les passagers ont été avertis que le boeing allait connaître de fortes turbulences... Selon

L'analyse de l'enregistrement audio-vidéo en salle de montage ne permet pas de saisir les motivations qui ont conduit à remplacer «selon» par «il semblerait que», le journaliste ne disant rien de plus que «euh il semblerait on va dire il semblerait» au moment où il efface le premier format (11:36). Quant à l'abandon du deuxième format au profit du troisième, il semble être motivé par une difficulté grammaticale, le journaliste hésitant entre les formes verbales de l'indicatif et du subjonctif présent – respectivement «a subi» et «ait subi» (11:37) – pour compléter la proposition subordonnée amorcée avec «le Boeing». Le troisième format se révèle être plus ou moins identique à une description proposée par les dépêches 1 et 8. Ce n'est pourtant pas la seule description des turbulences que l'on peut trouver dans les dépêches, ainsi que l'illustrent les fragments figurés ci-après.

Extrait 46 : Description des turbulences dans les dépêches

Désignation explicite de la voix : **gras** ; Description des turbulences : *italique*.

- A. **Un survivant a raconté à Reuters** que *les passagers avaient été avertis que l'appareil allait connaître des turbulences* et la plupart ont réagi avec calme. (Dépêche 1)
- B. « *Alors qu'on s'approchait du sol et que j'apercevais le toit des maisons, l'avion continuait de tanguer et d'être pris de secousses* », **a dit Ruth Meigi Panggabean, qui travaille pour l'organisation World Vision.** (Dépêche 1)
- C. *The Garuda airlines jet shook violently as it prepared to land and then overshot the runway, hitting fences and slamming into a rice field shortly before 7 a.m., survivors said.* (Dépêche 7)
- D. **One survivor told Reuters** that *passengers had been warned the flight would be turbulent* and that most reacted calmly and orderly under the circumstances. (Dépêche 8)
- E. *The Garuda Indonesia jet started shaking violently before landing and then overshot the runway, hitting fences and slamming into a rice field before 7 : 00 am local time (00 : 00 GMT).* (Dépêches 10, 11 et 12)
- F. « *Before the plane landed it was shaking. Suddenly there was smoke inside the fuselage, it hit the runway and then it landed in a rice field* », **local Islamic leader Dien Syamsudin told El-Shinta.** (Dépêches 11 et 12)
- G. **One passenger who survived told local TV station RCTI TV** that « *before landing I felt the plane shake strongly* ». (Dépêches 11 et 12)

Les turbulences sont mentionnées dans sept fragments, issus de six dépêches (1, 7, 8, 10, 11, 12), la plupart en anglais. Mis à part un fragment (E), chacune des descriptions est attachée à une source explicitement nommée : un survivant anonyme interviewé par l'agence Reuters (1 et 8), Ruth Meigi Panggabean (1), des survivants anonymes (7), Dien Syamsudin interviewé par la radio indonésienne El-Shinta (11 et 12) et un survivant anonyme interviewé par la télévision locale RCTI (11 et 12). Nous relevons cinq sources différentes : l'une correspondant à une voix collective et non identifiée ; les quatre autres à des voix individuelles, dont deux anonymes et deux identifiées nominativement. Toutes ces voix sont celles de survivants, et, parmi celles-ci, on compte au moins trois passagers. Dans trois cas, est précisée l'instance médiatique garante du relai de ces témoins. Le journaliste se trouve ainsi face à une pluralité de voix qui fournissent une version convergente du même événement. Dans un tel cas, l'emploi de « selon les pre » paraît adéquat parce qu'elle peut signaler que ce qui est dit provient de plusieurs sources. Quant à « il semblerait que », il marque une distance par rapport au contenu qu'il introduit et indique, par là, qu'il s'agit d'un autre point de vue que celui du journaliste. Ne retenant

ni le premier, ni le deuxième format, le journaliste doit dès lors trouver un moyen de montrer qu'il est le relai de plusieurs points de vue convergents sur l'événement qui s'est déroulé.

Pour ce faire, le journaliste reprend presque littéralement l'un des deux fragments en français. Il choisit le fragment A dans lequel sont rapportées les paroles de quelqu'un rapportant lui-même des paroles : « un survivant a raconté à Reuters que les passagers avaient été avertis que l'appareil allait connaître des turbulences » (A). Ce cas de discours rapporté est lui-même la reprise d'une dépêche tout d'abord diffusée en anglais, quoiqu'avec une légère variation : « one survivor told Reuters that passengers had been warned the flight would be turbulent » (D). Dans la version anglaise, l'avertissement portant sur les turbulences peut être interprété comme concernant l'entier du vol (*flight*). Dans la version française, en revanche, l'avertissement semble être donné un peu avant l'accident. En effet, le fragment A est directement suivi par le fragment B, le témoignage d'une passagère rapportant les turbulences connues par l'avion quelques instants avant l'accident : « Alors qu'on s'approchait du sol et que j'apercevais le toit des maisons, l'avion continuait de tanguer et d'être pris de secousses » (B). Cette proximité entre les fragments A et B dans le texte source (dépêche 1), associée par ailleurs à plusieurs descriptions de l'avion pris de secousses alors qu'il se préparait à atterrir (C, E, F et G), conduisent probablement le journaliste à situer l'annonce faite aux passagers au moment de l'atterrissage. Il répond ainsi à une forme de *pression chronotopique*, l'amenant à situer l'événement rapporté dans les alentours spatio-temporels immédiats de l'accident en dépit du fait que ceci n'est pas confirmé, ni infirmé d'ailleurs, par les sources à sa disposition.

En supprimant le premier appareil introducteur de discours rapporté (« un survivant a raconté à Reuters que »), le journaliste se donne le moyen de mettre en évidence le point de vue d'un collectif, les passagers, « expérienceurs » du propos rapporté (« l'avion allait connaître des turbulences »). Est ainsi communiqué un point de vue collectif à partir des mots d'un seul individu qui n'est pas mentionné comme source. L'emploi de ce segment de texte est d'autant plus habile qu'elle soutient l'infrastructure textuelle et narrative de la nouvelle. En effet, la proposition principale « les passagers ont été avertis », en traitant des entités humaines affectées par l'accident, s'attache à la progression thématique précédemment entamée dans la nouvelle ; la proposition principale est en cela orientée vers l'amont du texte rédigé par le journaliste. En revanche, la proposition subordonnée « l'avion allait connaître des turbulences », avec pour sujet l'entité non humaine « avion », est le premier segment d'une chaîne anaphorique qui se prolongera jusqu'à la fin de la nouvelle ; la proposition subordonnée est ainsi orientée vers l'aval du texte. Il faut par ailleurs noter qu'un peu moins d'une quinzaine de minutes plus tard (11:51), « ont été avertis » est remplacé par « avaient été avertis ». En utilisant le plus-que-parfait (à l'instar de la dépêche 1) plutôt que le passé composé, le journaliste signale – de manière

coordonnée avec le circonstant «au moment de l'atterrissage» – que ce qui est relaté s'est déroulé avant les conséquences (Combettes 1992: 20-22)¹⁵. Aussi, la clause complexe «au moment de l'atterrissage, les passagers avaient été avertis que l'avion allait connaître des turbulences» fonctionne comme un pivot tant au niveau de l'infrastructure textuelle de la nouvelle que de l'infrastructure narrative, facilitant le passage d'une configuration narrative centrée sur les conséquences qu'a eues le crash sur des entités humaines à une autre configuration narrative se focalisant, elle, sur la trajectoire d'une entité non humaine, l'avion, au travers des événements.

À la suite de la rédaction de cette clause complexe, le journaliste commence à écrire un nouvel énoncé qu'il fait débiter par «selon» (11:38). Il se met ensuite à feuilleter les dépêches qu'il a imprimées et commente «euh l'armée de l'air c'est quoi selon» (11:38) avant de continuer à consulter ces dernières. Une seule dépêche cite comme source l'armée de l'air: la dépêche 2, qui traite du rôle de la vitesse dans l'accident. Deux autres dépêches attribuent la cause de l'accident à la vitesse, elles font néanmoins référence à une autre source (voir ci-dessous).

Extrait 47 : Évocation de la vitesse dans les dépêches (07.03.2007)

Désignation explicite de la voix : **gras** ; Description des causes : *italique*.

- H. *La vitesse peut-être en cause.* (Dépêche 1)
- I. **Selon l'expert Robert Heath, spécialisé dans les catastrophes aériennes, la vitesse excessive de l'appareil pourrait être l'une des causes de l'accident.** «De ce que j'ai pu voir, l'appareil a atterri intact et cela laisse penser que la vitesse excessive pourrait être en cause», **a déclaré Heath.** (Dépêche 1)
- J. [L]e Boeing accidenté allait trop vite (**armée de l'air**) (Dépêche 2)
- K. Le Boeing 737 qui s'est enflammé en ratant son atterrissage mercredi en Indonésie, «*allait trop vite*», **a affirmé un officier de l'armée de l'air.** (Dépêche 2)
- L. «*L'avion allait trop vite ou a trop accéléré, ce qui l'a fait sortir de la piste d'environ 300 mètres*», **a expliqué Benjamin Dandel, responsable de la base aérienne de Yogyakarta.** (Dépêche 2)
- M. **Aviation disaster expert Robert Heath said the aircraft speed might have been a factor in the crash.** (Dépêche 8)

La dépêche 2 cite les propos d'un officier de l'armée de l'air alors que les deux autres dépêches (1 et 8) rapportent les propos d'un expert des catas-

15. L'emploi du plus-que-parfait et de l'imparfait va ici faciliter le passage d'un chronotope à l'autre (et, par là, le passage d'une focalisation sur des entités humaines à une focalisation sur une entité non humaine).

trophes aériennes. Dans la dépêche 2, le rôle de la vitesse comme cause de l'accident est posé comme certain, ainsi que l'indique l'emploi du verbe de parole *affirmer* et la répétition d'assertions non modalisées. Les dépêches 1 et 8 mentionnent également la vitesse comme cause de l'accident, mais elles le font sous la modalité du probable, comme le signale notamment l'emploi de marques de modalisation telles que «peut-être» (H), «pourrait» (I), «laisse penser» (I) ou «might» (M).

Après avoir consulté les dépêches disposées sur son bureau, le journaliste consulte une dépêche en ligne (11:38). Il s'agit d'une dépêche de l'AFP qui n'a été émise que quelques minutes plus tôt (11:34). Il la lit pendant un peu plus de 45 secondes.

**Extrait 48 : Dépêche «Dans l'enfer du Boeing en feu»
(AFP, 07.03.2007, 11:34)**

Source : Agence France Presse Reçu : 07.03.2007 11:34

Dans l'enfer du Boeing en feu (TÉMOIGNAGE)

(PHOTO)

JAKARTA, 7 mars 2007 (AFP) – « Je n'ai pas réfléchi, j'ai sauté dans le vide par l'issue de secours ». Yunadi Srimulyo, les membres tuméfiés et les mains légèrement brûlées, a vu de près la mort dans un Boeing indonésien en feu au milieu d'une rizière de Java.

Quarante-cinq minutes plus tôt à Jakarta, l'Indonésien de 33 ans s'était assis dans le siège 12E du Boeing 747-400 de la compagnie nationale Garuda Indonesia.

À l'issue d'un vol sans problème apparent, l'arrivée fut brutale, a-t-il relaté à l'hôpital Panti Rini où il a été admis en compagnie d'autres blessés.

« L'atterrissage a été rude. Soudain il y a eu un choc brusque qui a projeté tous les passagers contre le siège de devant. Puis, j'ai vu un incendie gagner rapidement l'aile de l'avion », a raconté M. Srimulyo à l'agence Antara.

Pris de panique, les passagers criant d'effroi ont alors tenté d'ouvrir l'issue de secours, proche de son siège. Aussitôt la porte ouverte, l'Indonésien a sauté, chutant sur une pièce de l'avion se consumant.

Le salarié de l'industrie mécanique, qui revenait d'un contrat de trois ans en Corée du Sud s'est alors roulé dans l'eau de la rizière dans laquelle l'avion avait terminé sa course. Il a réussi à éteindre les flammes se propageant sur ses habits.

« Je portais un long manteau descendant jusqu'aux genoux, cela m'a empêché de brûler ».

Histoire d'une nouvelle

Un passager nommé Agus a de son côté décrit que l'avion s'était « retrouvé agité de mouvements saccadés de haut en bas ».

« J'ai senti qu'il s'écrasait. Tout a été plongé dans le noir, tandis que l'avion continuait d'avancer et j'ai alors senti un second choc », a dit le rescapé.

« Quand j'ai tenté de sortir, le feu a atteint ma tête. J'ai arrêté de bouger et j'ai réalisé que tous mes cheveux avaient brûlé. »

Nunik Sufithri, une employée du ministère des Travaux publics, est une autre miraculée de l'accident qui a fait au moins 22 morts, selon la compagnie aérienne Garuda Indonesia (133 passagers et sept membres d'équipage).

« Alors que l'avion était sur le point d'atterrir, il allait encore très vite. Et quand il a atterri, il était encore en train d'accélérer », a-t-elle déclaré.

« Puis il y a eu un choc, l'avion a dangereusement balancé et à l'arrière les gens ont crié au feu » a-t-elle poursuivi.

« Mon amie Rina et moi-même nous sommes échappées de l'avion par l'issue de secours. Nous avons sauté sur l'aile puis dans la rizière, avant de crier « Allah est le plus grand ».

« Après avoir couru loin, j'ai vu l'avion exploser. Je suis triste car j'ai une amie, Dewi Riana, qui est morte. Et je suppose que Monsieur Totok est resté dans l'avion », a-t-elle confié au site d'informations Detikcom.

La télévision australienne Channel 7 a filmé des passagers l'air hagard, certains portés par des proches, blessés ou brûlés aux membres, cherchant à s'écarter de l'appareil en feu.

Le Boeing est sorti de la piste pour finir sa course dans une rizière à l'extérieur du grillage délimitant l'aéroport, ce qui a compliqué la tâche des pompiers et des secouristes, absents de longues minutes.

L'avion a été l'objet de plusieurs explosions, tandis qu'il brûlait de plus en plus, générant une épaisse fumée noire.

La dépêche, identifiée comme « témoignage », rapporte les propos de trois survivants : Yunadi Srimulyo, Agus et Nunik Sufithri, tous passagers. Ceux-ci relatent avec détail leur expérience de l'accident et de la fuite hors de l'appareil en flamme. Avec cette dépêche, d'autres voix et, par là, d'autres points de vue viennent s'ajouter au « récit » des événements.

Après avoir lu cette dépêche, le journaliste consulte rapidement une autre dépêche émise par l'AFP à 10:45. Il ne la lit néanmoins pas au-delà de son titre : « Accident du vol Garuda la sécurité aérienne en Indonésie

encore en doute» (11:41). Il revient ensuite au texte qu'il est en train d'écrire et relit à haute voix ce qu'il a rédigé quelques minutes auparavant : «les passagers ont été avertis que le Boeing¹⁶ allait connaître de fortes turbulences» (11:41-11:42). Puis, il entame la rédaction de la dernière partie de la nouvelle (voir ci-dessous).

Extrait 49 : Rédaction de la récapitulation II (TSR, 07.03.2007, 11:42-11:43)

Opérations : *écrire* (Ec), *remplacer* (Re), *corriger* (Co) et *effacer* (Ef).

11:42	Re	« Selon » par « il serait »	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Au moment de l'atterrissage, les passagers ont été avertis que le Boeing allait connaître de fortes turbulences... il serait
11:42	Ef	« serait »	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Au moment de l'atterrissage, les passagers ont été avertis que le Boeing allait connaître de fortes turbulences... il
11:42	Ec	« aurait touché la piste à une vitesse excessive »	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Au moment de l'atterrissage, les passagers ont été avertis que le Boeing allait connaître de fortes turbulences... il aurait touché la piste à une vitesse excessive
11:42	Ec	«l'avion a rebondi deux fois sur le tarmac »	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Au moment de l'atterrissage, les passagers ont été avertis que le Boeing allait connaître de fortes turbulences... il aurait touché la piste à une vitesse excessive.....l'avion a rebondi deux fois sur le tarmac
11:42	Ec	« avant »	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Au moment de l'atterrissage, les passagers ont été avertis que le Boeing allait connaître de fortes turbulences... il aurait touché la piste à une vitesse excessive.....l'avion a rebondi deux fois sur le tarmac avant

16. Entre-temps, le journaliste a corrigé «boeing» en «Boeing».

11:43	Ec	« de s'échouer dans une rizière »	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Au moment de l'atterrissage, les passagers ont été avertis que le Boeing allait connaître de fortes turbulences... il aurait touché la piste à une vitesse excesssive.....l'avion a rebondi deux fois sur le tarmac avant de s'échouer dans une rizière
11:43	Ec	« ...300 mètres plus loin. »	21 personnes sont cependant mortes carbonisées, coincées par les flammes à l'avant de l'appareil.... Au moment de l'atterrissage, les passagers ont été avertis que le Boeing allait connaître de fortes turbulences... il aurait touché la piste à une vitesse excesssive.....l'avion a rebondi deux fois sur le tarmac avant de s'échouer dans une rizière... 300 mètres plus loin.

Cette dernière partie est rédigée d'un trait par le journaliste, celui-ci ne s'arrêtant que pour commenter l'emploi de «tarmac», qui lui permet d'éviter la répétition de «piste» (11:42), et pour évaluer s'il est adéquat d'utiliser le verbe «s'échouer», «un terme de navigation» (11:43). Quelques minutes plus tard (11:47), il ajoute l'adjectif «violemment» pour qualifier le verbe «s'échouer». Puis, un peu plus tard encore (11:54), il ajoute le segment «et de brûler complètement», qui vient mettre le point final à la trajectoire de l'avion.

Si ce n'est par l'emploi du conditionnel modalisant l'attribution de la cause de l'accident, aucun point de vue autre n'apparaît explicitement dans la récapitulation de la trajectoire de l'avion, ni aucune voix d'ailleurs. Ainsi que l'observe Benveniste pour le récit historique, «[l]es événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes» (Benveniste 1966 : 241). Néanmoins, un point de vue, celui du journaliste, «est bien là [...], même lorsque la distance tend vers zéro lorsque le fait est donné sans réserve, à l'accompli ou avec une forme actualisée de l'accomplissement [...], ce qui veut dire justement qu'il assume pleinement la réalité du fait en question» (Moirand 2006 : 53-54). Cette objectivisation du déroulement des événements par effacement des points de vue s'explique probablement par le fait que le journaliste a accès dans les dépêches à une multiplicité de versions qui présentent une version convergente du déroulement des événements (voir ci-dessous), que l'on peut résumer schématiquement de la manière suivante : T1 l'avion a connu des turbulences, T2 l'avion a heurté la piste, T3 l'avion a heurté une nouvelle fois la piste, T4 l'avion est sorti de la piste, T5 l'avion a fini sa course dans une rizière, T6 l'avion s'est enflammé.

Extrait 50 : Description du déroulement dans les dépêches (07.03.2007)

Désignation explicite de la voix : **gras** ; Description du déroulement des événements : *italique*.

- N. «*Ensuite l'avion s'est écrasé violemment sur le sol puis il s'est déporté vers l'avant et a une nouvelle fois heurté violemment la piste avant de s'arrêter*», **a-t-elle** [Ruth Meigi Panggabean, qui travaille pour l'organisation World Vision] **précisé**. (Dépêche 1)
- O. *[Il/L'appareil] a violemment heurté la piste de l'aéroport de Yogyakarta, avant de s'enflammer comme s'il avait explosé, selon des témoins*. (Dépêches 2, 4 et 5)
- P. «*Je dormais quand l'avion a violemment heurté deux fois (la piste). J'ai entendu les gens crier. Il faisait noir et il y avait de la fumée partout. J'ai vu de nombreux passagers blessés*», **a-t-il** [Din Syamsuddin, président de la Muhammadiyah] **relaté**. (Dépêche 5)
- Q. *[A]n Indonesian jet [...] overshot the runway at Yogyakarta airport on Wednesday*. (Dépêche 6)
- R. *The Garuda airlines jet shook violently as it prepared to land and then overshot the runway, hitting fences and slamming into a rice field shortly before 7 a.m., survivors said*. (Dépêche 7)
- S. *[A]n Indonesian passenger jet overshot the runway and burst into flames on landing in the cultural capital of Yogyakarta on Wednesday, a governmental official told Reuters on Wednesday*.¹⁷ (Dépêches 8, 9, 13 et 16)
- T. *An Indonesian jetliner carrying 140 people burst into flames as it landed at an airport on Java Island on Wednesday, an airline official and witnesses said*. (Dépêches 10, 11 et 12)
- U. *The Garuda Indonesia jet started shaking violently before landing and then overshot the runway, hitting fences and slamming into a rice field before 7: 00 am local time (00: 00 GMT)*. (Dépêches 10, 11 et 12)
- V. «*Before the plane landed it was shaking. Suddenly there was smoke inside the fuselage, it hit the runway and then it landed in a rice field*», **local Islamic leader Dien Syamsudin told El-Shinta**. (Dépêches 11 et 12)
- W. **Yogyakarta Provincial Secretary Bambang Susanto told Reuters that the plane had overshot the runway and subsequently burst into flames**. (Dépêches 13 et 16)

17. La source n'est citée que dans les dépêches 9, 13 et 16.

- X. *A jet from Indonesia's state carrier Garuda crashed and burst into flames on landing at Yogyakarta airport on Wednesday morning with 140 passengers and crew on board, according to Garuda officials.* (Dépêche 15)
- Y. *A jet from Indonesia's state carrier Garuda crashed and burst into flames on landing at Yogyakarta airport on Wednesday morning, an airline spokesman said.* (Dépêche 18)

Si les fragments ci-dessus présentent un déroulement événementiel similaire, ils mettent en scène des voix qui dénotent de rapports expérientiels différenciés à l'accident : des personnes ayant vécu l'accident (N, P, R et V), des témoins (O et T) et des personnes n'ayant qu'une connaissance vicariante – c'est-à-dire de seconde main – de ce qui s'est passé (S, T, W, X et Y). Ces voix sont diversement identifiées : certaines nommément (N, P, V et W), d'autres via une catégorisation événementielle (O, R et T) ou institutionnelle (S, T, W, X et Y). En outre, la présence de ces voix répond à différents motifs et est prise dans des dynamiques actionnelles de diverse nature : les voix des survivants ou des témoins émergent, pour partie tout du moins, du fait de sollicitations de la part d'instances médiatiques alors que les voix institutionnelles telles que celles associées à la compagnie aérienne s'expriment à propos de l'événement car elles sont prises dans un réseau de responsabilités en relation aux événements qu'elles relatent.

Le journaliste fait ainsi face à une pluralité de voix aux identités et motifs variés, mais dont le propos est néanmoins similaire. L'effacement des voix permet une présentation en quelque sorte univoque de ce qui est en réalité une synthèse de points de vue convergents sur un même événement.

3 RÉCAPITULER CE QUI EST ARRIVÉ À D'AUTRES QUE SOI

Nous avons vu dans ce chapitre que récapituler ce qui s'est passé engage, d'une part, le journaliste à adapter le compte rendu des événements à l'artefact en cours de réalisation et, d'autre part, à en vérifier la véracité tout au long du processus de production. Le premier aspect conduit le journaliste à passer d'une récapitulation synchrone (extrait 43) à un texte anachronique, présentant les conséquences avant les causes et le déroulement de l'accident. Quant au second aspect, il amène le journaliste à intercaler phases de rédaction de la nouvelle et phases de consultation des dépêches. Lors des phases de consultation, le journaliste réalise non seulement un travail de croisement des sources, permettant par comparaison de garantir la fiabilité de ce qu'il rapporte, mais prélève également du matériel sémiotique exploitable, les mots que d'autres ont prononcés ou écrits. Ces mots, nécessairement porteurs d'un

point de vue sur l'événement (Moirand 2006 ; Rabatel 2017 : 193-204), le journaliste a le choix de les indexer ou non à une ou des voix. De manière systématique, le journaliste choisit d'effacer ces voix sous une présentation objective des événements.

Dans le cas que nous avons analysé, la fragmentation de l'auctorialité (*authorship*) et l'effacement des voix semblent avoir pour effet de renforcer l'autorité de l'information diffusée, présentée dès lors comme neutre, objective, par la mise sous silence des sources utilisées (Van Hout & Jacobs 2008)¹⁸. Plus qu'une mise sous silence, c'est une mise à l'unisson qui est à l'œuvre dans le travail du journaliste, réduisant les dissonances (les aspects singuliers) et amplifiant les consonances (les aspects partagés) des versions (témoignages, compte rendu, etc.) qu'il a à sa disposition. Une telle mise à l'unisson est déjà réalisée pour partie par les dépêches elles-mêmes, comme en témoignent les marqueurs de discours rapporté qui attribuent un même énoncé à plusieurs voix, par exemple : « The Garuda airlines jet shook violently as it prepared to land and then overshot the runway, hitting fences and slamming into a rice field shortly before 7 a.m., survivors said » (Dépêche 7).

Aussi, tout au long de la rédaction de la nouvelle, ce n'est pas seulement le discours du journaliste qui est « doublé (ou multiplié) par d'autres voix, mais un ensemble de relations dialogiques qui sont informées de manière décisive par d'autres ensembles – des vestiges de conversations (*shadow conversations*) qui entourent la conversation en cours » (Irvine 1996 : 151-152). La nouvelle est ainsi réalisée au travers de toute une épaisseur de relations interdiscursives qui fait éclater en une constellation de rôles et de responsabilités complexes le *format de production* (*production format*, Goffman 1981 ; voir *supra*) que l'on pourrait projeter sur la nouvelle télévisée à partir de la seule analyse de la performance médiatique. La distribution de l'auctorialité (*authorship*) et de la responsabilité (*principalship*) est ainsi bien plus complexe que ce qui est déclaré dans la préface (« [les images] sont commentées par CA ») ou écrit sur le bandeau apparaissant à la fin de la nouvelle et donnant les noms du journaliste et du monteur (« CA DS »).

18. En comparaison, dans le cas des insultes rituelles analysées par Irvine (1996) dans le cadre des cérémonies de mariage dans certaines régions du Sénégal, l'effacement des voix et la fragmentation de l'auctorialité au travers de différents sites et échelles temporelles a pour effet de délayer la responsabilité de la production du blâme, de la critique ou de la diffamation.

ÉPILOGUE
L'HISTOIRE NATURELLE
D'UNE NOUVELLE

CHAPITRE 9

Pratiques narratives en salle de rédaction

Tout au long de cet ouvrage, nous avons fait l'histoire naturelle d'une nouvelle, ou plutôt avons-nous rendu compte d'une portion de son histoire, la nouvelle continuant ensuite son chemin en direction de l'édition du soir (Merminod sous presse b). En suivant pas à pas la production d'une nouvelle pour l'édition de midi, nous avons mis en évidence la diversité des formes, usages et idéologies du *raconter* associées au fait de rendre compte d'un événement inattendu dans le cadre d'un bulletin de nouvelles télévisé. En plus de dévoiler la diversité des pratiques narratives en jeu, nous avons démontré que le compte rendu télévisé d'un événement inattendu est fondé sur la mise en réseau de différentes *situations, configurations et idéologies narratives*.

1 CONFIGURATIONS ET SITUATIONS NARRATIVES

Le compte rendu télévisé a été alimenté et modelé par un éventail de *configurations narratives* qui apparaissent et disparaissent au fil de la production de la nouvelle : au plan *événementiel*, des représentations synchrones ou asynchrones de ce qui s'est passé ; au plan *expérientiel*, des points de vue dénotant de rapports plus ou moins distants à ce qui a été vécu ; au plan *chronotopique*, des extensions spatiales, temporelles et actantielles de différentes ampleurs. Ces configurations narratives se sont constituées comme autant de possibles narratifs que le journaliste a choisi d'exploiter ou non.

Ci-dessous, est représenté graphiquement ce qui a été retenu dans la nouvelle (rectangles blancs) et ce qui a été laissé de côté (rectangles grisés). La flèche figure le déroulement du temps et l'étoile noire signale le moment de l'accident. Comme le schéma respecte le déroulement chronologique des événements, l'inversion des chiffres 1 et 2 sert à indiquer l'ordre d'apparition des informations dans la nouvelle où les causes (2a) et le déroulement (2b) de l'accident sont présentés à la suite de ses conséquences immédiates (1a : conséquences pour un individu ; 1b : conséquences pour un groupe).

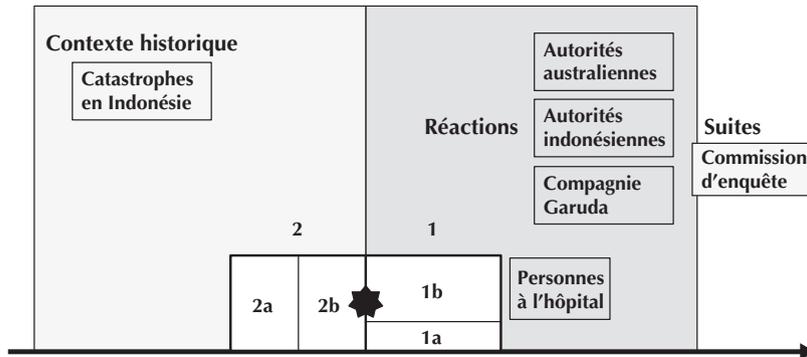


Figure 20. Schéma des possibles narratifs

Ainsi que le montre le schéma ci-dessus, une focalisation sur l'événement et ses abords immédiats (causes, déroulement et conséquences) est privilégiée aux dépens d'une saisie plus globale de l'événement (une inscription dans l'histoire récente de l'Indonésie). Cette focalisation se fait également au détriment d'une présentation des conséquences moins immédiates (les réactions de diverses instances officielles, les actions projetées pour éviter qu'un tel accident se répète ou encore la présence des victimes de l'accident à l'hôpital). Il faut encore noter que, parmi les causes (2a), seule est retenue la *vitesse* et est laissée de côté l'hypothèse d'une *attaque terroriste*. En outre, parmi les conséquences collectives (1b), se marque une concurrence dans le dénombrement des victimes : 49 selon les autorités indonésiennes, 21 selon la compagnie aérienne Garuda.

Ces configurations narratives font émerger une diversité de voix, que l'on peut organiser selon leur plus ou moins grande proximité à l'expérience vécue : (A) les voix de ceux et celles qui ont vécu l'accident ; (B) les voix de ceux et celles qui ont perçu (vu, entendu, etc.) l'accident ; (C) les voix de ceux et celles qui ont un accès privilégié à A et/ou B ; (D) les voix de ceux et celles qui ont un accès à A, B et/ou C. Dans la nouvelle, seules des voix des catégories A et B apparaissent explicitement. En bref, tout au long de la production de la nouvelle, les praticiens se trouvent à naviguer entre une pluralité de configurations narratives.

Les configurations narratives observées sont, pour partie, attachées à des *scenarii* typiques, des scripts historiquement et culturellement construits¹ : «le journalisme contribue activement à produire, reproduire et naturaliser des conceptions collectives de la réalité» (Ekström 2002 : 268-269). Néan-

1. On se souviendra de l'expression «on a de l'accident d'avion» utilisée par le rédacteur en chef associé lors de la première conférence de rédaction, cette expression dénotant de l'indexation de l'événement à une catégorie événementielle typique.

moins, la perspective linguistique et ethnographique que nous avons adoptée nous a permis de comprendre que ces configurations narratives sont aussi des produits émergents attachés à des calculs inférentiels situés, relatifs à une dynamique de travail et des environnements sémiotiques extrêmement complexes.

Les configurations narratives ont été affectées par les conditions de production de la nouvelle. Elles se sont inscrites dans des situations narratives que l'on a décrites au moyen de trois notions : *participants au raconter*, *sites du raconter* et *façons de raconter*.

1.1 *Participants au raconter*

La nouvelle témoigne d'un processus complexe de *participation* (Goffman 1981; Levinson 1988; Bell 1991; Scollon 1997, 1998), fragmenté en différents sites et en différents moments (Irvine 1996):

L'information est rarement une performance solo. [...] Les médias d'information donnent à voir le cas classique d'un langage produit par de multiples instances. Journalistes, rédacteurs, imprimeurs, présentateurs, ingénieurs du son et cadreur, ce ne sont juste que quelques-unes des personnes qui contribuent à la publication ou à la diffusion d'un sujet d'information. (Bell 1991 : 33)

Dans le cas analysé, l'histoire entre dans la salle de rédaction au travers de la média(tisa)tion de textes, de paroles et de plans audio-vidéo. La nouvelle, quant à elle, est effectivement produite au travers des actions conjointes et situées des membres de la rédaction.

Les membres de la rédaction de la Télévision Suisse Romande sont tout d'abord les interprètes d'une histoire qui leur est communiquée par différents canaux avant d'en être eux-mêmes les *raconteurs*. Ainsi, il s'agit pour eux non seulement de prendre connaissance de l'histoire qu'ils ont à raconter, mais de l'appivoiser et de s'exercer à la raconter avant de réaliser le produit qui sera télédiffusé. Cette position d'interprète est figurée, dans nos données, par les praticiens écoutant leur(s) collègue(s) durant les conférences de rédaction mais aussi par le journaliste consultant et sélectionnant des dépêches lors de la recherche documentaire ou encore par le journaliste et le monteur visionnant des images en salle de rédaction. De fait, dans ce dernier cas, plus que des interprètes de ce qui leur est rapporté verbalement, les deux praticiens, à partir de ce qu'ils savent de l'événement et de ce qu'ils voient et entendent dans le matériel audio-visuel à leur disposition, sont amenés à inférer une configuration narrative qui ne leur est pas donnée explicitement.

La nouvelle émerge au travers des actions conjointes d'une équipe de praticiens, organisée hiérarchiquement (la chaîne de production étant pour

partie une chaîne de décision) et structurée par une division du travail (ultimement, le journaliste rédige la nouvelle sur son ordinateur alors que le monteur réalise le montage sur le sien). Néanmoins, loin de correspondre uniquement et strictement à une organisation et une division préexistante du travail, la co-production de la nouvelle est aussi un phénomène émergent : dans nos données, l'incertitude véhiculée par certains plans audio-vidéo affecte la participation et conduit le journaliste et le monteur à avoir des droits partagés s'agissant de rendre compte de ce qui s'est passé. De même que l'auctorialité, la responsabilité par rapport à ce qui est raconté est distribuée entre plusieurs instances, ancrée dans plusieurs temporalités et dans des contextes institutionnels hétérogènes. Par conséquent, la participation au compte rendu télévisé de l'accident ne peut ni être réduite à l'ici-et-maintenant de la performance médiatique, ni à un ensemble clos de rôles de participation (Irvine 1996).

Si la multiplicité des voix « dissimulées » sous la nouvelle soulève un certain nombre de questions en termes de responsabilité et d'auctorialité, l'emploi de plans audio-vidéo rend ces questions encore plus complexes : d'une part, les plans ont un fonctionnement iconique, ils ressemblent à ce qu'ils représentent, même décontextualisés, recontextualisés et édités ; d'autre part, les plans fonctionnent comme des indices attestant de la réalité de ce qui s'est passé, ils sont des captures d'un moment et d'un lieu réalisées au moyen d'une technologie de reproduction audio-visuelle. Montrant ce qui est arrivé plutôt que le disant, la capture réalisée par un individu se trouvant au cœur des événements donne à ce dernier une place de *raconteur*, celle d'un « raconteur-expérimenteur plutôt qu'un raconteur qui peut prendre du recul et réfléchir sur ce qui est en train de se dérouler (*on the goings-on*) » (Georgakopoulou 2017b : 332).

Du point de la vue de la réception, se côtoient deux grands auditoires². D'une part, il y a le public auquel est ultimement destinée la nouvelle et dont sont projetées les possibles réactions et interprétations : par exemple, lorsque le rédacteur en chef associé recommande de dire en préface de la nouvelle que les images pourraient « heurter certaines sensibilités » (3^e conférence de rédaction) ou lorsque le journaliste, rédigeant son texte, cherche la bonne formule pour que « les gens comprennent » (11:07, en salle de montage). D'autre part, il y a également les collègues auxquels on s'adresse directement – par exemple, lorsque le chef de rubrique mentionne l'événement en conférence de rédaction – ou dont on projette les réactions futures, à l'image du journaliste s'inquiétant de savoir comment sa hiérarchie va accueillir le format que le monteur et lui ont choisi pour la nouvelle. Si le public, non présent, est considéré comme un ensemble massif (« les gens ») à défaut d'être homogène (« certaines sensibilités » pourraient être heurtées, pas toutes), cela n'est pas le cas des collègues, distribués en une constellation de relations déterminées tant par les activités en cours (e.g. choisir ou distribuer les sujets à traiter), des

2. En fait, trois, si l'on compte les chercheurs.

rappports hiérarchiques (e.g. chef et subalternes), des histoires interactionnelles (e.g. avoir déjà parlé du sujet ensemble), des états épistémiques (e.g. avoir vu ou non les images) ou des savoir-faire (e.g. savoir monter des images).

1.2 Sites du raconter

Produite le matin du 7 mars 2007 dans les locaux de la Télévision Suisse Romande, la nouvelle émerge de différents sites : salles de réunion, bureau du journaliste, salle de montage. Ces sites correspondent à différentes activités et formes narratives : des mentions et de brefs comptes rendus lors de la présentation, de la sélection et de la distribution des sujets ; des dépêches d'agences durant la recherche documentaire ; la projection de versions concurrentes lors de la réalisation de l'artefact multimodal qu'est la nouvelle. L'inscription des participants dans ces sites va de pair avec des variations en terme de degrés de savoir et de capacités d'action : par exemple, durant les conférences de rédaction, CA témoigne d'un faible degré de savoir ainsi que d'une capacité et d'un rayon d'action limités alors qu'en salle de montage, s'observent des statuts et des positionnements épistémiques et praxéologiques partagés – même si ni égaux, ni identiques – entre le journaliste et le monteur.

De telles variations en terme de savoir et de pouvoir d'action sont liées aux trajectoires des *raconteurs* au travers des différents sites. Elles sont également attachées aux médiations sémiotiques, unique moyen par lequel accéder à ce qui est arrivé aux autres et dont la disponibilité varie selon les sites. Le passage de site en site va de pair avec un processus de resémiotisation, l'histoire étant entrée en salle de rédaction via des textes et des images, puis circulant au travers de paroles-en-interaction et de textes pour être ultimement communiquée au public suisse-romand au moyen d'un artefact multimodal. Ce processus de recontextualisation apparaît ajouter au poids, à l'importance institutionnelle, à l'autorité, en bref, à la factualité de ce qui est dit et écrit» (Iedema 2001 : 25). À vrai dire, de la même façon que Mehan (1996) a montré comment un garçon ayant des difficultés à l'école devient une catégorie sociale («a LD student»³) à travers la mise en texte de différents événements interactionnels qui alimentent et motivent des décisions institutionnelles, notre étude a montré comment une source difficilement identifiable devient le personnage d'un scénario prototypique basé sur des images favorablement évaluées d'un site de la rédaction à l'autre.

La notion de circulation de site en site prend une valeur toute particulière en ce que la nouvelle est un artefact multimodal spécialement produit pour circuler entre des sites distants au plan spatio-temporel. De ce fait, la nouvelle fonctionne, tout du moins en partie, comme un *embrayeur*

3. Un élève souffrant de troubles de l'apprentissage, «LD» signifiant «learning disabled».

(*shifter*, Jakobson 1957; également Silverstein 1976) qui, pris dans une logique à la fois commerciale (Jaworski 2015: 89-91) et démocratique, transforme un ensemble d'expériences vécues par des individus en un bien consommable par tout un chacun, transcendant le singulier «à travers un processus de recadrage dans lequel [...] le personnel acquiert le statut et la valeur du collectif (*communal*)» (Shuman 2006: 149-150).

1.3 Façons de raconter

La nouvelle a été produite au travers d'un entrelacement de formes, d'usages et d'idéologies du *raconter*, ultimement orientés vers un compte rendu public et cohérent de ce qui s'est déroulé.

La nouvelle rend compte d'un événement inattendu dont les membres de la rédaction n'ont qu'une expérience vicariante. Aussi cette expérience est nécessairement dépendante de formes de médiation: des paroles-en-interaction, des textes et des plans audio-vidéo. Certains sites privilégient certaines formes de médiations: la parole-en-interaction lors des conférences de rédaction, par exemple, ou les textes durant la recherche documentaire. Dans le même temps, ces formes de médiation sont constamment en relation les unes avec les autres: ainsi, les praticiens consultent des textes pour faire sens des images qui défilent sur leurs écrans; de même, au cours d'une conférence de rédaction, la hiérarchie émet verbalement des recommandations quant à l'usage des images. Les limites et possibilités impliquées par cet enchevêtrement de médiations affectent les façons par lesquelles les praticiens rendent compte de l'événement. Dans le cas étudié, le caractère remarquable de certaines images conduit, d'une part, les praticiens à mettre en scène une expérience individuelle, celle de l'individu figuré en début de nouvelle; une telle mise en scène leur permettant d'illustrer la trajectoire générique d'un survivant à l'accident tout en donnant l'occasion au public de saisir et même de ressentir ce qu'implique de vivre une telle expérience. D'autre part, l'absence d'images documentant le déroulement de l'accident conduit les praticiens à faire la récapitulation de l'événement en présentant ce qui s'est passé de manière objective, factuelle, sélectionnant, organisant et accommodant une pluralité de voix.

Outre l'influence des médiations sémiotiques, ce qui est racontable est également délimité par les savoirs circulant autour de l'événement (Van Hout & Macgilchrist 2010: 186), se rapportant particulièrement ici à son type (*un accident aérien*) et au lieu de son déroulement (*l'Indonésie*). Ces savoirs sont mobilisés de manière particulièrement explicite lorsque les événements ou leur interprétation font débat, et la distinction proposée par Ochs (2004) entre des pratiques narratives (NP1) qui «présente[nt] une logique cohérente de l'expérience» (Ochs 2004: 276) et des pratiques narratives (NP2) qui «explore[nt] des compréhensions alternatives de l'expérience»

(Ochs 2004 : 278) est alors du plus grand intérêt. Si les NP1 privilégient la cohérence et correspondent à la définition traditionnelle des récits qui « ont un début, un milieu et une fin, enveloppés dans un manteau de certitude morale » (Ochs 2004 : 278) et qui « offr[ent] un cadre pour faire face aux situations inattendues » (Ochs 2004 : 278), les NP2 donnent la priorité à l'authenticité et « entraîne[nt] les conteurs à explorer les multiples logiques de l'expérience, remettant en question ce qui s'est passé, pourquoi, et/ou la pertinence d'une conséquence » (Ochs 2004 : 276), « suggér[ant] des scénarios alternatifs ou posant des questions qui laissent les contours d'une expérience ambigus » (Ochs 2004 : 278). Tuchman (1976), déjà, observait l'importante présence des NP1 dans les nouvelles et leur production. Notre étude montre dans quelles conditions et pourquoi les professionnels des médias peuvent passer de NP1 à des NP2 : faisant face à quelques incertitudes à propos de ce que figure une source audiovisuelle, ils passent d'une recherche de cohérence – en utilisant « des modèles narratifs par défaut (*default narrative models*) pour faire sens de l'expérience » (Ochs 2004 : 278) – à la recherche d'authenticité, en manifestant « leurs compréhensions et sensibilités [différentes, voire opposées] de ce que c'est que de participer aux événements en train d'être racontés » (Ochs 2004 : 278). Néanmoins, le passage de NP1 à des NP2 n'est que temporaire. Il permet aux praticiens de résoudre le problème auquel ils font face (à savoir, *comprendre qui fait quoi et pourquoi*) et, par conséquent, rend possible la réalisation d'une histoire cohérente pour le public.

Dans nos données, les NP2 sont circonscrites en certains sites, elles ne sont cependant pas anecdotiques : elles affectent profondément le produit final. L'exploration d'interprétations alternatives est employée pour transformer une histoire en une nouvelle, un artefact médiatique. Par conséquent, il semble que rendre compte de ce qui s'est passé dans le cadre du bulletin de nouvelles télévisé implique deux formes de compétences narratives : d'une part, « la capacité à organiser (*articulate*) une séquence temporelle d'événements ; à situer les événements ; à composer une intrigue (*plot line*) cohérente avec un début, un milieu et une fin ; et à conserver une même perspective morale » (Ochs 2004 : 280) et, d'autre part, « la capacité à explorer des logiques événementielles, [...] à conceptualiser et à évaluer de multiples versions de l'expérience » (Ochs 2004 : 280). Une telle observation est cruciale en ce qu'elle met en évidence que les professionnels des médias « ne font pas que rendre compte des événements, ils les interprètent et les expliquent également » (Fairclough 1995 : 91). Nos données montrent que la vraisemblance de leur interprétation est ancrée socialement, négociée et validée tout au long du processus de production de la nouvelle.

En plus de montrer une capacité à évaluer différentes versions des événements plus ou moins convergentes ou divergentes, les praticiens témoignent également d'une compétence à naviguer entre plusieurs activités narratives : ainsi, alors qu'il s'apprête à rédiger la fin de la nouvelle, le

journaliste produit, par oral, une récapitulation synchrone du déroulement des événements, puis écrit un texte proposant une récapitulation non synchrone plus adaptée à l'artefact multimodal qu'il est en train de réaliser avec le monteur. Dans sa récapitulation orale, le journaliste mobilise des ressources mimo-gestuelles pour figurer iconiquement le déroulement de l'accident mais, s'agissant de la récapitulation dans l'artefact multimodal, il envisage plutôt le potentiel illustratif des images disponibles comme indices de l'accident, sachant qu'il ne peut pas employer de ressources mimo-gestuelles. La capacité de naviguer d'une activité narrative à l'autre se double par conséquent d'une capacité de gérer les conditions d'emploi des différentes ressources sémiotiques disponibles.

En résumé, en suivant la trajectoire d'une histoire en salle de rédaction, nous avons documenté toute une gamme de pratiques narratives émergeant au cours du travail quotidien des journalistes, ceux-ci étant successivement interprètes et producteurs de formes narratives. Au cours de l'analyse, il s'est agi, d'une part, de comprendre le rôle des ressources sémiotiques dans la conception collaborative d'un artefact narratif rendant compte de l'expérience d'un événement inattendu, et, d'autre part, d'expliquer comment la nature à la fois individuelle et collective de l'événement rapporté est pondérée pour atteindre une forme d'objectivité journalistique. De cette manière, nos analyses ont mis non seulement en lumière comment une même histoire est adaptée à différents auditoires, mais ont aussi montré de quelles manières ces auditoires, au-delà de leur participation effective, contribuent à l'élaboration de la version finalement télédiffusée. Nos analyses ont également mis en évidence que les compétences narratives des journalistes ne se limitent pas à savoir raconter une histoire : il s'agit aussi pour eux de savoir évaluer différentes versions d'une même histoire et d'être capables d'en mesurer la racontabilité en fonction de leur auditoire, des principes éthiques liés à leur profession et des ressources sémiotiques qu'ils ont à leur disposition. Enfin, notre recherche a révélé comment les multiples processus de décontextualisation et de recontextualisation d'une même histoire peuvent assigner une valeur générique à une expérience singulière qui dès lors se retrouve susceptible d'être partagée au sein d'une communauté.

2 IDÉOLOGIES NARRATIVES

En considérant les multiples « récitations » du même événement, nous avons exploré les *situations* au travers desquelles circule une même histoire, décrit les *configurations narratives* émergeant au cours du processus de production et appréhendé quelques-unes des idéologies associées aux formes et aux usages du *raconter* journalistique. Cette dernière section revient sur la question des idéologies en considérant non plus comment sont évalués certains choix narratifs, mais quand et comment le lexique du narratif est

employé en salle de rédaction. Dès lors, il ne s'agit plus de suivre pas à pas la trajectoire de réalisation de la nouvelle, mais de reconsidérer l'entier du processus de production au travers *des discours* que le journaliste porte sur le raconter et, plus précisément, au travers de son usage du mot «histoire», dont nous faisons l'hypothèse qu'il indique une *posture narrative* (*narrative stancetaking*, Georgakopoulou 2017a):

Un moment de prise de position lors duquel un locuteur ou une locutrice mobilise plus ou moins réflexivement des moyens communicatifs plus ou moins conventionnalisés pour signaler que l'activité à venir, l'activité en cours ou l'activité qui est indexée, mise sous silence, remise à plus tard, ou à laquelle on fait allusion est une histoire. (Georgakopoulou 2017a: 38)

Il est dit parfois que les journalistes n'ont que peu conscience du fait qu'ils racontent des histoires, se voyant davantage comme ceux qui recueillent et vérifient des faits à transmettre à une audience (Shudson 2011 : 171). L'emploi quotidien du mot «story» dans les salles de rédaction anglophones suggérerait néanmoins leur orientation narrative vers le monde (Tuchman 1976 ; Bell 1991, dont nous présentons une citation à dessein non traduite ci-après).

The journalist's work is focused on the getting and writing of stories. This is reflected in the snatches of phrases in which newsroom business is conducted. A good journalist "gets good stories" or "knows a good story". A critical news editor asks: "Is this really a story?" "Where's the story in this?" (Bell, 1991 : 147)

Il faut pourtant remarquer que chez Bell, le sens de «story» paraît pris pour acquis, sans que soit questionné ce que les journalistes font lorsqu'ils emploient ce mot, ni que soit considéré ce qu'il signifie en contexte. En français d'ailleurs, c'est généralement «sujet» plutôt qu'«histoire» que les journalistes emploient pour parler de ce dont ils traitent. En outre, le français ne permet pas l'hypothèse d'une parenté immédiate entre «nouvelle» et «histoire» qu'évoque, en anglais, la proximité lexicale entre «story» et «news story». L'absence d'une telle proximité ne remet pas en question la présence de pratiques narratives chez les journalistes francophones, nous l'avons vu tout au long de l'ouvrage. En revanche, elle conduit à réinterroger ce qui semble être chez Bell une évidence : Que signifie «histoire» pour les journalistes dans les cas où ils utilisent le terme ? Quand et pourquoi l'emploient-ils ? Et, dans un tel contexte, quelle(s) idéologie(s) du raconter la posture narrative adoptée par les journalistes indexe-t-elle ?

Pour répondre à ces questions, sont étudiées ci-après deux situations lors desquelles CA, notre journaliste, utilise «histoire» : la première est celle de l'interview préliminaire⁴ où le journaliste emploie le terme pour réfléchir à la production d'informations en général, la seconde est celle de la réalisation de la nouvelle où «histoire» sert à se repérer dans le processus en cours.

4. On observe également l'emploi d'«histoire» lors de l'entretien rétrospectif (chapitre 4, dernière section).

Pour rendre compte de ce phénomène, nous nous inspirons des travaux de Stokoe & Edwards (2006) sur les *formulations du raconter* (*story formulation*) : nous analysons les occurrences du mot « histoire » en tenant particulièrement compte de la séquentialité au travers de laquelle elles émergent, de « leur orientation actionnelle et [de] la façon dont elles sont formées pour l'occasion de leur production » (Stokoe & Edwards 2006 : 56). Cela revient à adopter une vision « conséquentialiste » du sens tel que produit en interaction :

Plutôt que de comprendre le sens comme pleinement localisable dans des définitions préexistantes ou dans les intentions du locuteur, le sens d'un signe dépend de manière substantielle de la façon dont il est saisi (*taken up*) par les locuteurs et les énoncés subséquents, de la façon dont il est interprété métapragmatiquement, explicitement ou implicitement, dans le discours ultérieur. (Wortham & Reyes 2015 : 61)

À ce point de vue conséquential, nous associons un point de vue ethnographique « nécessaire pour comprendre comment les histoires interactionnelles sont réfléchies par le choix d'une formulation, [...] comment les agendas institutionnels et les savoirs professionnels sont indexés par les formulations » (Deppermann 2011 : 120). Par conséquent, notre analyse des formulations du raconter est conduite par deux questions : « pourquoi ça maintenant ? » (*why that now?*, Schegloff & Sacks 1973) et « qu'est-ce qui est en train de se passer ici ? » (*what is it that's going on here?*, Goffman 1974 ; également Scollon 1998). La première question nous aide à décrire la séquentialité au travers de laquelle émerge le mot « histoire », la seconde nous permet de saisir les pratiques sociales de divers ordres qui convergent au moment de cette émergence.

2.1 « Histoire » *ex situ*

Dans nos données, la première occurrence d'« histoire » s'observe pendant l'entretien préliminaire (5 mars 2007). Alors que le chercheur interroge le journaliste à propos des objectifs que vise un bulletin de nouvelles télévisé, ce dernier mentionne les risques de dérives qui peuvent toucher les choix éditoriaux. Suite à ce commentaire, le chercheur lui demande de développer : « Tu peux donner un exemple ? [...] Ce serait quoi une dérive ? ». Pour lui répondre, le journaliste évoque d'abord le fait de ne pas traiter de nouvelles dont la nature négative et itérative pourrait lasser, à l'image des conflits armés au Proche-Orient qui s'étendent sur plus d'une génération ; puis, il décrit une autre sorte de dérive : faire figurer des bonnes nouvelles à la fin du journal télévisé.

Une dérive possible aussi, je dirais, c'est : surtout dans les queues de journaux, enfin, les fins de journal, il faut des images un peu de bonnes nouvelles, des images, **des petites historiettes, voire des histoires croquignolesques**, qui

plaisent. Voilà. Alors, avec des dérives, quoi. Je ne sais pas. Dernièrement, on m'a demandé de faire un truc sur une femme qui avait chanté pendant soixante heures en Corée, dans un karaoké en Corée du Sud, parce que son mari avait le cancer, enfin, pour lui donner du courage. Bon, là-dessus, eh bien, moi j'ai quelques doutes sur ce choix-là. (Entretien préliminaire, 5 mars 2017)

Pour caractériser ce qu'il considère comme une dérive, le journaliste mobilise la catégorie journalistique des *bonnes nouvelles* et embraye une série de reformulations – «des petites historiettes, voire des histoires croquignolesques, qui plaisent» – qui viennent tant spécifier la nature futile (*petite, croquignol, -ette, -esque*) de ces nouvelles que leur fonction divertissante (*qui plaisent*). Au cours de cette reformulation, «histoire» et son dérivé «historiette» sont tous deux déterminés par un pluriel indéfini (*des*), qui permet de «renvoyer à un (ou des) élément(s) particulier(s) uniquement identifié(s) par l'appartenance à la classe dénotée par le nom» (Riegel, Pellat & Rioul 2014 : 293). L'emploi de ces deux expressions, associées aux formes dépréciatives qui les qualifient, permet au journaliste de décrire un genre de nouvelles qu'il estime ne pas être de vraies histoires, à savoir des histoires dignes d'être racontées dans le cadre d'un bulletin de nouvelles. Il clarifie encore davantage sa prise de position en donnant un exemple de ce type de nouvelles et en l'évaluant négativement. Le journaliste se fait ici l'écho d'une distinction largement répandue entre *soft news* – «des informations non directement rattachées à l'actualité chaude [...] portraits, tranches de vie, [...] information pratique ou consumériste» (Neveu 2009 : 8) et *hard news*, «information qui renvoie aux registres de l'imprévu (catastrophe), [...] d'une actualité chaude tant par son immédiateté que par ses enjeux» (Neveu 2009 : 7); catégories s'inscrivant dans la double contrainte médiatique d'une logique civique destinée «à produire un objet de savoir» et d'une logique économique visant à «capter le plus grand nombre pour survivre à la concurrence» (Charaudeau 1997 : 73; également Fairclough 1995).

Un peu plus tard, le chercheur interroge le journaliste à propos de ses routines rédactionnelles : «Est-ce qu'il y a [...] des étapes types dans la rédaction d'un reportage?». Dans sa réponse, celui-ci explique la nécessité d'avoir une méthode.

D'abord, savoir de quoi je vais parler. [...] Il y a des sujets que je découvre [...] deux, trois heures avant le téléspectateur. Je n'ai pas la science infuse, et [...] aucun journaliste ne l'a. Donc, forcément, pour être capable de retransmettre **une histoire** que je ne connaissais pas [...] moi-même trois heures avant le téléspectateur qui lui, ne la connaît pas, il y a forcément une méthode. C'est ça qui fait le métier de journaliste : comment rendre comestible, enfin, compréhensible, intelligible **une histoire** dans un cadre donné. Et ce cadre, il est clair. Ce n'est pas cinq mille ou six mille signes dans un journal. Mais c'est à la télévision. C'est une minute, une minute quinze, une minute trente, deux minutes éventuellement. Voilà. (Entretien préliminaire, 5 mars 2017)

Selon le journaliste, l'adoption d'une méthode est nécessaire pour trois raisons: son statut épistémique, *il n'a pas la science infuse*; la tâche à réaliser, *retransmettre une histoire*; le genre, *une nouvelle télévisée*. «Histoire» apparaît deux fois: tout d'abord, associé à un enjeu épistémique (*savoir/ne pas savoir*); puis, relativement à un enjeu de traitement cognitif de l'information, comme l'indique l'emploi d'adjectifs dénotant d'un processus d'assimilation, *comestible, compréhensible, intelligible*. Les deux occurrences d'«histoire» servent à référer à un ensemble d'informations déjà existant, pris dans les contraintes spécifiques de production et de diffusion des nouvelles. L'utilisation d'«histoire» pour référer à un ensemble d'informations qui passent d'un contexte à un autre signale le fait que le journaliste ne se considère pas dans la position de celui qui crée un contenu, mais de celui qui le rapporte. Son expertise, dès lors, n'est pas attachée à sa connaissance préalable du sujet, mais plutôt à sa capacité de le médiatiser dans des conditions spécifiques.

Le chercheur interroge ensuite le journaliste à propos des modes de collaboration qu'il développe sur son lieu de travail: «Avec qui est-ce que tu discutes des reportages?». En plus de mentionner les monteuses et ses collègues de bureau, il parle des rapports qu'il entretient avec sa hiérarchie et, plus particulièrement, avec le producteur du bulletin télévisé. C'est là qu'apparaît la dernière occurrence d'«histoire» dans l'entretien.

Il peut arriver que le chef d'édition me dit: «Mais tu as vu ces images qui arrivent à 19:15? Il faut absolument ça au début. C'est les dernières». Je dis: «Écoute, ça ne va pas. Écoute, tu as vu ça? Écoute, j'ai déjà tout construit **mon histoire**. Le montage est déjà à trois quarts terminé». Là, il peut y avoir une interaction, à la limite, des fois, autoritaire, mais il peut y avoir des discussions. (Entretien préliminaire, 5 mars 2017)

Dans l'extrait, le journaliste dépeint des relations hiérarchiques au moyen de la représentation d'un dialogue (*constructed dialogue*, Tannen 2007) qui décrit différentes positions à propos d'un choix rédactionnel. Dans ce dialogue représenté, il emploie «histoire» pour référer à la nouvelle qu'il a rédigée, c'est-à-dire non plus seulement pour parler d'un genre ou d'un ensemble d'informations, mais pour faire référence à un produit sémiotique qu'il a fallu organiser (*construire*) et qui est dépendant d'un dispositif technique (*le montage*). C'est donc un troisième sens d'«histoire» qui apparaît à ce moment de l'entretien.

Qu'il s'agisse de décrire un genre journalistique, un ensemble d'informations ou un produit sémiotique, l'emploi d'«histoire» permet au journaliste de décrire divers aspects de son travail, allant d'enjeux associés à la classification et à l'éthique de l'information à des questions concernant le statut épistémique des professionnels des médias et les cadres matériels et sociaux qui contraignent leur action.

2.2 « Histoire » *in situ*

Au cours de la production de la nouvelle que nous avons analysée tout au long de cet ouvrage, s'observent plusieurs occurrences d'«histoire». Nous structurons leurs analyses en deux moments : avant et pendant la rédaction de la nouvelle. Comme nous l'avons montré (chapitre 5), le début de la phase de production voit le journaliste et le monteur hésiter entre deux portions de la même séquence vidéo, qui pourraient, l'une comme l'autre, être utilisées pour ouvrir la nouvelle. Ceci les conduit à négocier la structuration de la nouvelle (extrait 51 ci-dessous).

Extrait 51 : «et on raconte un peu l'histoire» (TSR, 07.03.2007, 11:00 - 11:01)

Tout au long de l'extrait, M ne regarde que son écran, même lorsqu'il s'adresse à J.

```

1  J   bon <#1 on va euh commencer quelque chose de
    mod #1 J réalise un arc de cercle
2     euh une scène comme ça>=
3  M   =j'ai quand même envie de commencer avec
4     le gars <#2 qui [court] quoi>&
    mod #2 M balance les deux bras en avant, poings fermés
5  J                                     [une]
6  M   &et puis on laisse [quelques secondes]
7  J                                     [voilà la la la l- l-]
8     l'avion popo:
9     eu:h les les gens qui qui qui s'enfuient
10    qui qui qui arrivent à à se sauver (.)
11    le sonore du[: d]u::: de la sécurité de l'aé-&
12 M                                     [ouais]
13 J   &du gardien d'la [s- de l'aéroport qui dit&]
14 M                                     [c'est dingue (.) regarde les gens]
15 J   &j'ai vu les gens euh se euh. h réussir à s'cas[ser&]
16 M                                     [((rires))&&]
17 J   [&pis après on] raconte un peu l'histoire
18 M   [&&((rires))]
19 J   hein/
20 M   ils sont complètement euh complètement sonnés quoi
21    regarde [comme ils marchent] quoi
22 J                                     [xxx]
23    (..)
24 M   c'est dingue hein/
25 J   non mais dis hein y [a d'quoi hein]
26 M                                     [complètement] choqués hein/

```

La structuration temporaire de la nouvelle présente les parties suivantes : A. les images du gars qui court (l.3-4, l.6), B. les images de l'avion (l.7-8), C. les images des gens qui s'enfuient (l.9-10), D. le sonore du gardien de l'aéroport (l.11, l.13, l.15), E. la narration de l'histoire (l.17). Elle correspond

plus ou moins à la structure de la nouvelle telle que diffusée. De ce fait, le segment désigné comme «l'histoire» (l.17) paraît renvoyer à la récapitulation du déroulement de l'accident («Au moment de l'atterrissage... et de brûler complètement»), c'est-à-dire à la série d'événements qui a mené à l'accident. S'il y a des images des conséquences du crash (les gens s'enfuyant, l'avion brûlant, etc.), il n'en existe pas de son déroulement. Il semble par conséquent qu'à ce moment précis de la production de la nouvelle, dire «on raconte un peu l'histoire» permet au journaliste de distinguer des parties qui peuvent être illustrées par du matériel authentifiant (images, sons) d'une partie qui ne peut être rapportée que verbalement. La détermination définie d'«histoire» associée au fait que le référent n'est pas davantage spécifié – il s'agit uniquement de «l'histoire», sans qu'on sache laquelle – tend d'ailleurs à positionner le déroulement du crash comme la seule histoire en jeu à ce moment-là ou, du moins, la principale.

«Histoire» est ensuite employé deux fois durant la rédaction de la nouvelle, au moment de la réalisation du segment d'ouverture. Comme nous l'avons vu (chapitre 6), le journaliste écrit ce segment en trois temps :

- De 11:09 à 11:10, «**La fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants**»;
- De 11:11 à 11:13, «**Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants. Sa caméra est enclenchée**»;
- De 11:15 à 11:17, «**Quelques instants après le crash, la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants. Ce passager n'est pas encore à l'abri mais sa caméra est enclenchée**».

La première occurrence d'«histoire» – «c'est quand même invraisemblable cette histoire de merde(s)» (extrait 52, l.2-3, ci-dessous) – est réalisée à 11:11, soit entre le premier et le deuxième temps d'écriture. La seconde occurrence – «c'est incroyable cette histoire» (extrait 53, l.7, ci-dessous) – s'observe à 11:14, entre le deuxième et le troisième temps d'écriture. Les deux occurrences présentent le même format syntaxique, une dislocation à droite comprenant un déterminant démonstratif. La dislocation à droite est habituellement utilisée en interaction comme un format permettant de souligner une évaluation (Pekarek Doehler, De Stefani & Horlacher 2015: 133-160). C'est le cas des deux occurrences: la première voit néanmoins la réalisation d'une évaluation négative alors que la seconde une évaluation positive. Nous les considérons à tour de rôle.

Au moment où apparaît la première occurrence, les deux praticiens se sont mis d'accord sur une façon de commencer la nouvelle. Ils travaillent dès lors en silence, sans qu'aucun des deux ne regarde l'autre. Le journaliste cherche comment développer son texte à la suite de l'énoncé qu'il vient d'écrire.

Extrait 52: «c'est quand même invraisemblable cette histoire de merde(s)» (TSR, 07.03.2007, 11:11)

1 (14)
 2 **J** **c'est quand même invraisemblable**
 3 **cette histoire de merde(s)**
 4 (11)
 5 **M** ((s'adressant à sa machine)) a:h arrête de pomper
 6 (6)
 7 **J** ((se tournant vers M)) <#1 on dit caméra au poing/>
 mod #1 J fait le geste d'avoir une caméra au poing

Dans cet extrait, le journaliste explicite son activité réflexive (l.2-3) alors que le monteur signale un problème technique que rencontre sa machine (l.5), sans que ni l'un, ni l'autre ne réagissent.

Il existe une grande variété de circonstances dans lesquelles on peut, de manière audible, adresser une observation à soi-même, laisser échapper une imprécation, ou proférer quelque « exclamation » (*response cry*) [...] ces vocalisations ont une fonction d'auto-organisation [...] Il n'y a aucun doute sur le fait que l'intention est d'informer quiconque est à portée, mais sans pour cela occuper la scène conversationnelle. (Goffman 1981: 136-137)

Parce que « histoire » apparaît dans un énoncé que le journaliste adresse avant tout à lui-même, ce à quoi il réfère pourrait paraître obscur pour un observateur extérieur, tout du moins en comparaison des occurrences rencontrées jusqu'ici. L'emploi du déterminant démonstratif (*cette*) ne facilite pas plus l'identification du référent, ce pourrait être l'événement à propos duquel écrit le journaliste autant que le produit sémiotique que ce dernier est en train de réaliser ou même quelque chose de complètement différent. « Histoire de merde(s) » pourrait signifier tant « mauvaise histoire » (*une histoire merdique*) qu' « histoire à propos d'une suite de problèmes » (*des merdes sont arrivées à quelqu'un*). Ni le ton du journaliste dans cet extrait, ni sa posture durant l'entier du processus de production de la nouvelle ne paraissent cohérents avec la première hypothèse. La seconde, quoique peut-être de prime abord moins accessible, prend une pertinence particulièrement forte en regard d'un événement étant arrivé presque une heure plus tôt en salle de réaction, à la suite de la deuxième conférence de rédaction.

Ainsi que nous l'avons analysé (chapitre 3), après que l'histoire a été confiée à CA, ses collègues et lui prennent une pause dans la salle de réunion. Deux de ses collègues commencent à lister les nombreuses catastrophes ayant touché l'Indonésie à cette époque. Modalisant le cadre de leur interaction sous une tonalité ironique⁵, ils suggèrent de titrer le sujet confié

5. Pour rappel, Goffman (1974) distingue les *cadres primaires* dans lesquels les participants « ont une compréhension littérale, au premier degré, des activités qu'ils accomplissent » (Cefaï & Gardela 2012: 237) des *cadres secondaires*, transformations des *cadres primaires*

à CA: «Indonésie entonnoir à merde du monde». Le caractère inapproprié du cadrage de l'événement est souligné par l'ensemble des participants tout au long de leur interaction, et il devient particulièrement marqué lorsqu'ils prennent conscience collectivement d'être filmés, les données enregistrées risquant dès lors de circuler sans aucun contrôle. De ce fait, plus qu'une simple allusion passagère, ce cadrage du crash comme épisode d'une série de catastrophes touchant l'Indonésie à cette époque a toute les potentialités d'être un des moments saillants de la journée. Au regard de ces éléments, «cette histoire de merde(s)» – à la manière d'une anaphore résomptive dont l'antécédent est apparu à l'occasion d'un événement communicatif ayant eu lieu précédemment (Wortham & Reyes 2015: 48) – paraît renvoyer à un angle que le journaliste n'a pas choisi pour traiter du sujet, celui des catastrophes à répétition touchant l'Indonésie.

Quelques minutes plus tard, alors qu'il explore avec le monteur les différentes façons de décrire les actions de l'individu filmant les événements (chapitre 6), le journaliste utilise à nouveau «histoire». À ce moment-là, il se demande s'il doit ou non insister sur le fait que les images ont été filmées à un moment critique.

**Extrait 53: «c'est incroyable cette histoire»
(TSR, 07.03.2007, 11:13-11:14)**

1 J <((lisant à l'écran)) quelques instants après le crash
2 la fuite éperdue loin du Boeing de l'un des survivants
3 .h sa caméra est enclenchée> (.) virgule (.) euh
4 toute la scène est immortalisée
5 ((se tournant légèrement vers M)) il faut le dire/
6 non\ ça quand même

Regardant son écran pendant 18 sec., J murmure des mots qu'il a déjà écrits

7 J ((se tournant vers M)) **c'est incroyable cette histoire**
8 M ouais c'est ((M se penche en arrière et regarde son écran))

Regardant son écran, J murmure pendant 12 sec.

9 J il faut faire attention de pas avoir de jugement de valeur

Se penchant en avant, M recommence à travailler sur les images

10 M c'est absolument incroyable

qu'ils prennent pour modèles. «On a affaire à un cadre transformé lorsque la situation, bien que présentant certaines ressemblances avec ce qui se déroule normalement [...], acquiert pourtant une signification différente.» (Nizet & Rigaut 2014: 67-68) Les cadres secondaires peuvent être *modalisés* (*keying*, Goffman 1974: 40-82), c'est-à-dire transformés d'une manière rendue manifeste à tous les participants à l'interaction, ou *fabriqués* (*fabrication*, Goffman 1974: 83-123), c'est-à-dire impliquant «l'effort intentionnel d'une ou de plusieurs personnes pour diriger l'activité de sorte qu'une ou plusieurs autres personnes soi(en)t amenée(s) à avoir une fausse idée de ce qui se passe (*what it is that is going on*)» (Goffman 1974: 83).

«Histoire» renvoie ici manifestement à l'expérience de l'individu filmant la scène. La forme de l'évaluation est similaire à celles émises durant la deuxième conférence de rédaction, première fois où CA a entendu parler de la fuite des passagers et des images la documentant (chapitre 3, extrait 13). Pour rappel, alors que le chef de la rubrique internationale commente le caractère remarquable des images, un collègue de CA observe : «c'est quand même incroyable que les mecs [...] aient pu se sortir de l'appareil comme ça»; ayant insisté sur la façon dont les images ont été filmées, le chef de rubrique lui répond : «ouais ouais c'est incroyable». Dans l'extrait 53, comme lors de la conférence éditoriale, l'évaluation de la nature extraordinaire de l'expérience est mêlée à celle des images qui la représentent. La réaction du monteur tend à renforcer cette association, ce dernier ratifiant l'évaluation du journaliste (extrait 53, l.8) et la répétant (extrait 53, l.10), sans que l'on sache s'il parle de l'expérience ou des images, qu'il regarde sans discontinuer.

En résumé, durant la rédaction de la nouvelle, «histoire» apparaît deux fois : dans le premier cas, le journaliste réfère à un angle qui situe l'accident dans une série d'événements tragiques et le met en rapport avec un *grand récit* sur l'Indonésie; dans le second, le journaliste réfère à un événement considéré comme remarquable du fait de ressources sémiotiques témoignant de l'expérience inhabituelle qui est celle de s'échapper d'un avion accidenté. Bien qu'étant de différente nature, négative pour l'une et positive pour l'autre, les deux évaluations font écho à ce qui a été dit par des collègues avant que ne soit rédigée la nouvelle : l'évaluation négative signale la continuité d'une désaffiliation par rapport à un angle de traitement du sujet; quant à l'évaluation positive, elle montre la constance d'une affiliation par rapport au caractère remarquable des images. Dans les deux cas, l'emploi d'«histoire» est le signe de la *mise en registre* (*enregistrement*, Agha 2005, 2007, 2011b)⁶ d'idéologies associées au raconter, cette *mise en registre* s'exprimant par la réaffirmation de certaines valeurs de situation en situation.

2.3 Ce que raconter veut dire

En examinant comment, quand et pourquoi «histoire» est utilisé en salle de rédaction, nous avons pu dégager trois acceptions différentes de ce terme : *genre*, *ensemble d'information*, *produit sémiotique*. Si ces dernières sont apparues à l'occasion de l'entretien préliminaire, le processus de production

6. Dans une telle perspective, les registres ne sont pas des répertoires statiques mais des modèles culturels en circulation dans l'espace social et continuellement en proie au changement (Agha 2005) : comme modèles, ils «lient des signes à des effets réalisables (*diverse behavioral signs to enactable effects*), parmi lesquels des voix (*images of persona*), des relations interpersonnelles et des types de conduites» (Agha 2007 : 145). La *mise en registre* procède dès lors de la visibilisation, dans une communauté donnée, des rapports qu'entretiennent les signes avec le référentiel communicatif et social qu'ils indexent (Johnstone 2016 : 632-634) et dont ils deviennent autant de caractéristiques (*features*, Agha 2003).

a privilégié l'emploi d'« histoire » pour renvoyer à différents ensembles d'informations. Durant la production, le journaliste a utilisé « histoire » pour distinguer des informations véhiculées par diverses ressources sémiotiques de même que pour souligner la (non) pertinence de certains choix de production. « Histoire » a pu servir à renvoyer à des événements spécifiques, mais également à des expériences individuelles et à des angles journalistiques. S'agissant de faire référence à des événements, cela a pu concerner l'événement central (le crash) de même que des informations d'arrière-plan (causes, conséquences).

L'analyse de ces quelques exemples nous a conduit à mieux appréhender les orientations narratives que l'emploi du mot « histoire » peut indexer. Elle confirme l'observation de Tuchman selon laquelle « il se peut, au moins en partie, que les journalistes parlent entre eux d'histoires plutôt que d'événements. Il se peut qu'ils voient le monde quotidien et ce qui le documente du point de vue du produit qu'ils doivent manufacturer, une nouvelle (*a news story*) » (Tuchman 1976 : 95). En signalant l'adoption d'une *posture narrative* par le journaliste, les occurrences d'« histoires » – telles que faisant sens dans le contexte étudié – mettent en évidence les idéologies du *raconter* présentes en salle de rédaction, particulièrement s'agissant de rendre compte d'un événement inattendu. Ces idéologies reposent sur trois piliers que l'on peut présenter comme suit : (a) *l'histoire doit être adéquate contextuellement* ; (b) *l'histoire doit présenter une unité d'action* ; (c) *l'histoire doit être vraie*.

Le pilier (a) concerne l'adéquation contextuelle du *raconter* en termes de contenu (i.), de forme (ii.) et des relations sociales qu'il implique (iii.). (i.) Il s'agit pour les journalistes de rendre compte de ce qui importe dans la vie publique et qui, dès lors, est digne d'être raconté : c'est ce qui nourrit la distinction que pose implicitement le journaliste entre les « historiettes » (*soft news*) et les vraies histoires (*hard news*). (ii.) C'est aussi en regard des ressources sémiotiques disponibles et de leur emploi possible que se juge l'adéquation contextuelle d'une histoire : l'histoire dont nous avons suivi la trajectoire est jugée particulièrement racontable du fait du caractère remarquable (« incroyable ») des images qui documentent l'événement. (iii.) Enfin, c'est également en regard des relations sociales impliquées et construites par la pratique communicative en cours qu'est estimé le caractère approprié d'une histoire : s'il est acceptable d'envisager, dans les coulisses du journal télévisé et sous une tonalité ironique, l'utilisation d'un titre manquant d'égard, voire offensant, pour ceux ayant subi un événement malheureux, il n'y en a nulle trace dans le produit télédiffusé destiné au public.

Le pilier (b) se rapporte à la cohérence de la nouvelle tant du point de vue de ce qui est raconté (i.) que de la manière dont c'est raconté (ii.). (i.) Est privilégiée l'unité de la configuration narrative (dimensions événementielle, chronotopique et expérientielle) à une trop grande hétérogénéité : c'est ce qui conduit le journaliste à ne pas parler des diplomates australiens au sein

de la nouvelle, «une tout autre histoire» (chapitre 4). (ii.) La contrainte d'une unité d'action touche également le plan communicatif, l'artefact sémiotique se devant d'être cohérent : le fait d'avoir «déjà tout construit [s]on histoire» est ainsi présenté comme un argument valable pour refuser d'intégrer de nouvelles images ; de même, la logique textuelle de l'artefact en cours de production peut mener à adapter les configurations narratives des textes-ressources (chapitre 7).

Le pilier (c), enfin, est relatif à la factualité de ce qui est raconté, ceci concernant tant l'authenticité des faits relatés (i.) que la vraisemblance de leur communication (ii.). (i.) Les journalistes rapportent ce qui se passe ou s'est passé et s'assurent de la véracité de ce dont ils rendent compte : comme le remarque notre journaliste, il est question de «retransmettre une histoire», et non de la créer de toute pièce. (ii.) Il s'agit également pour les journalistes de signaler cette authenticité au sein même des nouvelles qu'ils produisent : d'une part, en exhibant leurs sources et d'autre part, en tenant compte des cadres culturels partagés (les *grands récits*, les *scenarii* typiques) nécessaires pour «rendre [...] compréhensible, intelligible une histoire».

Les trois piliers sur lesquels reposent les idéologies du *raconter* journalistique, telles qu'observées dans nos données, ne sont pas sans rapport avec les critères conduisant le travail de sélection et d'organisation de l'information (*news values*, Bell 1991 ; Cotter 2010 ; Bednarek & Caple 2017 ; Zampa 2017), elles s'inscrivent donc généralement dans les idéologies journalistiques se rapportant à la production de l'information (Ekström 2002). Cependant, il serait faux de penser la détermination des premières par les secondes. Les idéologies du *raconter* présentes en salle de rédaction font écho à celles observées dans d'autres contextes, tels que le discours politique (Fetzer 2010), l'entretien médiatique (Merminod 2013, 2014, 2015a, 2017) ou le monde de l'entreprise (Merminod 2015b) : transparait, dans ces différents cas, l'importance de la bonne identification des personnages, de la constitution d'une unité d'action ou encore de l'adaptation du *raconter* à des enjeux situés. Il reste néanmoins que le rapport qu'entretiennent les normes contraignant localement l'activité narrative avec des idéologies du *raconter* plus générales est un champ largement inexploré.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes [...] sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés.

(Barthes 1966)

Si de tout temps l'être humain a raconté, la particularité de la société contemporaine est d'être « devenue une société récitée [...] définie à la fois par des récits (les fables de nos publicités et de nos informations), par leurs citations et par leur interminable récitation » (De Certeau 1990 : 271). Parmi les récitants les plus en vue se trouvent les journalistes, qui, à l'image des conteurs d'autrefois (Bell 1991 : 147), ont pour mission de relayer les événements qui se passent ou se sont passés dans le monde. Imprégnés des récits les plus communément partagés, et forts de leur constante répétition, c'est dès lors en ayant à l'esprit des histoires archétypiques que les journalistes approcheraient les événements à rapporter, puisant dans celles-ci les ressources symboliques leur permettant de produire l'information au quotidien (Lule 2001 : 29).

Cela fait maintenant plus de cinquante ans que la recherche en sciences du langage comme en sciences de l'information et de la communication explore le fait narratif dans les médias, et il est vrai que notre connaissance du *raconter* journalistique s'est considérablement affinée. Néanmoins, cette connaissance a été principalement construite à partir de l'analyse de ce qui est diffusé sur la scène médiatique sans que soient pris véritablement en compte les processus et les conditions de production de l'information. Autrement dit, hormis les prescriptions de bonnes pratiques fournies par les manuels et les formations en journalisme, notre savoir sur les pratiques narratives effectivement en jeu pour faire les nouvelles est resté singulièrement limité. Font exception à ce constat les connaissances que nous fournissent les approches de la sociologie de la production de l'information (e.g. Schudson 1989). Cependant, celles-ci n'ont eu à leur disposition ni les outils linguistiques, ni les outils narratologiques adéquats pour proposer une description et une analyse précise des pratiques narratives.

Dès lors, avec la volonté d'éviter une position analytique à la fois naïve et surplombante, nous avons fait le choix dans cette étude d'explorer les

«soubassements» des pratiques narratives journalistiques en examinant de la manière la plus détaillée possible la production d'une nouvelle télévisée, avec comme fil directeur les questions suivantes : (i.) comment, quand et pourquoi les événements d'actualité sont-ils identifiés comme des histoires ? (ii.) quelles pratiques narratives les journalistes privilégient-ils, dans quelles situations et pourquoi ? (iii.) par quels moyens les nouvelles sont-elles conçues comme des formes narratives ?

Pour mener à bien cette exploration, nous nous sommes dotés d'un modèle (chapitre 2) permettant d'analyser à la fois les activités narratives (*le raconter*), les réalisations sémiotiques auxquelles elles procèdent (*le raconté*) et les conceptions culturelles sur le langage et la communication qui les sous-tendent (*le racontable*). Employé pour décrire la trajectoire d'une histoire en salle de rédaction, notre modèle d'analyse a permis de rendre compte de la diversité formelle et fonctionnelle du *raconter* en salle de rédaction. Il a rendu possible la comparaison entre plusieurs *situations narratives* (qui raconte quoi à qui, quand, où, comment et pourquoi), *configurations narratives* (ce qui est raconté : qui, quoi, quand, où, dans quel ordre et avec quelle perspective) et *idéologies narratives* (ce qui est racontable par qui et à qui, de quelles façons, sous quelles conditions et selon qui) à propos d'un même événement. De cette manière, nous avons pu mettre en lumière certains paramètres sous lesquels les pratiques narratives peuvent varier, complémentaires des dimensions que mobilise traditionnellement l'analyse sociolinguistique du fait narratif (Johnstone 2001).

L'emploi de ce modèle pour explorer les pratiques narratives ayant lieu dans les coulisses d'un bulletin de nouvelles télévisé – lieu à la fois difficile d'accès et privilégié pour l'étude du *raconter* du fait que le travail qui y est accompli est pour grande partie langagier – a en outre permis de réinterroger quelques-unes des hypothèses centrales des études narratives : d'une part, notre recherche a montré l'intérêt d'une analyse du *raconté* qui pondère le critère de l'événementialité avec ceux de l'expérientialité et de la chronotopie, et qui est par ailleurs capable d'analyser l'enchevêtrement entre expériences personnelle et vicariante plutôt que leur opposition ; d'autre part, nos analyses ont révélé à quel point formes, usages et idéologies du *raconter* étaient indissociables du monde social et matériel qui voit leur émergence, engageant dès lors de privilégier une approche linguistique et ethnographique des pratiques narratives, qui soit capable d'analyser tout à la fois les réalisations sémiotiques et les rationalités locales qui y président.

En suivant une histoire de site en site, notre étude a montré à quel point il était nécessaire de considérer le *raconter* journalistique d'un point de vue «transcontextuel».

Les récits sont habituellement étudiés comme des événements discrets, soit pour eux-mêmes, soit comme des exemples de type récurrents de récits. Un tel travail

est souvent éclairant. Dans ces deux cas, les analystes doivent reconnaître l'importance d'autres événements, dont nombre ne sont pas contigus à l'événement au centre de l'attention [...], parce que les fonctions référentielles et évaluatives du discours narratif et leur intelligibilité dépendent d'informations, de modèles et de positionnements qui sont issus d'autres événements. (Wortham & Rhodes 2015: 174)

Une nouvelle télévisée, objet pourtant bien délimité, est ainsi le produit de la mise en réseau de multiples pratiques narratives, qui vont de la simple évocation d'un événement à la projection et à la discussion des versions alternatives d'une même histoire. Ces pratiques se succèdent dans le cours d'une routine de travail composée tout d'abord de phases de *préproduction* où il est question de se préparer tant collectivement qu'individuellement à raconter une histoire (Scène I), puis de phases de *production* où il s'agit de rapporter ce que d'autres ont vécu en tenant compte des impératifs multimodaux de la télévision (Scènes II et III). Cette routine assure une certaine standardisation de la production de l'information, mais n'empêche pas la créativité des journalistes, qui, dans les interstices du quotidien, composent toujours avec les moyens du bord pour résoudre les problèmes rédactionnels auxquels ils font face et, de ce fait, aboutissent parfois à des solutions inédites.

En synthèse, et sans répéter la discussion des résultats proposée au chapitre précédent, notre recherche montre que le *raconter* journalistique, tel qu'il s'accomplit dans les coulisses du bulletin de nouvelles de la Télévision Suisse Romande, présente les caractéristiques suivantes :

- le *raconter* journalistique est affaire de travail collectif, redevable des actions conjointement réalisées par une équipe de professionnels dont les expertises et les statuts divergent au gré des situations, les praticiens passant nécessairement durant le processus de production de la position d'*interprète* à celle de *raconteur* ;
- le *raconter* journalistique implique, tant sur scène qu'en coulisses, une pluralité de pratiques et de formes narratives, qui répondent à des enjeux situés, s'agissant de mentionner l'événement, de rendre compte de son déroulement, d'en explorer les interprétations alternatives ou encore de s'immerger dans l'expérience d'autrui ;
- le *raconter* journalistique est dépendant des ressources sémiotiques à sa disposition et obéit à la logique de l'artefact qu'il construit, il présente dès lors une vérité avant tout documentaire, c'est-à-dire prenant appui sur les documents recueillis et se réalisant par les documents qui sont (re)produits ;
- le *raconter* journalistique procède par *décontextualisations* et *re(contextualisations)* successives des ressources mobilisées, ce processus participe de la réalisation d'un artefact *médiatisable*, c'est-à-dire *transportable* vers des sites autres que celui de sa production et *adapté* à un auditoire non immédiatement présent ;

- le *raconter* journalistique implique de faire des choix de scénarisation de l'information, ces choix ne sont pas simplement imposés aux journalistes par leur hiérarchie ou par une logique commerciale subsumante, mais résultent des contraintes et des routines qui composent le travail quotidien en salle de rédaction.

En définitive, notre étude éclaire la complexité de l'interprétation des faits à laquelle doivent se prêter les journalistes et les périls éthiques auxquels ils s'exposent dès lors qu'ils les mettent en récit (Cornu 2009 : 323-395). C'est en projetant des configurations narratives que les journalistes peuvent reconstruire ce qui s'est passé et, par là, assurer leur mission d'information auprès de la population. Cependant, chemin faisant, ils courent le risque de se faire prendre par les histoires qu'ils racontent, entraînés notamment par l'appel d'une logique artefactuelle dans laquelle la cohérence de l'objet qu'ils sont en train de produire prime sur le rapport à la réalité des faits qu'ils doivent rapporter. Dans ce cas, le factice sans cesse côtoie le factuel. Par conséquent, pour assurer une information de qualité, il apparaît crucial que les journalistes – en complément des préoccupations traditionnellement évoquées telles que celles de la vérification des faits, du croisement des sources ou de l'équilibre des points de vue – soient attentifs aux orientations narratives sous-tendant l'artefact qu'ils produisent afin de repérer quand il y a divergence avec les faits à rapporter et ainsi éviter toute distorsion de la réalité par seul excès de cohérence textuelle.

Il conviendrait maintenant d'étendre l'exploration des pratiques narratives journalistiques en appliquant notre modèle d'analyse à d'autres situations de production de l'information et en comparant comment les pratiques narratives varient en fonction des types de sujet traités (un événement récurrent et prévisible plutôt qu'inattendu, par exemple), de leur traitement (à l'instar d'un reportage de terrain, en contraste d'un sujet traité à partir de dépêches d'agence), des médias investis par les professionnels (presse, radio, télévision, internet) ainsi que des langues employées au travail. Une telle investigation, ancrée dans les réalités quotidiennes du monde professionnel (Perrin 2013 ; Burger 2018), permettrait d'approfondir notre compréhension des pratiques narratives journalistiques dont l'examen a pu tourner court, faute d'outils d'analyse adaptés (Perrin & Zampa 2018). Elle serait par ailleurs l'occasion d'accroître nos connaissances des pratiques narratives au travail, dont l'étude reste peu développée malgré l'importance que raconter revêt dans le cadre professionnel (Holmes & Marra 2005 ; Holmes 2006 ; Ladegaard 2017).

Annexes

MODÈLES D'ORGANISATION TEXTUELLE DES NOUVELLES

Au vu de leur influence et de leur degré de pénétration dans la tradition socio-linguistique, discursive et textuelle, il convient de présenter brièvement les modèles d'analyse des nouvelles proposés par Bell et Van Dijk. Quoiqu'ils se focalisent presque uniquement sur l'événementialité au détriment des dimensions chronotopique et expérientielle (qui pourtant sont elles aussi essentielles à la cohérence de ce qui est raconté), ces modèles restent des contributions majeures à la compréhension de ce qui fonde l'unité textuelle d'une nouvelle.

Le modèle de Bell comprend trois catégories principales : le résumé (*abstract*), l'attribution (*attribution*) et le sujet (*story*). Le résumé est composé d'un titre (*headline*) et d'un lead (*lead*). «Le lead inclura l'événement principal, et probablement un second événement. Cela implique nécessairement de donner des informations sur les acteurs (*actors*) et le cadre (*setting*) impliqués par l'événement» (Bell 1994 : 112). L'*attribution* identifie la source. «[Le] sujet consiste en un ou plusieurs épisodes, qui, à leur tour, consistent en un ou plusieurs événements» (Bell 1994 : 113). Bell «reconn[âit] trois catégories additionnelles qui peuvent contribuer à un événement : les suites (*follow-up*), le commentaire (*commentary*) et l'arrière-plan (*background*)» (Bell 1994 : 113). Les suites «couv[r]ent toute action se produisant après qu'un sujet a été traité comme l'action centrale» (Bell 1994 : 113). Le commentaire «donne le point de vue du journaliste ou des acteurs sur l'action» (Bell 1994 : 113). L'arrière-plan «couvre tout événement en amont de l'action en cours» (Bell 1994 : 113).

Le modèle de Van Dijk est semblable à celui de Bell. Il compte également six catégories : résumé (*summary*), événement principal (*main event*), arrière-plan (*background*), réaction verbale (*verbal reaction*), conséquences (*consequences*), commentaire (*comment*). Le résumé est composé du titre (*headline*) et du lead (*lead*). L'*événement principal* réfère à «la description des événements au cœur de l'actualité» (Van Dijk 1985 : 87). L'arrière-plan

consiste en «des portions du texte dans lesquelles l'information donnée ne fait pas partie en tant que telle des véritables événements au cœur de l'actualité, mais donne le contexte général, historique, politique ou social ou les conditions de ces événements» (Van Dijk 1985 : 87). L'arrière-plan se décompose en trois sous-catégories : l'histoire (*history*) «qui organise toute information de nature historique et générale, des événements dans le passé qui sont liés indirectement à la situation présente ou aux événements» (Van Dijk 1985 : 88) ; les événements préalables (*previous events*) «qui précède[nt] plutôt directement les événements principaux, et qui peu[vent] être considéré[s] comme une cause ou une condition préalable aux événements» (Van Dijk 1985 : 88) ; le *contexte* «[qui] organis[e] les informations à propos de la situation que l'on vient de mentionner, et dans laquelle l'événement principal est un élément important» (Van Dijk 1985 : 88). La catégorie *réaction verbale* réfère aux citations présentes dans la nouvelle. La catégorie *conséquences* «organise tous les événements qui sont décrits comme étant causés par l'événement principal» (Van Dijk 1985 : 87). La catégorie *commentaire* «contient[t] les conclusions, attentes, spéculations et autres informations, souvent de la part du journaliste, à propos des événements» (Van Dijk 1985 : 87).

Les modèles de Bell et de Van Dijk sont critiqués par Ungerer (2001), principalement pour deux raisons. La première est d'ordre historique : les modèles de Bell et de Van Dijk sont difficilement utilisables parce qu'ils ne sont pas adaptés à l'évolution du genre de la nouvelle, et notamment au fait que l'*événement principal* ne se retrouve plus nécessairement en tant que tel en tête de texte (du fait qu'il est supposé que l'auditoire en a déjà pris connaissance via d'autres canaux). La seconde critique est d'ordre cognitif et touche à la structure conceptuelle de l'événement, elle interroge la notion même d'*événement principal* : si certaines situations sont en quelque sorte régies par un événement principal (le score final dans le cas d'un match de tennis, par exemple), «d'autres types d'événements, tels que les catastrophes naturelles [...], peuvent avoir plusieurs événements principaux possibles [...] la rupture d'un barrage, une avalanche, un glissement de terrain ou encore le fait d'échapper de justesse à la catastrophe» (Ungerer 2001 : 179). Se référant à Bell (1998 : 91), Ungerer mentionne alors l'hypothèse – sans néanmoins la soutenir – qu'il peut être difficile d'appliquer les modèles de Bell et Van Dijk parce que «les journalistes tendent à combiner différents événements d'actualité sans prendre soin de les relier les uns aux autres correctement» (Ungerer 2001 : 182). Les critiques formulées par Ungerer ont cela d'intéressant qu'elles mettent en évidence – même si cela n'est pas leur but premier – certaines des limites des approches se focalisant uniquement sur l'événementialité des nouvelles au détriment de leur expérimentalité ou de leur chronotopie. Ainsi comme le montre notre recherche, c'est au travers d'un faisceau configurationnel impliquant tant la constitution d'ensembles événementiels qu'expérientiels et chronotopiques qu'est produite une nouvelle.

CONVENTIONS DE TRANSCRIPTION

Les conventions de représentation des données obéissent aux règles suivantes. Dans le cas de transcription de longs épisodes interactionnels ou ne nécessitant pas une analyse détaillée, nous adoptons une transcription orthographique simple, respectant les conventions de l'écrit (avec utilisation de crochets s'il y a des chevauchements de parole). Dans le cas de transcriptions détaillées, mais dont la granularité peut varier en fonction des objectifs de l'analyse, nous nous inspirons de l'analyse conversationnelle (Jefferson 2004) et plus particulièrement des conventions ICOR (2005):

/ \	intonation montante/ descendante\
[]	chevauchement
(.)	micro-pause (max. 0.3 sec.)
(..)	pause (min. 0.3 sec. - max. 0.6 sec.)
(...)	pause (max. 1 sec.)
(n)	pause (min. 1 sec.)
:	allongement vocalique
=	enchaînement rapide
&	continuation du tour après chevauchement
xxx	segment inaudible
<>	délimitation des phénomènes entre (())
(())	description de phénomènes non transcrits
-	troncation
.h	aspiration
#	phénomènes multimodaux
MAJ	augmentation du volume
<i>mod</i>	commentaire à propos des phénomènes multimodaux
<i>txt</i>	texte que le journaliste rédige sur son ordinateur
J	les lettres dans la marge de gauche identifient les participants
14	le numéro dans la marge renvoie à la ligne de la transcription

La transcription des artefacts textuels ou multimodaux répond aux besoins locaux de l'analyse : il peut arriver que soit isolé ou surreprésenté un des modes composant l'artefact (par exemple, les images de la nouvelle lorsqu'il est question d'analyser son organisation visuelle). Quant aux processus d'écriture tels que capturés par l'enregistrement de l'écran du journaliste, nous les représentons de manière tabulaire, documentant pour chaque opération réalisée par le journaliste l'heure, le texte, le co-texte ainsi que le type d'opération réalisée, à savoir *écrire (Ec)*, *remplacer (Re)*, *corriger (Co)*, *effacer (Ef)*.

Références bibliographiques

- ADAM, Jean-Michel (1984). *Le récit*. Paris : Presses Universitaires de France.
- ADAM, Jean-Michel (1985). *Le texte narratif*. Paris : Nathan.
- ADAM, Jean-Michel (1997). *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris : Nathan.
- ADAM, Jean-Michel (2008 [2005]). *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris : Armand Colin.
- ADAM, Jean-Michel (2011). *Genres de récits : Narrativité et généricité des textes*. Bruxelles : Academia.
- ADAM, Jean-Michel & Revaz, Françoise (1996). *L'analyse des récits*. Paris : Seuil.
- AGHA, Asif (2003). The Social Life of Cultural Value. *Language and Communication*, 23 (3-4), 231-273.
- AGHA, Asif (2005). Voice, Footing, Enregisterment. *Journal of Linguistic Anthropology*, 15 (1), 38-59.
- AGHA, Asif (2007). *Language and Social Relations*. Cambridge : Cambridge University Press.
- AGHA, Asif (2011a). Meet mediatization. *Language & Communication*, 31 (3), 163-170.
- AGHA, Asif & Wortham, Stanton (ed.) (2005). *Discourse across Speech Events : Intertextuality and Interdiscursivity in Social Life*. Numéro Spécial du *Journal of Linguistic Anthropology*, 15.
- ALLAN, Stuart (1994). "When Discourse is Torn from Reality" : Bakhtine and the principle of chronotopy. *Time & Society*, 3 (2), 193-218.
- ALLAN, Stuart (ed.) (2017). *Photojournalism and citizen journalism : co-operation, collaboration and connectivity*. London : Routledge.
- ANGOURI, Jo (2012). Managing disagreement in problem solving meeting talk. *Journal of Pragmatics*, 44 (12), 1565-1579.
- ARISTOTE (1980). *La Poétique* (Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot). Paris : Seuil.
- ARQUENBOURG, Jocelyne (2005). Comment les récits d'information arrivent-ils à leurs fins? *Réseaux*, 132 (4), 27-50.

- BADEN, Christian & Tenenboim-Weinblatt, Keren (2018). Viewpoint, Testimony, Action. *Journalism Studies*, 19 (1), 143-161.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- BAMBERG, Michael (ed.) (1997a). *Oral versions of personal experience: Three decades of narrative analysis*. Numéro spécial du *Journal of Narrative and Life History*, 7 (1-4).
- BAMBERG, Michael (1997b). Positioning between structure and performance. *Journal of Narrative and Life History*, 7, 335-342.
- BAMBERG, Michael (2005). Master Narratives. In Herman, David, Jahn, Manfred & Ryan, Marie-Laure (ed.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp.287-288). New York: Routledge.
- BAMBERG, Michael (2011). Who am I? Narration and its contribution to self and identity. *Theory and Psychology*, 21 (1), 3-24.
- BAMBERG, Michael & Andrews, Molly (ed.) (2004). *Considering Counternarratives: Narrating, Resisting, Making Sense*. Amsterdam: John Benjamins.
- BAMBERG, Michael & Georgakopoulou, Alexandra (2008). Small stories as a new perspective in narrative and identity analysis. *Text & Talk*, 28 (3), 377-396.
- BAR-HILLEL, Yehoshua (1954). Indexical Expressions. *Mind*, 251, 359-379.
- BARONI, Raphaël (2006). Passion et narration. *Protée*, 34 (2-3), 163-175.
- BARONI, Raphaël (2007). *La tension narrative. Suspens, curiosité, surprise*. Paris: Seuil.
- BARONI, Raphaël (2016). Un feuilleton médiatique forme-t-il un récit? *Belphegor*, 14. (<http://journals.openedition.org/belphegor/660>).
- BARONI, Raphaël (2017a). *Les rouages de l'intrigue*. Genève: Slatkine.
- BARONI, Raphaël (2017b). Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue. *Letras de Hoje*, 52 (2), 156-166.
- BARONI, Raphaël (2017c). Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue. *Cahiers de Narratologie*, 32. (<http://journals.openedition.org/narratologie/7851>).
- BARONI, Raphaël (2017d). Pour une narratologie transmédiatique. *Poétique*, 182, 155-175.
- BARONI, Raphaël & Revaz, Françoise (2016). *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*. Columbus: Ohio State University Press.
- BARONI, Raphaël, Pahud, Stéphanie & Revaz, Françoise (2006). De l'intrigue littéraire à l'intrigue médiatique: le feuilleton Swissmetal. *A Contrario*, 4 (2), 125-143.
- BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- BARTHES, Roland (1964a). Structure du fait divers. In Barthes, Roland, *Essais critiques* (pp. 188-198). Paris: Seuil.

- BARTHES, Roland (1964b). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4, 40-51.
- BARTHES, Roland (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1-27.
- BATESON, Gregory (1972). *Steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine Books.
- BAUMAN, Richard (1986). *Story, performance and event*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAUMAN, Richard (2000). Genre. *Journal of Linguistic Anthropology*, 9 (1-2), 84-87.
- BAUMAN, Richard (2001). The Ethnography of Genre in a Mexican Market: Form, Function, Variation. In Penelope, Eckert & Rickford, John R. (ed.), *Style and Sociolinguistic Variation* (pp.57-77). Cambridge: Cambridge University Press.
- BAUMAN, Richard (2010). The Remediation of Storytelling: Narrative Performance on Early Commercial Sound Recordings. In Schiffrin, Deborah, De Fina, Anna & Nylund, Anastasia (ed.), *Telling Stories: Language, Narrative, and Social Life* (pp. 23-44). Georgetown: Georgetown University Press.
- BAUMAN, Richard & Briggs, Charles (1990). Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology* 19, 59-88.
- BAUMAN, Richard & Sherzer, Joel (1989). Introduction to the second edition. In Bauman, Richard & Sherzer, Joel (ed.), *Explorations in the Ethnography of Speaking* (pp. IX- XXVII). Cambridge: Cambridge University Press.
- BEDNAREK, Monika & Caple, Helen (2012). *News Discourse*. London: Continuum.
- BEDNAREK, Monika & Caple, Helen (2017). *The Discourse of News Values. How News Organizations Create Newsworthiness*. Oxford: Oxford University Press.
- BELL, Allan (1984). Language style as audience design. *Language in Society*, 13, 145-204.
- BELL, Allan (1991). *The Language of News Media*. Oxford: Blackwell.
- BELL, Allan (1994). Telling stories. In Graddol, David & Boyd-Barrett, Oliver (ed.), *Media Texts, Authors and Readers: A Reader* (pp. 100-118). Clevedon: Multilingual Matters.
- BELL, Allan (1998). The Discourse Structure of News Stories. In Bell, Allan & Garret, Peter (ed.), *Approaches to Media Discourse* (pp. 64-104). Oxford: Blackwell.
- BELL, Allan (2001). Back in style: Re-working audience design. In Penelope, Eckert & Rickford, John R. (ed.), *Style and Sociolinguistic Variation* (pp. 139-169). Cambridge: Cambridge University Press.
- BENVENISTE, Emile (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard.

- BERTHAUT, Jérôme (2013). *La banlieue du «20 heures»*. *Ethnographie de la production d'un lieu commun journalistique*. Marseille: Agone.
- BERTHOUD, Anne-Claude (1996). *Paroles à propos. Approche énonciative et interactive du topic*. Paris: Ophrys.
- BERTHOUD, Anne-Claude & Mondada, Lorenza (1991). Stratégies et marques d'introduction et de réintroduction d'un objet dans la conversation. *Bulletin CILA*, 54, 159-179.
- BERTHOUD, Anne-Claude & Mondada, Lorenza (1993). Traitement du topic: aspects théoriques et acquisitionnels. *Bulletin CILA*, 57, 123-135.
- BERTHOUD, Anne-Claude & Mondada, Lorenza (1994). Gestion du topic et marquages énonciatifs dans des textes visant la construction de connaissances. *Carnets du Cediscor*, 2, 139-152.
- BERTHOUD, Anne-Claude & Mondada, Lorenza (1995a). Modes d'introduction et de négociation du topic dans l'interaction verbale. In Véronique, Daniel & Vion, Robert (ed.), *Modèles de l'interaction verbale* (pp. 277-303). Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- BERTHOUD, Anne-Claude & Mondada, Lorenza (1995b). Traitement du topic, processus énonciatifs et séquences conversationnelles. *Cahiers de Linguistique Française*, 17, 205-228.
- BERUT, Benjamin (ed.) (2011). *Récit et information télévisée*. Numéro spécial de *Quaderni*, 74.
- BIRD, Elizabeth & Dardenne, Robert (1988). Myth, Chronicle, and Story: Exploring the Narrative Qualities of News. In Carey, James W. (Ed.), *Media, Myth, and Narratives: Television and the Press* (pp. 67-86). London: Sage.
- BIRD, Elizabeth & Dardenne, Robert (2009). Rethinking News as Myth and Storytelling. In Wahl-Jorgensen, Karin & Hanitzsch, Thomas (Ed.), *The Handbook of Journalism Studies* (pp. 205-217). New York: Routledge.
- BLOMMAERT, Jan (2005). Bourdieu the Ethnographer. The Ethnographic Grounding of Habitus and Voice. *The Translator*, 11 (2), 219-236.
- BLOMMAERT, Jan (2007). On the scope and depth in linguistic ethnography. *Journal of Sociolinguistics*, 11 (5), 682-688.
- BLOMMAERT, Jan (2015). Chronotopes, scales and complexity in the study of language in society. *Annual Review of Anthropology*, 44, 105-116.
- BLOMMAERT, Jan & Rampton, Ben (2011). Language and Superdiversity. *Diversities*, 13, (2), 1-21.
- BLUM-KULKA, Shoshana (1993). "You Gotta Know How to Tell a Story": Telling, Tales, and Tellers in American and Israeli Narrative Events at Dinner. *Language in Society*, 22 (3), 361-402.
- BOUCHARD, Robert & Mondada, Lorenza (ed.) (2005). *Les processus de la rédaction collaborative*. Paris: L'Harmattan.

- BOURDIEU, Pierre (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève: Droz.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *Sur la télévision*. Paris: Raisons d'Agir.
- BOUTET, Josiane (2008). *La vie verbale au travail. Des manufactures aux centres d'appels*. Toulouse: Octares Editions.
- BOUTET, Josiane (ed.) (1995). *Paroles au travail*. Paris: L'Harmattan
- BOYD-BARRET, Olivier & Palmer, Michael (1981). *Le trafic des nouvelles: les agences mondiales d'information*. Paris: Moreau.
- BRES, Jacques (1994). *La narrativité*. Louvain-La-Neuve: Duculot.
- BRES, Jacques (1995). Alors raconte! La négociation du récit dans l'interaction de l'interview. In Véronique, Daniel & Vion, Robert (ed.), *Des savoir-faire communicationnels* (pp. 287-301). Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- BRES, Jacques (2001). De la textualité narrative en récit oral: l'enchaînement des propositions. *Revue québécoise de linguistique*, 29 (1), 23-49.
- BRES, Jacques & Nowakowska, Aleksandra (2007). Voix, point de vue... ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore... *Cahiers de praxématique*, 49, 103-132.
- BRIGGS, Charles (1997). Notes on a "Confession": On the Construction of Gender, Sexuality, and Violence in an Infanticide Case. *Pragmatics* 7 (4), 519-546.
- BRIGGS, Charles (2005). Communicability, racial discourse and disease. *Annual Review of Anthropology*. 34, 269-291.
- BRIGGS, Charles (2011). On virtual epidemics and the mediatization of public health. *Language & Communication*, 31, 217-228.
- BRIGGS, Charles & Bauman, Richard (1992). Genre, intertextuality, and social power. *Journal of Linguistic Anthropology*, 2 (2), 131-172.
- BRONCKART, Jean-Paul (1996). *Activité langagière, textes et discours*. Lausanne/Paris: Delachaux & Niestlé.
- BROTH, Mathias (2008a). The "Listening Shot" as a Collaborative Practice for Categorizing Studio Participants in a Live TV-Production. *Ethnographic Studies*, 10, 69-88.
- BROTH, Mathias (2008b). The studio interaction as a contextual resource for TV production. *Journal of Pragmatics*, 40, 904-926.
- BRUNER, Jerome S. (1996). *Le développement de l'enfant. Savoir faire, Savoir dire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BRUNER, Jerome S. (1997)... *car la culture donne forme à l'esprit. De la révolution cognitive à la psychologie culturelle*. Genève: Eshel.
- BRUNER, Jerome S. (2001). Self-making and world-making. In Brockmeier, Jens & Carbaugh, Donal (ed.), *Narrative and identity. Studies in Autobiography, Self and Culture* (pp. 25-37). Amsterdam: John Benjamins.
- BRUNER, Jerome S. (2002). *Pourquoi racontons-nous des histoires?*, Paris: Retz.

- BRUNER, Jerome S. (2003). Self-making narratives. In Fivush, Robyn & Haden, Catherine A. (ed.), *Autobiographical memory and the construction of a narrative self* (pp. 209-225). Mahwah: Erlbaum.
- BUBLITZ, Wolfram & Hübler, Axel (ed.) (2007). *Metapragmatics in Use*. Amsterdam: John Benjamins.
- BURGER, Marcel (1999). Identités de statut, identités de rôle. *Cahiers de linguistique française*, 21, 11-46.
- BURGER, Marcel (2011). Une considération praxéologique du désaccord polémique : Ce qu'informer dans les médias veut dire. *Semen*, 31, 61-80.
- BURGER, Marcel (2014a). Qu'est-ce qu'un discours de communication publique? *Cahiers de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage*, 34, 3-41.
- BURGER, Marcel (2014b). La construction des identités en communication publique. *Cahiers de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage*, 34, 101-122.
- BURGER, Marcel (ed.) (2018). *Investigating Journalism practices: Combining Media Discourse Analysis and Newsroom Ethnography*. Lausanne: CLSL.
- BURGER, Marcel & Fitzgerald, Richard (2017). Une mauvaise pratique pour de bonnes raisons: quand un journaliste invente un membre du public dans un débat. In Burger, Marcel, Thornborrow, Joanna & Fitzgerald, Richard (ed.), *Discours des réseaux sociaux: Enjeux publics, politiques et médiatiques* (pp. 237-258). Bruxelles: De Boeck.
- BURGER, Marcel & Perrin, Daniel (2014). Ce que le quotidien des journalistes nous apprend sur les tensions des discours médiatiques. In Berthoud, Anne-Claude & Burger, Marcel (ed.), *Repenser le rôle des pratiques langagières dans la constitution des espaces sociaux contemporains* (pp. 165-194). Bruxelles: De Boeck.
- CAFFI, Claudia (1994). Metapragmatics, In Asher Ron E. (ed.), *The Encyclopedia of Language and Linguistics* (pp. 2461-2466). Oxford: Pergamon Press.
- CAMERON, Deborah (2000a). Good to Talk? Living and Working in a Communication Culture. London: Sage.
- CAMERON, Deborah (2000b). Styling the worker: Gender and the commodification of language in the globalized service economy. *Journal of Sociolinguistics*, 4 (3), 323-347.
- CAMERON, Deborah (2008). Talk from the top down. *Language & Communication*, 28, 143-155.
- CAPLE, Helen & Bednarek, Monica (2013). *Delving into the Discourse: Approaches to News Values in Journalism Studies and Beyond*. Oxford: Reuters Institute for the Study of Journalism (University of Oxford).
- CARACCILO, Marco (2014). *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- CEFAÏ, Daniel (1998). *Phénoménologie et sciences sociales. Alfred Schütz: naissance d'une anthropologie philosophique*. Genève: Droz.

- CEFAÏ, Daniel & Gardela, Edouard (2012). Comment analyser une situation selon le dernier Goffman. In Cefai, Daniel & Perreau, Laurent (ed.), *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction* (pp.233-265). Paris: CURAPP-ESS/CEMS-IMM.
- CERTEAU (de), Michel (1990). *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- CHAFFE, Wallace L. (1990). Repeated verbalizations as evidence for the organization of knowledge. In Bahner, Werner, Schildt, Joachim & Viehweger, Dieter (ed), *Proceedings of the Fourteenth International Congress of Linguists* (pp. 57-68). Berlin: Akademie-Verlag.
- CHAFFE, Wallace L. (1998). Things we can learn from repeated tellings of the same experience. *Narrative Inquiry*, 8, 269-285.
- CHARAUDEAU, Patrick (1997). *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Paris: Nathan.
- CHARAUDEAU, Patrick (2005). *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*. Bruxelles: De Boeck.
- CHATMAN, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- CHATMAN, Seymour (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- CHOULIARAKI, Lilie (2006). *Spectatorship of suffering*. London : Sage.
- CLAYMAN, Steven E. & Reisner, Ann (1998). Gatekeeping in Action: Editorial Conferences and Assessments of Newsworthiness. *American Sociological Review*, 63, 178-199.
- COMBETTES, Bernard (1992). *L'organisation du texte*. Metz: Université de Metz.
- COMBETTES, Bernard (1998). *Les constructions détachées*. Paris: Ophrys.
- COMBETTES, Bernard (2005). Les constructions détachées comme cadres de discours. *Langue française*, 148, 31-44.
- CORNU, Daniel (2009). *Journalisme et vérité. L'éthique de l'information au défi du changement médiatique*. Genève: Labor et Fides.
- COSTA, James (2017). Faut-il se débarrasser des "idéologies linguistiques"? *Langage et société*, 160-161 (2), 111-127.
- COTTER, Colleen (2010). *News Talk. Investigating the Language of Journalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COTTER, Colleen (2015). Discourse and media. In Tannen, Deborah, Hamilton, Heidi E. & Schiffrin, Deborah (ed.), *Handbook of Discourse Analysis* (pp. 795-821). Oxford: Wiley-Blackwell.
- COUPLAND, Nikolas (ed.) (2016). *Sociolinguistics: Theoretical Debates*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CSORDAS, Thomas J. (1994). *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press.

- DARDENNE, Robert (2005). Journalism. In Herman, David, Jahn, Manfred & Ryan, Marie-Laure (ed.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 267-269). New York: Routledge.
- DAVIER, Lucile (2017). *Les enjeux de la traduction dans les agences de presse*. Lille: Presses universitaires du Septentrion.
- DE FINA, Anna & Georgakopoulou, Alexandra (2008a). Introduction: Narrative analysis in the shift from texts to practices. *Text & Talk*, 28 (3), 275-281.
- DE FINA, Anna & Georgakopoulou, Alexandra (2008b). Analysing narratives as practices. *Qualitative Research*, 8 (3), 379-387.
- DE FINA, Anna & Georgakopoulou, Alexandra (2012). *Analysing Narrative. Discourse and Sociolinguistic Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE FINA, Anna & Georgakopoulou, Alexandra (ed.) (2015). *The Handbook of Narrative Analysis*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- DE GAULMYN, Marie-Madeleine, Bouchard, Robert & Rabatel, Alain (ed.) (2001). *Le processus rédactionnel*. Paris: L'Harmattan.
- DE SAINT-GEORGES, Ingrid (2012). Nouvelles épistémologies en analyse du discours et des interactions: le paradigme de la Mediated Discourse Analysis. *Semen*, 34. (<http://journals.openedition.org/semen/9737>).
- DE SAINT-GEORGES, Ingrid & Filliettaz, Laurent (2008). Situated trajectories of learning in vocational training interactions. *European Journal of Psychology of Education*, 23 (2), 213-233.
- DEPPERMAN, Arnulf (2000). Ethnographische Gesprächsanalyse: Zu Nutzen und Notwendigkeit von Ethnographie für die Konversationsanalyse. *Gesprächsforschung*, 1, 96-124.
- DEPPERMAN, Arnulf (2011). The study of formulations as a key to an Interactional Semantics. *Human Studies*, 34 (2), 115-128.
- DEPPERMAN, Arnulf (2013a). Positioning in narrative interaction. *Narrative Inquiry*, 23 (1), 1-15.
- DEPPERMAN, Arnulf (2013b). How to get a grip on identities-in-interaction. (What) Does "Positioning" offer more than "Membership Categorization"? Evidence from a mock story. *Narrative Inquiry*, 23 (1), 62-88.
- DEPPERMAN, Arnulf (2015). Positioning. In De Fina, Anna & Georgakopoulou, Alexandra (ed.), *The Handbook of Narrative Analysis* (pp. 369-387). London: John Wiley & Sons.
- DEUZE, Mark & Witschge, Tamara (2018). Beyond Journalism: Theorizing the Transformation of Journalism. *Journalism*, 19 (2), 165-181.
- DREW, Paul & Heritage, John (ed.) (1992). *Talk At Work: Interaction In Institutional Settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DUBIED, Annick (2004). *Les dits et les scènes du fait divers*. Genève: Droz.
- DUCROT, Oswald (1969). Présupposés et sous-entendus. *Langue française*, 4, 30-43.

- DUCROT, Oswald (1984). *Le dire et le dit*. Paris : Minuit.
- DURANTI, Alessandro (1986). The Audience as Co-Author : An Introduction. *Text*, 6, 239-247.
- DURANTI, Alessandro (2003). The Voice of the Audience in Contemporary American Political Discourse. In Tannen, Deborah & Alatis, James (ed.), *Linguistics, Language, and the Real World: Discourse and Beyond* (pp. 114-136.). Washington : Georgetown University Press.
- DURANTI, Alessandro (2005). On theories and models. *Discourse Studies*, 7 (4-5), 409-429.
- EKSTRÖM, Mats (2002). Epistemologies of TV Journalism: a theoretical framework. *Journalism*, 3 (3), 259-282.
- ELIADE, Mircea (1963). *Myth and Reality*. New York : Harper & Row.
- ENFIELD, Nick J. (2005). The Body as a Cognitive Artifact in Kinship Representations: Hand Gesture Diagrams by Speakers of Lao. *Current Anthropology*, 46, 51-81.
- FAIRCLOUGH, Norman (1995). *Media Discourse*. London : Edward Arnold.
- FASSIN, Didier (2013). Why Ethnography Matters: on anthropology and its publics. *Cultural Anthropology* 28, 621-646.
- FETZER, Anita (2010). Small stories in political discourse: The public self goes private. In Hoffman, Christian R. (ed.), *Narrative Revisited: Telling a story in the age of new media* (pp. 163-184). Amsterdam : John Benjamins.
- FILLIETTAZ, Laurent (1999). Une approche modulaire de l'hétérogénéité compositionnelle des discours: le cas des récits oraux. *Cahiers de Linguistique Française*, 21, 261-327.
- FILLIETTAZ, Laurent (2001). Formes narratives et enjeux praxéologiques. Quelques remarques sur les fonctions du « raconter » en contexte transactionnel. *Revue québécoise de linguistique*, 29 (1), 123-153.
- FILLIETTAZ, Laurent (2002). *La parole en action. Eléments de pragmatique psycho-sociale*. Québec : Nota Bene.
- FILLIETTAZ, Laurent (2014). «C'est chacun son tour' : la mise en visibilité de la structuration praxéologique de l'interaction en contexte d'éducation et de formation. *Cahiers de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage*, 41, 71-136
- FILLIETTAZ, Laurent & Bronckart, Jean-Paul (ed.) (2005). *L'analyse des actions et des discours en situation de travail*. Louvain-La-Neuve: Peeters.
- FISHMAN, Mark (1980). *Manufacturing the News*. Austin : Texas University Press.
- FISKE, John (1987). *Television Culture*. London : Routledge.
- FITZGERALD, Richard & Housley, William (ed.) (2015). *Advances in Membership Categorisation Analysis*. London : Sage.
- FITZGERALD, Richard, Jaworski, Adam & Housley, William (2008). Generating News: Agenda Setting in Radio Broadcast News. In Burger, Marcel (ed.),

- L'analyse linguistique des discours médiatique, Entre sciences du langage et sciences de la communication* (pp. 133-157). Québec: Nota Bene.
- FLUDERNIK, Monica (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, Monika (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, Monika (2017). The Many in Action and Thought: Towards a Poetics of the Collective in Narrative. *Narrative*, 25 (2), 139-163.
- GANS, Herbert J. (1979). *Deciding What's News. A Study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek, and Time*. New York: Pantheon.
- GARFINKEL, Harold (2007 [1967]). *Recherches en ethnométhodologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GARFINKEL, Harold & Sacks, Harvey (1970). On formal structures of practical action. In: McKinney, John & Tiryakian, Edward (ed.), *Theoretical Sociology* (pp. 338-366). New York: Appleton-Century-Crofts.
- GENETTE, Gérard (1966). Frontières du récit. *Communications*, 8, 152-163.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (2007). *Discours du récit*. Paris: Seuil.
- GEORGAKOPOULOU, Alexandra (1997). *Narrative Performances. A study of Modern Greek storytelling*. Amsterdam: John Benjamins.
- GEORGAKOPOULOU, Alexandra (2005). Same old story? On the interactional dynamics of shared narratives. In Quasthoff, Uta M. & Becker, Tabea (ed.), *Narrative Interaction* (pp. 223-241). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- GEORGAKOPOULOU, Alexandra (2007). *Small Stories, Interaction and Identities*. Amsterdam: John Benjamins.
- GEORGAKOPOULOU, Alexandra (2008). "On MSN with buff boys": Self- and other-identity claims in the context of small stories. *Journal of Sociolinguistics*, 12 (5), 597 - 626
- GEORGAKOPOULOU, Alexandra (2010). Closing in on Story Openings and Closings: Evidence from Conversational Stories in Greek. *Journal of Greek Linguistics*, 10, 345-361.
- GEORGAKOPOULOU, Alexandra (2013a). Small stories research & social media: The role of narrative stance-taking in the circulation of a Greek news story, *Working Papers in Urban Language & Literacies* 100.
- GEORGAKOPOULOU, Alexandra (2013b). Storytelling on the go. Breaking news as travelling narrative genre. In Hyvärinen, Matti, Hatavara,

- Mari & Hydèn, Lars-Christer (ed.), *The Travelling Concepts of Narrative* (pp. 201-223). Amsterdam: John Benjamins.
- GEORGAKOPOULOU, Alexandra (2013c). Building iterativity into positioning analysis. A practice-based approach to small stories and self. *Narrative Inquiry*, 23 (1), 89-110.
- GEORGAKOPOULOU, Alexandra (2015). Small Stories Research: Methods-Analysis-Outreach. In De Fina, Anna & Georgakopoulou, Alexandra (ed.), *The Handbook of Narrative Analysis* (pp. 255-271). Oxford: Wiley-Blackwell.
- GEORGAKOPOULOU, Alexandra (2017a). Narrative/life of the moment. From telling a story to taking a narrative stance. In Schiff, Brian, McKim, A. Elizabeth & Patron, Sylvie (ed.), *Life and Narrative: The Risks and Responsibilities of Storying Experience* (pp. 29-52). Oxford: Oxford University Press.
- GEORGAKOPOULOU, Alexandra (2017b). Sharing the moment as small stories: The interplay between practices & affordances in the social media-curation of lives. *Narrative Inquiry*, 27, 313-336.
- GIAXOGLU, Korina & Spilioti, Tereza (2017), Mediatizing death and suffering: rescripting visual stories of the refugee crisis as distant witnessing and mourning. In Burger, Marcel, Thornborrow, Joanna & Fitzgerald, Richard (ed.), *Discours des réseaux sociaux: Enjeux publics, politiques et médiatiques* (pp. 63-90). Bruxelles: De Boeck.
- GIBSON, James (1979). *The Ecological Approach to Perception*. London: Houghton Mifflin.
- GIDDENS, Anthony (1984). *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*. Berkley: University of California Press.
- GILES, Howard, Coupland, Nikolas & Coupland, Justine (1991). *Context of Accommodation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GNACH, Aleksandra (2013). *Produktion von Fernsehnachrichten. Unterschiede zwischen der deutsch- und französischsprachigen Schweiz*. Berlin: Springer.
- GNACH, Aleksandra & Perrin, Daniel (2008). Dire et faire. Analyse des relations entre normes et pratiques de la langue au sein d'une société publique de radiotélévision multilingue: le cas de SSR Idée Suisse. *Bulletin suisse de linguistique appliquée*, 87, 55-71.
- GOFFMAN, Erving (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.
- GOFFMAN, Erving (1963). *Behavior in Public Places: Notes on the social organization of gatherings*. New York: The Free Press of Glencoe.
- GOFFMAN, Erving (1974). *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Middlesex: Penguin Books
- GOFFMAN, Erving (1981). *Forms of Talk*. Oxford: Blackwell.
- GOODWIN, Charles (1984). Notes on story structure and the organization of participation. In Atkinson, J. Maxwell & Heritage, John (ed.), *Structures*

- of Social Action: Studies in Conversation Analysis* (pp. 225-246). Cambridge: Cambridge University Press.
- GOODWIN, Charles (1986). Audience Diversity, Participation and Interpretation. *Text*, 6 (3), 283-316.
- GOODWIN, Charles (2000). Action and embodiment within situated human interaction. *Journal of Pragmatics*, 32, 1489–1522.
- GOODWIN, Charles (2015). Narrative as talk-in-interaction. In De Fina, Anna & Georgakopoulou, Alexandra (2015). *The Handbook of Narrative Analysis* (pp. 197-218). Oxford: Wiley-Blackwell.
- GOODWIN, Charles & Goodwin, Marjorie H. (1992). Assessment and the construction of context. In Duranti, Alessandro & Goodwin, Charles (ed.), *Rethinking Context* (pp. 147-190). Cambridge: Cambridge University Press.
- GOODWIN, Charles & Goodwin, Marjorie H. (2004). Participation. In Duranti, Alessandro (ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology* (pp. 222-244). Oxford: Basil Blackwell.
- GOODWIN, Marjorie H. (1990). *He-Said-She-Said: Talk as Social Organization among Black Children*. Bloomington: Indiana University Press.
- GOODWIN, Marjorie H. (1997). By-Play: Negotiating Evaluation in Storytelling. In Guy, Gregory R., Baugh, John, Schiffrin, Deborah & Feagin, Crawford (ed.), *Towards a Social Science of Language: Papers in Honor of William Labov* (pp. 77-102). Philadelphia: John Benjamins.
- GRAVENGAARD, Gitte (2011). The Metaphors journalists live by: Journalists' conceptualisation of newswork. *Journalism* 13 (8), 1064-1082.
- GREIMAS, Algirdas J. (1986 [1966]). *Sémantique structurale*. Paris: Presses universitaires de France.
- GROSJEAN, Michelle & Mondada, Lorenza (2004). *La négociation au travail*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- GROUPE ICOR (2005). Convention ICOR, UMR 5191 ICAR (CNRS - Lyon 2 - ENS-LSH).
- GROUPE π (2019). *Chemins de l'in(ter)disciplinarité. Connaissance, corps, langage*. Louvain-la-Neuve: Academia.
- GÜLICH, Elisabeth (1994). Récit conversationnel et reconstruction interactive d'un événement. In Trognon, Alain, Dausendschön-Gay, Ulrich, Kraft, Ulrich & Riboni, Christine (ed.), *La construction interactive du quotidien* (pp. 155-177). Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- GÜLICH, Elisabeth & Quasthoff, Uta M. (1986). Story-telling in conversation. Cognitive and interactive aspects. *Poetics*, 15, 217-241.
- GUMPERZ, John J. & Hymes, Dell H. (1989 [1972]). *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- HAAPANEN, Lauri (2017). Directly from Interview to Quotations? Quoting Practices in Written Journalism. In Laury, Ritva, Etelämäki, Marja & Couper-Kuhlen, Elizabeth (ed.), *Combining Clauses And Actions in Social Interaction*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- HAAPANEN, Lauri (2018). Rethinking quoting in written journalism : an intertextual chain from an interview into quotations. *Cahiers de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage*. Lausanne : Université de Lausanne.
- HAAPANEN, Lauri & Perrin, Daniel (2017). Media and quoting. Understanding the purposes, roles, and processes of quoting in mass and social media. In Cotter, Colleen & Perrin, Daniel (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Media* (pp. 424-441). London : Routledge.
- HANKS, William F. (1989). Text and textuality. *Annual Review of Anthropology*, 18, 95-127.
- HANKS, William F. (1990). *Referential Practice: Language and Lived Space Among the Maya*. Chicago : University Chicago Press.
- HANKS, William F. (1996). *Language and Communicative practices*. Boulder : Westview Press.
- HANKS, William F. (2005). Pierre Bourdieu and the Practices of Language. *Annual Review of Anthropology*, 34, 67-83.
- HARRIS, Marvin (1968). *The Rise of Anthropological Theory*. New York : Crowell.
- HARRIS, Marvin (1976). History and Significance of the Emic/Etic Distinction. *Annual Review of Anthropology*, 5, 329-350.
- HAUSENDORF, Heiko & Quasthoff, Uta M. (1991). Kindererzählen, Erwachsene hören zu : Zur entwicklungstheoretischen Integration interaktiver semantischpragmatischer und formaler Beschreibungsaspekte. *Linguistische Berichte*, 134, 253-275.
- HAUSENDORF, Heiko, & Quasthoff, Uta M. (2005 [1996]). *Sprachenentwicklung und Interaktion. Eine linguistische Studie zum Erwerb von Diskursfähigkeiten*. Radolfzell : Verlag für Gesprächsforschung.
- HAVILAND, John B., (2000). Pointing, gesture spaces, and mental maps. In McNeill, David (ed.), *Language and Gesture* (pp. 13-46). Cambridge : Cambridge University Press.
- HELLER Monica (2003). Globalization, the new economy and the commodification of language and identity. *Journal of Sociolinguistics*, 7 (4), 473-92.
- HELLER Monica & Boutet, Josiane (2006). Vers de nouvelles formes de pouvoir langagier ? Langue(s) et identité dans la nouvelle économie. *Langage et Société*, 118, 5-16.
- HELLER, Monica (2010). The commodification of language. *Annual Review of Anthropology*, 39, 101-114.
- HERITAGE, John (1984). *Garfinkel and Ethnomethodology*. Cambridge : Polity Press.
- HERITAGE, John (1991). L'ethnométhodologie : une approche procédurale de l'action et de la communication. *Réseaux*, 50 (5), 89-130.
- HERITAGE, John (2007). Intersubjectivity and progressivity in references to persons (and places). In Entfield, Nick J. & Stivers, Tanya (ed.), *Person Reference in Interaction : Linguistic, Cultural and Social Perspectives* (pp. 255-280). Cambridge : Cambridge University Press.

- HERITAGE, John (2012). Epistemics in Action: Action Formation and Territories of Knowledge. *Research on Language and Social Interaction*, 45, 1-29.
- HERITAGE, John (2013). Epistemics in Conversation. In Sidnell, Jack & Stivers, Tanya (ed.), *The Handbook of Conversation Analysis* (pp.370-394). Chichester: Wiley-Blackwell.
- HERITAGE, John & Clayman, Steven (2010). *Talk In Action: Interaction, Identities, And Institutions*. Malden: John Wiley & Sons.
- HERITAGE, John & Watson, Rod (1979). Formulations as Conversational Objects, in Psathas, George (ed), *Everyday Language* (pp. 123-162). New York: Irvington Press.
- HERMAN, David (2002). *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- HERMAN, David (2003). How stories make us smarter. *Recherches en communication*, 19, 133-153.
- HERMAN, David (2009a). *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- HERMAN, David (2009b). Word-Image/Utterance-Gesture: Case Studies in Multimodal Storytelling. In Page, Ruth (ed.), *New Perspectives on Narrative and Multimodality* (pp. 78-98). London: Routledge.
- HERMAN, David (2010). Multimodal Storytelling and Identity Construction in Graphic Narratives. In Schiffrin, Deborah, De Fina, Anna & Nylund, Anastasia (ed.), *Telling Stories: Language, Narrative, and Social Life* (pp.195-208). Washington: Georgetown University Press.
- HERMAN, David (2013). *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge: MIT Press.
- HESTER, Stephen. (2002). Bringing it all back home: Selecting topic, category and location in TV news programmes. In Hester, Stephen & Housley, William (ed.), *Language, Interaction and National Identity: Studies in the Social Organisation of National Identity in Talk-in-Interaction* (pp.16-37). Aldershot: Ashgate.
- HOLMES, Janet (2006). Workplace narratives, professional identity and relational practice. In De Fina, Anna, Schiffrin, Deborah & Bamberg Michael (ed.), *Discourse and Identity* (p.166-187). Cambridge: Cambridge University Press.
- HOLMES, Janet & Marra, Meredith (2005). Narrative and the construction of professional identity in the workplace. In Thornborrow, Joanna & Coates, Jennifer (ed.), *The Sociolinguistics of Narrative* (p. 193 – 213). Amsterdam: John Benjamins.
- HOLMES, Janet & Meyerhoff, Miriam (1999). The Community of Practice: Theories and Methodologies in Language and Gender research. *Language in Society*, 28 (2), 173-183.
- HOLT, Elizabeth & Clift, Rebecca (ed.). (2007). *Reporting talk: Reported speech in interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.

- HUTCHBY, Ian (2001). Technologies, Texts and Affordances, *Sociology*, 35 (2), 441-456.
- HUTCHBY, Ian (2006). *Media Talk. Conversation Analysis and the Study of Broadcasting*. Maidenhead: Open University Press.
- HYMES, Dell H. (1989). Ways of speaking. In Bauman, Richard & Sherzer, Joël (ed.), *Explorations in the ethnography of speaking* (pp. 433-451). Cambridge: Cambridge University Press.
- HYMES, Dell H. (1996). *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality: Toward an Understanding of Voice*. London: Taylor & Francis.
- IEDEMA, Rick (1997). The structure of the accident news story. *Australian Review of Applied Linguistics*, 20 (2), 95-118.
- IEDEMA, Rick, (2001). Resemiotization. *Semiotica*, 137 (1-4), 23-39.
- IEDEMA, Rick (2003). Multimodality, resemitotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. *Visual Communication*, 2, 29-52.
- IRVINE, Judith T. (1996). Shadow conversations: The indeterminacy of participant roles. In Silverstein, Michael & Urban, Greg (ed.), *Natural Histories of Discourse* (pp. 131-159). Cambridge: Cambridge University Press.
- IRVINE, Judith T. (2012). Keeping Ethnography in the Study of Communication. *Langage et société*, 139, 47-66.
- JACOBS, Geert (1999). *Preformulating the News: An Analysis of the Metapragmatics of Press Releases*. Amsterdam: John Benjamins.
- JACOBS, Geert & Slembrouck, Stef (2010). Notes on linguistic ethnography as a liminal activity. *Text & Talk*, 30 (2), 235-244.
- JACOBS, Geert, Van Hout, Tom & Van Praet, Ellen (ed.) (2011). *Discursive Perspectives on News Production*. Numéro special du *Journal of Pragmatics* 43 (7).
- JAKOBS, Eva-Maria & Perrin, Daniel (2008). Training of writing and reading. In Rickheit, Gert & Strohner, Hans (ed.), *Handbook of Communication Competence* (pp. 359-393). Berlin: Mouton de Gruyter.
- JAKOBSON, Roman (1971 [1957]). Shifters, verbal categories, and the Russian verb. In Jakobson, Roman, *Selected Writings II: Word and language* (pp. 130-147). La Haye: Mouton.
- JAMET, Claude & Jannet, Anne-Marie (1999). *Les stratégies de l'information*. Paris: L'Harmattan.
- JAWORSKI, Adam (2015). Word cities and language objects. "Love" sculptures and signs as shifter. *Linguistic Landscape*, 1 (1), 75-94.
- JAWORSKI, Adam, Coupland, Nikolas & Galasinski, Dariusz (2004). *Metalinguage. Social and Ideological Perspectives*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- JEANTET, Alain (1998). Les objets intermédiaires dans les processus de conception des produits. *Sociologie du travail*, 3, 291-316.
- JEFFERSON, Gail (1972). Side sequences. In Sudnow, David (ed), *Studies in Social Interaction* (pp. 294-33). New York: Free Press.

- JEFFERSON, Gail (1978). Sequential aspects of storytelling in conversation. In Schenkein, Jim (ed.), *Studies in the organization of conversational interaction* (pp. 219-248). New York: Academic Press.
- JEFFERSON, Gail (2004). Glossary of transcript symbols with an introduction. In Lerner, Gene H. (ed.), *Conversation Analysis. Studies from the first generation* (pp. 13-31). Amsterdam: John Benjamins.
- JOHNSTONE, Barbara (2001). Discourse analysis and narrative. In Tannen, Deborah, Hamilton, Heidi E. & Schiffrin, Deborah (ed.), *Handbook of Discourse Analysis* (pp. 635-649). Oxford: Wiley-Blackwell.
- JOHNSTONE, Barbara (2016). Enregisterment: How linguistic items become linked with ways of speaking. *Language and Linguistics Compass*, 10, 632-643.
- JOHNSTONE, Barbara & Marcellino, William (2011). Dell Hymes and the Ethnography of Communication. In Wodak, Ruth, Johnstone, Barbara & Kerswill, Paul (ed.), *The Sage Handbook of Sociolinguistics* (pp. 57-66). London: Sage.
- JOST, François (1989). *L'œil caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- KAMIO, Akio (1997). *Territory of Information*. Amsterdam: John Benjamins.
- KENDON, Adam (1997). Gesture. *Annual Review of Anthropology*, 26, 109-128.
- KRAFFT, Ulrich (2005). La matérialité de la production écrite. Les objets intermédiaires dans la rédaction coopérative de Paulo et Maïté. In Mondada, Lorenza & Bouchard, Robert (ed.), *Les processus de la rédaction collaborative* (pp. 55-90). Paris: L'Harmattan.
- KRESS, Gunther & Van Leeuwen, Theo (1996). *Reading Images: the Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- KRESS, Gunther & Van Leeuwen, Theo (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- KRIEG-PLANQUE, Alice (2013). *Analyser les discours institutionnels*. Paris: Armand Colin.
- KROSKRITY, Paul V. (ed.) (2000). *Regimes of Language: Ideologies, politics, and identities*. Santa Fe: School of American Research Press.
- LABOV, William (1972a). The Transformation of Experience in Narrative Syntax. In Labov, William, *Language in the Inner City* (pp. 354-396). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- LABOV, William (1972b). *Sociolinguistic Patterns*. Oxford: Blackwell.
- LABOV, William (1982). Speech actions and reactions in personal narrative. In Tannen, Deborah (ed.), *Analysing Discourse: Text and Talk* (pp. 219-247). Georgetown: Georgetown University Press.
- LABOV, William (1997). Some further steps in narrative analysis. *Journal of Narrative and Life History*, 7, 395-415.
- LABOV, William (2013). *The language of life and death. The transformation of experience in oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

- LABOV, William & Fanshel, David (1977). *Therapeutic Discourse: Psychotherapy as Conversation*. New York: Academic Press.
- LABOV, William & Waletzky, Joshua (1967). Narrative analysis: Oral versions of personal experience. In Helm, June (ed.), *Essays on the Verbal and Visual Arts* (pp.12-44). Seattle: University of Washington Press.
- LADEGAARD, Hans J. (2017). Workplace narratives. In Bernadette Vine (ed.), *Handbook of Language in the Workplace* (pp. 242-257). London: Routledge.
- LAFORÉST, Marty & Vincent, Diane (1996). Du récit littéraire à la narration quotidienne. In Laforest, Marty (ed.), *Autour de la narration* (pp. 13-28). Québec: Nuit Blanche.
- LAGNEAU, Eric (2010). *L'objectivité sur le fil: La production des faits journalistiques à l'Agence France-Presse*. Thèse de doctorat non publiée. Paris: Institut d'études politiques.
- LANGNER, Oliver, Dotsch, Ron, Bijlstra, Gijsbert, Wigboldus, Daniel H. J., Hawk, Skyler T. & van Knippenberg, Ad (2010). Presentation and validation of the Radboud Faces Database. *Cognition and Emotion*, 24 (8), 1377-1388.
- LARIVAILLE, Paul (1974). L'analyse (morpho)logique du récit. *Poétique*, 19, 368-388.
- LAVE, Jean & Wenger, Etienne (1991). *Situated learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAVOCAT, Françoise (à paraître). Do Signposts of Fictionality Exist? The Puzzling Case of Literary Hoaxes. In Fludernik, Monika & Ryan, Marie-Laure (ed.), *Handbook of Narrative Factuality*.
- LE GRIGNOU, Brigitte & Neveu, Érik (2017). Professionnels de la télévision. Star Academy. In Le Grignou, Brigitte (ed.), *Sociologie de la télévision* (pp. 15-32). Paris: La Découverte.
- LERNER, Gene H. (1992). Assisted storytelling: deploying shared knowledge as a practical matter. *Qualitative sociology*, 15, 247-271.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964). *Mythologiques. Le cru et le cuit*. Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1967). *Mythologiques. Du miel aux cendres*. Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1968). *Mythologiques. L'origine des manières de table*. Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1971). *Mythologiques. L'homme nu*. Paris: Plon.
- LEVINE Philip & Scollon Ron (ed) (2004). *Discourse and Technology. Multimodal Discourse Analysis*. Washington: Georgetown University Press.
- LEVINSON, Stephen C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEVINSON, Stephen C. (1988). Putting linguistics on a proper footing: Explorations in Goffman's concepts of participation. In Drew, Paul & Wootton, Anthony J. (ed.), *Erving Goffman: Exploring the Interaction Order* (pp. 161-227). Oxford: Polity Press.

- LITS, Marc & Desterbecq, Joëlle (2017). *Du récit au récit médiatique*. Bruxelles: De Boeck.
- LUCY, John A. (ed.) (1993). *Reflexive Language. Reported speech and Metapragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LUGINBÜHL, Martin (2014). Genre profiles and genre change: The case of TV news. In Androutsopoulos, Jannis (ed), *Mediatization and Sociolinguistic Change* (pp. 305-330). Berlin: Mouton de Gruyter.
- LUGINBÜHL, Martin (2017). Routinizing communication: Text production and cultural significance in media genres. In Cotter, Colleen & Perrin, Daniel (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Media* (pp. 461-474). London: Routledge.
- LUGINBÜHL, Martin, Schwab, Kathrine & Burger, Harald. (2004). *Geschichten über Fremde. Eine linguistische Narrationsanalyse von Schweizer Fernsehnachrichten von 1957 bis 1999*. Berne: Peter Lang.
- LULE, Jack (2001). *Daily News, Eternal Stories: The Mythological Role of Journalism*. New York: Guilford Press.
- LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- MACHIN, David (2016). The need for a social and affordance-driven multimodal critical discourse studies. *Discourse & Society*, 27 (3), 322–334.
- MACHIN, David & Polzer, Lydia (2015). *Visual Journalism*. Basingstoke: Palgrave & MacMillan.
- MAGRI-MOURGUES, Véronique & Rabatel, Alain (2015). Quand la répétition se fait figure. *Semen*, 38, 7-13.
- MAHRER, Rudolf (2017). *Phonographie. La représentation écrite de l'oral en français*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1926). *Myth in Primitive Psychology*. London: Norton.
- MANDELBAUM, Jenny (2003). How to “do things” with narrative: a communication perspective on narrative skills. In Green, John O. & Burlison, Brant R. (ed.), *Handbook of Communication and Social Interaction Skills* (pp. 595-633). London: Lawrence Erlbaum Associates.
- MANDELBAUM, Jenny (2013). Storytelling in conversation. In Sidnell, Jack & Stivers, Tanya (ed.), *The Handbook of conversation analysis* (pp. 492-507). Oxford: Wiley-Blackwell.
- MAUSS, Marcel (1973). Techniques of the body. *Economy and Society*, 2, 70-88.
- MAYBIN, Janet & Tusting Karin (2011). Linguistic ethnography. In Simpson, James (ed.), *Routledge Handbook of Applied Linguistics* (pp. 229-241). London: Routledge.
- MEHAN, Hugh (1996). The construction of an LD student: A case study in the politics of representation. In Silverstein, Michael & Urban, Greg (ed.), *Natural Histories of Discourse* (pp. 253-276). Chicago: University of Chicago Press.

- MEINHOF, Ulrike H. (1994). Double encoding in news broadcasts. In Graddol, David & Boyd-Barrett, Oliver (ed.), *Media Text: Authors and Readers* (pp. 212-223). Clevedon : Multilingual Matters.
- MERMINOD, Gilles (2013). Parodier l'instrumentalisation de la parole dans les médias : ce que raconter peut dire. *ContraPonto*, 3 (3), 168-194.
- MERMINOD, Gilles (2014). «Oui mais vous avez vu ma Rolex?» : Mise en scène des stratégies discursives de Nicolas Sarkozy par *Les Guignols de l'Info*. *Cahiers de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage*, 34, 239-260.
- MERMINOD, Gilles (2015a). Structuration du raconter et évaluation de la racontabilité dans l'entretien médiatique. *Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée*, 101, 73-95.
- MERMINOD, Gilles (2015b). Décrire une activité verbale et proposer une norme pour enseigner un savoir-faire : l'exemple d'un manuel de storytelling. *Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée* (Numéro spécial : Normes langagières en contexte, 2), 123-139.
- MERMINOD, Gilles (2017). Une stylisation de l'imitation. La parodie pour étudier les pratiques narratives. In Caraion, Marta & Danguy, Laurence (ed.), *Le rire : formes et fonctions du comique*. Lausanne : Fabula. (<http://www.fabula.org/colloques/document4591.php>)
- MERMINOD, Gilles (2018a). Saying "Story" in the Newsroom. Towards a Linguistic Ethnography of Narrative Lexicon in Broadcast News. *Studies in Communication Sciences*, 18 (1), 135-150.
- MERMINOD, Gilles (2018b). Telling Stories from the Newsroom : A Linguistic Ethnographic Account of Dramatization in Broadcast News. *Cahiers de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage*, 54, 25-54.
- MERMINOD, Gilles (sous presse a). Narrative analysis applied to text production: investigating the processes of quoting in the making of a broadcast news story. *AILA Review*.
- MERMINOD, Gilles (sous presse b). Situations et idéologies narratives en salle de rédaction. Ce que les petites histoires disent de la façon de raconter des journalistes. In Patron, Sylvie (ed.), *Small Stories. Un nouveau paradigme pour la recherche sur le récit*. Paris : Hermann.
- MERMINOD, Gilles & Burger, Marcel (2019). Narrative of Vicarious Experience in Broadcast News. *Journal of Pragmatics*. doi.org/10.1016/j.pragma.2019.09.001.
- METZ, Christian (1968). *Essai sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- MITCHELL, J. Clyde (1983). Case and Situation Analysis. *Sociological Review*, 31 (2), 187-211.
- MOIRAND, Sophie (2006). Responsabilité et énonciation dans la presse quotidienne : questionnements sur les observables et les catégories d'analyse. *Semen*, 22, 45-59.
- MONDADA, Lorenza (1998). De l'analyse des représentations à l'analyse des activités descriptives en contexte. *Cahiers de Praxématique*, 31, 127-148.

- MONDADA, Lorenza (2012). L'organisation émergente des ressources multimodales dans l'interaction en lingua franca : entre progressivité et intersubjectivité. *Bulletin suisse de linguistique appliquée*, 95, 97-121.
- MONDADA, Lorenza (2013). The conversation analytic approach to data collection. In Sidnell, Jack & Stivers Tania (ed.), *Handbook of Conversation Analysis* (pp. 32-56). Chichester : Blackwell-Wiley.
- MONDADA, Lorenza (ed.) (2016). *Writing in interaction*. Numéro special de *Language and Dialogue* 6 (1).
- MONTGOMERY, Martin (2005). Television news and narrative : How relevant are narrative models for explaining the coherence of television news? In Thornborrow, Joana & Coates, Jennifer (ed.), *The Sociolinguistics of Narrative* (pp. 239 - 260). Amsterdam : John Benjamins.
- MONTGOMERY, Martin (2007). *The Discourse of Broadcast News. A Linguistic Approach*. London : Routledge.
- MOUILLAUD, Maurice & Têtu, Jean-François (1989). *Le journal quotidien*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- NEWS Text & Talk Research Group (2011). Towards a linguistics of news production. *Journal of Pragmatics*, 43 (7), 1843-1852.
- NIELSEN, Rasmus Kleis, Cornia, Alessio & Kalogeropoulos, Antonis (2016). *Défis et perspectives pour les médias et le journalisme d'information à l'ère du développement des médias numériques, mobiles et sociaux*. Oxford : Institut Reuters d'étude du journalisme.
- NORRICK, Neal R. (1997). Twice-told tales : Collaborative narration of familiar stories. *Language in Society*, 26, 199-220.
- NORRICK, Neal R. (1998). Retelling stories in spontaneous conversation. *Discourse Processes*, 25 (1), 75-97.
- NORRICK, Neal R. (2000). *Conversational narrative. Storytelling in everyday talk*. Amsterdam : John Benjamins.
- NORRICK, Neal R. (2004). The Dark Side of Tellability. *Narrative Inquiry*, 15 (2), 323-343.
- NORRICK, Neal R. (2013a). Narratives of vicarious experience in speeches by Barack Obama. *Narrative Inquiry*, 23, 282-300.
- NORRICK, Neal R. (2013b). Narratives of vicarious experience in conversation. *Language in Society*, 42, 1-22.
- NORRIS, Sigrid (ed.) (2015). *Multimodality: Critical concepts in linguistics*. (Vols. I-IV). Abingdon : Routledge.
- NORRIS, Sigrid (2004). *Analyzing Multimodal Interaction*. New York : Routledge.
- OCHS, Elinor (1996). Linguistic resources for socializing humanity. In Gumperz, John J. & Levinson, Stephen C. (ed.), *Rethinking linguistic relativity* (pp. 407-437). New York : Cambridge University Press.
- OCHS, Elinor (2004). Narrative Lessons. In Duranti, Alessandro (ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology* (pp. 269-289). Oxford : Blackwell.

- OCHS, Elinor & Capps, Lisa (2001). *Living Narrative: Creating Lives in Everyday Storytelling*. Cambridge: Harvard University Press.
- PATRON, Sylvie (2009). *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*. Paris: Armand Colin.
- PAVEAU, Marie-Anne (2007). Les normes perceptives de la linguistique populaire. *Langage et Société*, 119, 93-109.
- PAVEAU, Marie-Anne (2008). Les non-linguistes font-ils de la linguistique? Une approche anti-éliminativiste des théories folk. *Pratiques*, 139-140, 93-110.
- PEIRCE, Charles Sanders (1935-1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Edition par Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W. Burks). Cambridge: Harvard University Press.
- PEKAREK Doehler, Simona, De Stefani, Elwys & Horlacher, Anne-Sylvie (2015). *Time and Emergence in Grammar. Dislocation, Topicalization and Hanging Topic in French Talk-in-Interaction*. Amsterdam: John Benjamins.
- PERRIN, Daniel (2006). *Medienlinguistik*. Konstanz: UKV.
- PERRIN, Daniel (2011). "There are two different stories to tell" Collaborative text-picture production strategies of TV journalists. *Journal of Pragmatics*, 43, 1865-1875.
- PERRIN, Daniel (2013). *The Linguistics of Newswriting*. Amsterdam: John Benjamins.
- PERRIN, Daniel (2015). Multimodal writing in the newsroom: Paradigmatic, syntagmatic, and navigational variants. In Archer, Arlene & Breuer, Esther (ed.), *Multimodality in writing* (pp. 135-152). Bingley: Emerald.
- PERRIN, Daniel (2016). Media Discourse. In De Saussure, Louis & Rocci, Andrea (ed.), *Verbal communication* (pp. 353-374). Berlin: Mouton de Gruyter.
- PERRIN, Daniel & Ehrensberger-Dow, Maureen (2008). *Media competence*. In Rickheit, Gert & Strohner, Hans (ed.), *Handbook of Communication Competence* (pp. 277-312). Berlin: Mouton de Gruyter.
- PERRIN, Daniel & Zampa, Marta (2018). *Beyond the myth of journalistic storytelling*. Numéro spécial de *Studies in Communication Sciences*.
- PIKE, Kenneth L. (1967). *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*. La Haye: Mouton.
- POMERANTZ, Anita (1980). Telling my side: "Limited access" as a fishing device. *Sociological Inquiry*, 50 (3-4), 186-198.
- RABATEL, Alain (1997). *Une histoire du point de vue*. Metz: Celled (Université de Metz).
- RABATEL, Alain (1998). *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne/Paris: Delachaux et Niestlé.
- RABATEL, Alain (2004). La déliaison des énonciateurs et des locuteurs dans la presse satirique. *Langage et société*, 110 (4), 7-23.
- RABATEL, Alain (2005). Le point de vue, une catégorie transversale. *Le français aujourd'hui*, 151 (4), 57-68.

- RABATEL, Alain (2008). *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Limoges : Lambert-Lucas.
- RABATEL, Alain (2011). Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle. *Littérature*, 163 (3), 108-138.
- RABATEL, Alain (2012). Positions, positionnements et postures de l'énonciateur. *Tranel*, 56, 23-42.
- RABATEL, Alain (2014). Empathie, points de vue, méta-représentation et dimension cognitive du dialogisme. *Études de linguistique appliquée*, 173, 27-45.
- RABATEL, Alain (2015). Points de vue en confrontation dans les contrepèteries. In Winter-Froemel, Esme & Zirker, Angelika (ed.), *Enjeux du jeu des mots. Perspectives linguistiques et littéraires* (pp. 31-64). La Haye : Mouton de Gruyter.
- RABATEL, Alain (2017). *Pour une lecture linguistique et critique des médias : Empathie, éthique, point(s) de vue*. Limoges : Lambert-Lucas.
- RAMPTON, Ben (2006). *Language in Late Modernity. Interaction in an Urban School*. Cambridge : Cambridge University Press.
- RAMPTON, Ben (2014). Linguistic ethnography, interactional sociolinguistics and the study of identities. *Working Papers in Urban Language & Literacies* 43.
- RAMPTON, Ben (2018). Goffman : Key concepts in exploration of the interaction order. *Working Papers in Urban Language & Literacies* 239.
- RAMPTON, Ben, Maybin, Janet & Roberts, Celia (2015). Theory and method in linguistic ethnography (2015). In Snell, Julia, Shaw, Sara & Copland, Fiona (ed.), *Linguistic Ethnography. Interdisciplinary Explorations* (pp. 14-50). New York : Palgrave MacMillan.
- RAMPTON, Ben, Tusting, Karin, Maybin, Janet, Barwell, Richard, Cress, Angela & Lytra, Vally (2004). UK linguistic ethnography : A discussion paper. *UK Linguistic Ethnography Forum*.
- REVAZ, Françoise (1997). *Les Textes d'action*. Paris : Klincksieck.
- REVAZ, Françoise (2009a). *Introduction à la narratologie. Action et narration*. Bruxelles : De Boeck.
- REVAZ, Françoise (2009b). L'éloquence du silence : analyse de la médiatisation du procès Swissair. In Burger, Marcel, Jacquin, Jérôme & Micheli, Raphaël (ed.), *Les médias et le politique. Actes du colloque Le français parlé dans les médias*. Lausanne : CLSL. (<http://www.unil.ch/clsl/pagp81503.htm>).
- REVAZ, Françoise & Baroni, Raphaël (2007). Le fait divers sérialisé, un feuilleton médiatique. *Les Cahiers du Journalisme*, 17, 194-209.
- REVAZ, Françoise, Pahud, Stéphanie & Baroni, Raphaël (2007). Classer les « récits » médiatiques : entre narrations ponctuelles et narrations sérielles. In Chraïbi, Aboubakr (ed.), *Classer les récits. Théories et pratiques* (pp. 59-82). Paris : L'Harmattan.

- REVAZ, Françoise, Pahud, Stéphanie & Baroni, Raphaël (2008). Museler les toutous? Le feuilleton d'une polémique mordante. *A contrario*, 12 (2), 46-65.
- REVAZ, Françoise, Pahud, Stéphanie & Baroni, Raphaël (2009). Une femme au gouvernement, un feuilleton électoral entre politique et people. *Communication*, 27 (1), 139-158.
- RICŒUR, Paul (1983). *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil.
- RICŒUR, Paul (1984). *Temps et récit. II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil.
- RICŒUR, Paul (1985). *Temps et récit. III. Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- RICŒUR, Paul (1986). *Du texte à l'action*. Paris: Seuil.
- RICŒUR, Paul (1991). Life in quest of narrative. In Wood, David (Ed.), *On Paul Ricœur: Narrative and Interpretation* (pp. 20-33). London: Routledge.
- ROSIER, Laurence (2008). *Le discours rapporté en français*. Paris: Ophrys.
- RYAN, Marie-Laure (ed.) (2004). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- RYAN, Marie-Laure (2006). *Avatars of Story*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- RYAN, Marie-Laure & Thon, Jan-Noël (ed.) (2014). *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- SACKS, Harvey (1972). On the analyzability of stories by children, In Gumperz, John J. & Hymes Dell H. (ed.), *Directions in sociolinguistics. The Ethnography of Communication* (pp. 325-345). New York: Rinehart & Winston.
- SACKS, Harvey (1974). An analysis of the course of a joke's telling. In Bauman, Richard & Sherzer, Joël (ed.), *Explorations in the ethnography of speaking* (pp. 337-353). Cambridge: Cambridge University Press.
- SACKS, Harvey (1984). Notes on methodology. In Atkinson, J. Maxwell & Heritage, John (ed.), *Structures of social action: Studies in conversation analysis* (pp. 21-27). Cambridge: Cambridge University Press.
- SACKS, Harvey (1992). *Lectures on Conversation*. Oxford: Basil Blackwell.
- SARANGI, Srikant & Candlin, Christopher N. (2010). Applied Linguistics and professional practice: Mapping a future agenda. *Journal of Applied Linguistics and Professional Practice*, 7 (1), 1-9.
- SARANGI, Srikant & Roberts, Celia (ed.) (1999). *Talk, Work and Institutional Order: Discourse in medical, mediation, and management settings*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- SAVILLE-TROIKE, Muriel (2003). *The Ethnography of Communication. An Introduction*. Malden: Blackwell.

- SCANNELL, Paddy (1996). *Radio, Television and Modern Life*. Oxford: Basil Blackwell.
- SCANNELL, Paddy (1998). Media-Language-World. In Bell, Allan & Garrett, Peter (ed.), *Approaches to Media Discourse* (pp. 251-267). Oxford: Blackwell.
- SCHEGLOFF, Emmanuel A. (1997). "Narrative analysis" thirty year later. *Journal of Narrative and Life History*, 7, 97-106.
- SCHEGLOFF, Emmanuel A. (2007a). *Sequence Organisation in Interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHEGLOFF, Emmanuel A. (2007b). A tutorial on membership categorization. *Journal of Pragmatics*, 39 (3), 462-482.
- SCHEGLOFF, Emmanuel A. & Sacks, Harvey (1973). Opening up closings. *Semiotica*, 8 (4), 289-327.
- SCHIEFFELIN, Bambi B., Woolard, Kathryn A. & Kroskrity, Paul V. (ed.) (1998). *Language Ideologies: Practice and Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- SCHIFFRIN, Deborah (2006). *In Other Words: Variations in Reference and Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHIFFRIN, Deborah, De Fina, Anna & Nylund, Anastasia (ed.) (2010). *Telling Stories: Language, Narrative, and Social Life*. Washington: Georgetown University Press.
- SCHUDSON, Michael (1982). The Politics of Narrative Form: The Emergence of News Conventions in Print and Television. *Daedalus*, 111 (4), 97-112.
- SCHUDSON, Michael (1989). The sociology of news production. *Media, Culture & Society*, 11 (3), 263-282.
- SCHUMANN, Elke, Gülich, Elisabeth, Lucius-Hoene, Gabriele & Pfänder, Stefan (ed.) (2014). *Wiedererzählen. Formen und Funktionen einer kulturellen Praxis*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- SCHÜTZ, Alfred (1953). Common-sense and scientific interpretation of human action. *Philosophy and Phenomenological Research*, 14 (1), 1-38.
- SCHÜTZ, Alfred (1973). *Collected Papers I. The Problem of Social Reality*. La Haye: Mouton.
- SCOLLON, Ron (1997). Attribution and power in Hong Kong news discourse. *World Englishes* 16, 3, 383-393.
- SCOLLON, Ron (1998). *Mediated Discourse as Social Interaction*. London: Longman.
- SCOLLON, Ron & Scollon, Suzanne (1984). Cooking it up and boiling it down: Abstracts in Athabaskan children's story retellings. In Tannen, Deborah (ed.), *Coherence in Spoken and Written Discourse* (pp. 173-197). Norwood: Ablex.
- SCOLLON, Ron & Scollon, Suzanne Wong (2003). *Discourses in Place. Language and the material world*. New York: Routledge.
- SELTING, Margret (1992). Intonation as a Contextualization Device: Case studies on the role of prosody, especially intonation, in contextualizing story

- telling in conversation. In Auer, Peter & di Luzio, Aldo (ed.), *The Contextualization of Language* (pp. 233-258). Amsterdam: John Benjamins.
- SELTING, Margret (2000). The construction of units in conversational talk. *Language in Society*, 29, 477-517.
- SELTING, Margret (2010). Affectivity in Conversational Storytelling: An Analysis of Displays of Anger or Indignation in Complaint Stories, *Pragmatics*, 20 (2), 229-277.
- SHERZER, Joel (1982). Tellings, retellings and tellings within tellings: The structuring and organization of narrative in Kuna Indian discourse. In Bauman, Richard & Sherzer, Joel (ed.), *Case Studies in the Ethnography of Speaking* (pp. 249-273). Austin: Southwest Educational Development Laboratory.
- SHOEMAKER, Pamela & Reese, Stephen (2013). *Mediating the Message in The 21st Century: A Media Sociology Perspective*. New York: Routledge.
- SHUMAN, Amy (1986). *Storytelling Rights: The Uses of Oral and Written Texts among Urban Adolescents*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SHUMAN, Amy (1993). "Get outta my face": Entitlement and authoritative discourse. In Hill, Jane H. & Irvine, Judith T. (ed.), *Responsibility and Evidence in Oral Discourse* (pp. 135- 160). Cambridge: Cambridge University Press.
- SHUMAN, Amy (2006). Entitlement and empathy in personal narrative. *Narrative Inquiry*, 16 (1), 148-155.
- SHUMAN, Amy (2015). Story ownership and entitlement. In De Fina, Anna & Georgakopoulou, Alexandra (ed.), *The Handbook of Narrative Analysis* (pp. 38-56). London: John Wiley & Sons.
- SILVERSTEIN, Michael (1976). Shifters, linguistic categories, and cultural description. In Basso, Keith H. & Selby, Henry A. (ed.), *Meaning in Anthropology* (pp. 11-55). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- SILVERSTEIN, Michael (1979). Language structure and linguistic ideology. In Cline, Paul R., Hanks, William F., Hofbauer, Carol L. (ed.), *The Elements: A Parasession on Linguistic Units and Levels* (pp. 193-247). Chicago: Chicago Linguistic Society.
- SILVERSTEIN, Michael (1985). Language and the Culture of Gender: At the intersection of structure, usage, and ideology. In Mertz, Elizabeth & Parmentier, Richard J. (ed.), *Semiotic Mediation: Sociocultural and Psychological Perspectives* (pp. 219-259). Orlando: Academic Press.
- SILVERSTEIN, Michael (1993). Metapragmatic discourse and metapragmatic function. In Lucy, John A. (ed.), *Reflexive Language, Reported speech and metapragmatics* (pp.33-58). Cambridge: Cambridge University Press.
- SILVERSTEIN, Michael (2003). Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life. *Language and Communication*, 23, 193-229.

- SILVERSTEIN, Michael (2005). Axes of Evals: Token versus Type Interdiscursivity. *Journal of Linguistic Anthropology*, 15 (1), 6-22.
- SILVERSTEIN, Michael & Urban, Greg (ed.) (1996). *Natural Histories of Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SNELL, Julia, Shaw, Sara & Copland, Fiona (ed.) (2015). *Linguistic Ethnography. Interdisciplinary Explorations*. New York: Palgrave McMillan.
- SOURIAU, Etienne (1951). La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. *Revue internationale de filmologie*, 7-8, 231-240.
- STEENSIG, Jakob (2013). Conversation Analysis and Affiliation and Alignment. In Chapelle, Carole A. (ed.), *The Encyclopedia of Applied Linguistics* (pp.944-948). Oxford: Blackwell.
- STIVERS, Tanya (2008). Stance, alignment and affiliation during story telling: When nodding is a token of preliminary affiliation. *Research on Language in Social Interaction*, 41, 29-55.
- STIVERS, Tanya (2013). Sequence Organization. In Sidnell, Jack & Stivers, Tanya (ed.), *The Handbook of Conversation Analysis* (pp.191-209), Oxford: Wiley-Blackwell.
- STIVERS, Tanya, Mondada, Lorenza & Steensig, Jakob (ed.) (2011). *The Morality of Knowledge in Conversation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STOKOE, Elizabeth (2012). Moving forward with membership categorization analysis: Methods for systematic analysis. *Discourse Studies*, 14 (3), 277-303.
- STOKOE, Elizabeth & Attenborough, Frederick (2015). Prospective and retrospective categorization. Category proffers and inferences in social interaction and rolling news media. In Fitzgerald, Richard & Housley, William (ed.), *Advances in Membership Categorisation Analysis* (pp. 51-70). London: Sage.
- STREECK, Jürgen, Goodwin, Charles & LeBaron, Curtis (ed.) (2011). *Embodied Interaction: Language and Body in the Material World*. New York: Cambridge University Press.
- SULLET-NYLANDER, Françoise (1998). *Le titre de presse. Analyses syntaxique, pragmatique et rhétorique*. Stockholm: Stockholm Universitet.
- TANNEN, Deborah (2007 [1989]). *Talking Voices Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TENENBOIM-WEINBLATT, Keren (2009). News as Narrative. In Sterling, Christopher H. (Ed.), *Encyclopedia of Journalism* (pp. 953-956). London: Sage.
- TÉTU, Jean-François (2000). *La temporalité des récits d'information*. In Vitalis, André, Tétu, Jean-François, Palmer, Michaël & Castagna, Bernard (ed.), *Médias, temporalités et démocratie* (pp.91-108). Apogée: Rennes.
- THOMPSON, John B. (1995). *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Stanford: Stanford University Press.

- THON, Jan-Noël (2016). *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- THORNBORROW, Joanna & Coates, Jennifer (ed.) (2005). *The Sociolinguistics of Narrative*. Amsterdam : John Benjamins.
- THORNBORROW, Joanna & Haarman Louann (2012). Backstage Activities as Frontstage News. *European Journal of Communication*, 27 (4), 376-394.
- THURLOW, Crispin (2017). Critical discourse studies in/of applied contexts. In Flowerdew, John & Richardson, John E. (ed.), *The Routledge Handbook of Critical Discourse Analysis*. London : Routledge.
- TODOROV, Tzvetan (1968). *Qu'est-ce que le structuralisme? II. Poétique*. Paris, Seuil.
- TOLSON, Andrew (2006). *Media Talk-Spoken Discourse on TV and Radio*. Edinburgh University Press : Edinburgh.
- TUCHMAN, Gaye (1973). Making news by doing work : Routinizing the unexpected. *American Journal of Sociology*, 79 (1), 110-131.
- TUCHMAN, Gaye (1976). Telling stories. *Journal of Communication*, 26 (4), 93-97
- TUCHMAN, Gaye (1978). *Making News : A Study in the Construction of Reality*. New York : Free Press.
- UNGERER, Friedrich (2001). News Stories and News Events. A Changing Relationship. In Ungerer, Friedrich (ed.), *English Media Texts. Past and Present* (pp.177-195). Amsterdam : John Benjamins.
- VAN DIJK, Teun A. (1980). *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction, and Cognition*. Hillsdale : Lawrence Erlbaum.
- VAN DIJK, Teun A. (1983). Discourse analysis : Its development and application to the structures of news. *Journal of Communication*. 33 (2), 20-43.
- VAN DIJK, Teun A. (1985). Structures of news in the press. In Van Dijk, Teun A. (ed.), *Discourse and Communication* (pp. 69-93). Berlin : De Gruyter.
- VAN DIJK, Teun A. (1986). News schemata. In Cooper, Charles & Greenbaum, Sydney (ed.), *Studying Writing : Linguistic approaches* (pp. 155-186). London : Sage.
- VAN DIJK, Teun A. (1988a). *News as Discourse*. Hillsdale : Erlbaum.
- VAN DIJK, Teun A. (1988b). *News Analysis. Case Studies of International and National News in the Press*. Hillsdale : Erlbaum.
- VAN HOUT, Tom (2015). Between text and social practice : balancing linguistics and ethnography in journalism studies. In Snell, Julia, Shaw, Sara & Copland, Fiona (ed.), *Linguistic Ethnography. Interdisciplinary Explorations* (pp. 71-89). New York : Palgrave McMillan.
- VAN HOUT, Tom & Jacobs, Geert (2008). News Production Theory and Practice : Fieldwork notes on power, interaction and agency. *Pragmatics*, 18 (1), 59-85.

- VAN HOUT, Tom & Macgilchrist, Felicitas (2010). Framing the news: An ethnographic view of business newswriting. *Text & Talk*, 30 (2), 169-191.
- VAN HOUT, Tom & Van Praet, Ellen (2011). Competence on Display: Crafting Stories during Newsroom Editorial Conferences. In Pelsmaekers, Katja, Rollo, Craig, Van Hout, Tom & Heynderickx, Pricilla (ed.), *Displaying Competence in Organizations* (p.111-130). London: Palgrave Macmillan.
- VAN LEEUWEN, Theo (1991). Conjunctive Structure in Documentary Film and Television. *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, 5, 1, 76-114.
- VAN LEEUWEN, Theo (2001). What is authenticity. *Discourse Studies*, 3 (4), 392-397.
- VAN LEEUWEN, Theo & Jaworski, Adam (2002). The discourses of war photography: Photojournalistic representations of the Palestinian-Israeli war. *Journal of Language and Politics*, 1 (2), 255-275.
- VANOOST, Marie (2013). Defining narrative journalism through the concept of plot. *Diegesis*, 2 (2), 77-97.
- VINCK, Dominique (1999). Les objets intermédiaires dans les réseaux de coopération scientifique. Contribution à la prise en compte des objets dans les dynamiques sociales. *Revue Française de Sociologie*, 11, 385-414.
- VINCK, Dominique (2009). De l'objet intermédiaire à l'objet-frontière. Vers la prise en compte du travail d'équipement. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 3 (1), 51-72.
- VION, Robert (1995). La gestion pluridimensionnelle du dialogue. *Cahiers de linguistique française*, 17, 179-203.
- WAISBORD, Silvio (2018). Truth is What Happens to News. *Journalism Studies*, 19 (13), 1866-1878.
- WARNER, Michael (2002). Publics and counterpublics. *Public Culture*, 14, 49-90.
- WATSON, Rod (1997). Some general reflections on "categorization" and "sequence" in the analysis of conversation. In Eglin, Peter & Hester, Stephen (ed.), *Culture in Action: Studies in Membership Categorization Analysis* (pp. 49-76). Washington: University Press of America.
- WOOLARD, Kathryn A. (1992). Language Ideology: Issues and Approaches. *Pragmatics* 2 (3), 235-249.
- WORTHAM, Stanton (2006). *Learning identity: The joint emergence of social identification and academic learning*. New York: Cambridge University press.
- WORTHAM, Stanton & Reyes, Angela (2015). *Discourse Analysis beyond the Speech Event*. London: Routledge.
- WORTHAM, Stanton & Rhodes, Catherine R. (2015). Narratives across speech events. In De Fina, Anna & Georgakopoulou, Alexandra (ed.), *The Handbook of Narrative Analysis* (pp. 160-177). London: John Wiley & Sons.

- ZAMPA, Marta (2016). Objectivity in newsmaking : an argumentative perspective. *OSSA Conference Archive*, 124.
- ZAMPA, Marta (2017). *Argumentation in the Newsroom*. Amsterdam: John Benjamins.
- ZAMPA, Marta & Perrin, Daniel (2016). Arguing with oneself. The writing process as an argumentative soliloquy. *Journal of Argumentation in Context*, 5 (1), 9-28.
- ZELIZER, Barbie (1993). Journalist as Interpretive Communities. *Critical Studies in Mass Communication*, 10, 219-237.
- ZELIZER, Barbie (2010). *About to Die: How News Images Move the Public*. Oxford: Oxford University Press.
- ZIMMERMAN, Don H. (1992). The interactional organization of calls for emergency assistance. In Drew, Paul & Heritage, John (ed.), *Talk at work: Interaction in institutional settings* (pp. 418-469). Cambridge: Cambridge University Press.
- ZIMMERMAN, Don H. (1998). Identity, context and interaction. In Antaki, Charles & Widdicombe, Sue (ed.), *Identities in Talk* (pp. 87-106). London: Sage.

Index

A

Adam 14, 31, 48, 65-66
Adaptation à l'auditoire 58, 79-80,
132, 188
Adéquation 70-72, 98, 144, 154,
158, 163, 170, 175, 200,
248
Affiliation/désaffiliation 71-72, 75,
88, 97, 153, 247
Agha 47-48, 60, 72, 77, 247
Alignement/désalignement 71-72,
75
Allan 17, 62, 120
Analyse du discours 13, 70, 77,
181
Angouri 146
Anthropologie linguistique 48, 56,
61, 70
Aristote 28, 64-66, 133
Arquenbourg 15

B

Baden 191
Bakhtine 47-48, 56, 62-63, 68,
120, 182
Bamberg 15, 36, 48, 58, 156,
165
Bar-Hillel 71
Baroni 14, 16, 48, 66, 68, 73,
170, 184
Barthes 14-15, 35, 170

Bateson 72
Bauman 47-48, 56, 59, 77, 130,
181
Bednarek 16, 29, 31, 33, 36, 88,
101, 211
Bell 14, 16, 25, 47, 58, 88, 109,
113, 122, 132, 188, 233,
239, 249, 257-258
Benveniste 68, 224
Berthoud 91
Bird 15
Blommaert 51, 55, 62, 73, 77
Blum-Kulka 56-57
Bouchard 80
Bourdieu 60, 130
Boutet 78
Boyd-Barret 130
Bres 62, 182
Briggs 47-48, 56, 77, 126, 130,
133, 181
Bronckart 48, 62-63, 78
Broth 28, 59, 155
Bruner 25, 61
Burger 14, 47, 49-50, 56, 58-59,
139, 146, 165, 176, 256

C

Cadre 15, 62, 72, 87, 245
Caffi 72
Cameron 78
Candlin 208

- Caple 16, 29, 31, 33, 36, 88, 211
Caracciolo 105
Catégorisation 80, 95, 155, 157,
159-161, 164-165, 167,
187, 199-200, 226
Cefai 59, 245
Chaffe 47
Charaudeau 16, 42, 109, 241
Chatman 28
Chouliaraki 16, 25
Chronotope 33, 45, 62-64, 75,
104, 113, 117, 121-122,
129, 161, 166, 198, 204,
206-207, 213, 220
Circulation 13, 47-48, 75, 77,
83, 85, 130, 188, 190, 235,
247
Clayman 58, 85-86
Clift 181
Coates 48
Combettes 189, 220
Communicabilité 126, 132
Configuration narrative 33, 36, 39,
41-42, 45, 49, 55, 60, 70,
75, 83, 104, 108, 127, 133,
141, 157, 166, 169, 176,
188, 206-208, 213, 220,
231-233, 238, 248-249,
254
Costa 70
Cotter 16, 78, 88, 109, 143, 158,
249
Coulisses 76, 85, 98, 102, 248,
254
Coupland 72-73, 80, 188
- D**
- Dardenne 13
Davier 130
De Fina 48, 57, 61, 64, 140
De Gaulmyn 80
De Saint-Georges 48, 132
De Stefani 88, 244
- Décontextualisation 181, 188, 238
Deppermann 57-58, 72, 77, 156,
240
Diégèse 64
Discours sur 72-73
Drew 58, 78
Dubied 15
Ducrot 182, 206
Duranti 47, 56, 58, 60
- E**
- Ekström 131, 165, 232, 249
Eliade 15
Émrique 78-79
Ethnographie 48-49, 51, 75, 77,
156, 233, 240, 254
Étique 78-79
Évaluation 14, 63, 65-66, 68, 72,
85, 93, 98, 162, 165, 170,
172, 206, 244, 247
Événement inattendu 13, 15,
17-18, 21, 25, 56, 75, 80,
132, 143, 231, 236, 238,
248
Événementialité 67, 75, 91, 254,
257-258
Expérience personnelle 14, 36,
70, 184, 254
Expérience vicariante 70, 148,
181, 236, 254
Expérientialité 68-69, 75, 254, 258
- F**
- Façon de raconter 49, 57, 59-61,
73-74, 79-80, 233
Fairclough 16, 237, 241
Fanshel 62
Fanshell 61
Fassin 51
Fetzer 249
Filliettaz 48, 59, 62, 66-67, 78
Fishman 16
Fiske 15

Fitzgerald 80, 155-156
 Fludernik 45, 48, 68-69, 105,
 148, 166, 181
 Focalisation 68-69, 75, 184
 Format de production 70, 227
 Formulation 72, 130, 139, 157,
 162, 166, 176, 204, 207,
 240

G

Gans 16
 Garfinkel 60, 71-72, 90, 162
 Genette 56, 64-65, 68, 211
 Genre 13, 16, 57, 59, 74-75,
 241-242, 247, 258
 Georgakopoulou 48, 57-61, 64, 66,
 79, 88, 140, 156, 234, 239
 Giaxoglou 163
 Giddens 76
 Giles 188
 Gnach 50
 Goffman 15, 25, 58-59, 67, 70,
 72, 76, 80, 95, 102, 176,
 227, 233, 240, 245
 Goodwin 27, 56, 58-59, 61, 66,
 80, 93, 95, 161
 Gravengaard 56
 Greimas 15, 199
 Grosjean 78
 Groupe π 56
 Gülich 47, 67, 181
 Gumperz 48

H

Haapanen 181, 191
 Habitus 59-60
 Hanks 47, 59-60, 70, 73
 Harris 78
 Hausendorf 61
 Heller 78
 Heritage 58, 60-61, 71-72, 78, 97
 Herman 25, 29, 36, 48, 62, 64,
 69, 79, 105, 147

Hester 155
 Holmes 96
 Holt 181
 Horlacher 88
 Housley 80
 Hutchby 59, 101
 Hymes 48, 59

I

Idéologie narrative 70, 73, 75
 Iedema 14, 48, 80, 235
 Indexicalité 59, 71-72
 Irvine 47-48, 70, 227, 233-234

J

Jacobs 76, 130, 181, 227
 Jakobs 54
 Jakobson 56, 236
 Jaworski 72, 80, 104, 163, 236
 Jeantet 133
 Jefferson 59, 102, 259
 Johnstone 59, 247, 254
 Jost 148

K

Kamio 61
 Krafft 133
 Kress 25
 Krieg-Planque 206
 Kroskirty 73

L

Labov 14, 51, 60-62, 65, 68-69,
 93, 181
 Ladegaard 256
 Laforest 56, 64
 Lagneau 130
 Larivaille 66
 Lave 96
 Lavocat 41
 LeBaron 27, 80
 Lerner 61, 103
 LeVine 27

Levinson 71, 233
Lévi-Strauss 15
Lits 15
Lucius-Hoene 47
Lucy 72
Luginbühl 14
Lule 15
Lyotard 15, 156

M

Macgilchrist 131, 181, 236
Machin 27, 163
Mahrer 111
Malinowski 15
Mandelbaum 59
Mehan 48, 235
Meinhof 29-33
Merminod 249
Méta 72, 79, 240
Méthode 21, 49, 60-61, 74
Metz 63
Mise en registre 247
Mise en intrigue 66-67
Mise en texte 130, 181, 190-191,
199, 235
Mitchell 56
Moirand 215, 224, 227
Mondada 71-72, 77-78, 80, 91
Montgomery 14, 29, 31, 34, 163
Mouillaud 15
Multimodalité 25, 27, 29, 36, 55,
80, 102, 132, 140, 158,
235, 238

N

Narratologie 13, 36, 48, 56, 64,
68-69, 91, 181
News values 16, 88, 249
Norrick 45, 47, 61, 69, 98, 103
Norris 27

O

Ochs 61, 68, 236-237

P

Pahud 14
Palmer 130
Participants au raconter 57, 60-61,
73, 233
Participation 58, 74, 89, 233-234,
238
Patron 57
Paveau 73
Peirce 71
Pekarek Doehler 88, 244
Perrin 49-51, 54-56, 78-80, 133,
141, 181, 256
Pike 78
Point de vue 68, 115, 118, 122,
127, 129, 181, 183-184,
193, 198, 202, 215, 218-
219, 224, 227
Polzer 27
Pomerantz 61
Positionnement 48, 51, 68, 97,
156, 161, 165-166, 169,
175, 200, 235, 255
Pratiques rédactionnelles 79, 132,
241

Q

Quasthoff 61, 67, 181

R

Rabatel 57, 68, 80, 115, 182,
184, 202, 227
Racontabilité 98, 236, 238, 248
Raconté 57, 75, 254
Raconter 57, 63-64, 72-73, 75,
239, 254
Rampton 72-73, 77
Récit 14-15, 28, 56, 60-62,
64-69, 73, 77, 79, 104,
133, 156, 166, 170, 181,
222, 224, 237, 247, 249,
254
Recontextualisation 181, 235, 238

Reisner 85-86
 Ressources 13, 27-29, 33, 35-36,
 39-41, 56, 61, 63, 74-75,
 77, 101-102, 132, 137,
 140, 165, 238, 247-248
 Revaz 14, 29, 31, 48, 65-67,
 90-91
 Ricœur 15, 61, 66
 Rosier 181
 Ryan 36

S

Sacks 59, 72, 77, 155, 161-162,
 240
 Sarangi 78, 208
 Saville-Troike 48
 Scène 28, 76, 87, 102, 184, 245
 Schegloff 59, 101, 157, 240
 Schieffelin 73
 Schiffrin 47-48
 Schudson 16
 Schumann 47
 Schütz 15, 59, 157
 Scollon 27, 47, 56, 59, 107, 233,
 240
 Sherzer 47-48
 Shuman 61, 103, 236
 Silverstein 47-48, 56, 70-73, 77,
 236
 Site du raconter 57-58, 60, 73,
 79, 233
 Situation narrative 57, 61, 73,
 233, 254
 Snell 77
 Sociolinguistique 13, 49, 70, 181,
 254, 257
 Souriau 64
 Spilioti 163
 Steensig 71
 Stivers 68, 71, 80
 Stokoe 155, 240
 Streeck 27, 80
 Sullet-Nylander 98

T

Tannen 181, 242
 Tenenboim-Weinblatt 13, 191
 Tension narrative 16, 170
 Tétu 15, 109
 Thon 36
 Thornborrow 48, 76
 Thurlow 78
 Todorov 66
 Tolson 25, 27, 78
 Trajectoire 13, 18, 21, 46-49, 55,
 80, 83, 91, 110, 127, 133,
 141, 150, 153, 156, 160,
 177, 191, 199, 211, 213,
 220, 224, 231, 236, 238-
 239, 248, 254
 Tuchman 15-16, 25, 87, 122,
 133, 163, 237, 239, 248
 Typification 15, 59, 72, 87, 157,
 163

U

Ungerer 14, 258

V

Van Dijk 14, 122, 257-258
 Van Hout 86, 102, 131, 181,
 227, 236
 Van Leeuwen 25, 163
 Van Praet 102
 Vanoost 13
 Vincent 56, 64
 Vinck 133
 Vion 58
 Voix 48, 68, 95, 113, 131, 182,
 185, 214-215, 218, 222,
 224, 226-227, 232, 234,
 236

W

Waletzky 14, 62, 68-69
 Warner 131

Histoire d'une nouvelle

Watson 72, 161

Wenger 96

Woolard 70, 73

Wortham 47-48, 77, 240, 246,
255

Z

Zampa 16, 88, 146, 249, 256

Zelizer 25, 78

Zimmerman 58, 67

Table des matières

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE	9
PROLOGUE DE LA SCÈNE MÉDIATIQUE AUX COULISSES DE L'ACTUALITÉ	
Chapitre 1 Le récit télévisé d'un événement inattendu	25
1 STRUCTURE MULTIMODALE ET LOGIQUE ÉVÉNEMENTIELLE.....	29
2 STRUCTURATION MULTIMODALE ET CONFIGURATION NARRATIVE	36
2.1 Une logique de structuration des ressources verbales	39
2.2 Une logique de structuration des ressources visuelles	41
2.3 Deux logiques de structuration pour un même artefact narratif	42
Chapitre 2 La trajectoire d'une histoire en salle de rédaction	47
1 DOCUMENTER LA TRAJECTOIRE D'UNE HISTOIRE	49
1.1 Conditions et contexte de récolte des données.....	49
1.2 Structuration des données.....	52
1.3 Homogénéité des données.....	55
2 ANALYSER LA TRAJECTOIRE D'UNE HISTOIRE.....	55
2.1 L'analyse du raconter	56
2.1.1 La situation narrative	57
2.1.2 La configuration narrative	60
2.1.3 L'idéologie narrative	70
2.1.4 Un modèle d'analyse du raconter	73
	297

2.2	L'ethnographie linguistique du travail journalistique.....	75
2.2.1	Les savoirs et savoir-faire des journalistes.....	78
2.2.2	Les pratiques rédactionnelles journalistiques.....	79

ÉPISODE I SE PRÉPARER À RACONTER

Chapitre 3 Évoquer l'événement en conférence de rédaction..... 85

1	MENTIONNER L'ÉVÉNEMENT AU SEIN DU COMITÉ ÉDITORIAL	86
2	PARLER DE L'ÉVÉNEMENT AVEC LES JOURNALISTES DE L'INTER	88
3	PRÉSENTER L'ÉVÉNEMENT À L'ENSEMBLE DE LA RÉDACTION.....	99
4	RENDRE COMPTE D'UNE « MÊME » HISTOIRE AU FIL DES RÉUNIONS.....	102

Chapitre 4 Trouver et recouper les (res)ources d'une nouvelle 107

1	COLLECTER DES DÉPÊCHES	108
2	S'ASSURER DE LA DISPONIBILITÉ DES IMAGES	123
3	RÉUNIR LES RESSOURCES D'UNE HISTOIRE À VENIR.....	130

ÉPISODE II RACONTER AVEC DU SON ET DES IMAGES

Chapitre 5 Structurer le compte rendu d'un événement inattendu 143

1	CHOISIR UN DÉBUT	143
2	(NE PAS) ÊTRE D'ACCORD À PROPOS D'UNE STRUCTURE.....	149

Chapitre 6 Dramatiser une expérience individuelle	155
1 IDENTIFIER UN PERSONNAGE.....	156
1.1 Identifier la source des images.....	158
1.2 Identifier l'agent figuré par les images.....	160
1.3 Procéder à une identification générique.....	162
1.4 Positionner le personnage.....	163
2 DRAMATISER LA DESCRIPTION DES ACTIONS.....	166

ÉPISE III RACONTER AVEC LES MOTS DES AUTRES

Chapitre 7 Accommoder un témoignage	187
1 PASSER DE CONTEXTE EN CO(N)TEXTE.....	190
2 ACCOMMODER UN TEXTE À UN ARTEFACT EN COURS DE PRODUCTION.....	194
2.1 Infuser un point de vue dans la dénomination des personnages.....	198
2.2 Affaiblir une consécution événementielle.....	202
2.3 Comprimer un chronotope.....	204
3 EFFACER LES DIVERGENCES ET EXPLOITER LES CONVERGENCES.....	207

Chapitre 8 Récapituler le déroulement d'une expérience collective	209
1 CLORE LE CHAPITRE DES CONSÉQUENCES.....	211
2 RÉDIGER LA RÉCAPITULATION DES ÉVÉNEMENTS.....	215
3 RÉCAPITULER CE QUI EST ARRIVÉ À D'AUTRES QUE SOI.....	226

ÉPILOGUE L'HISTOIRE NATURELLE D'UNE NOUVELLE

Chapitre 9 Pratiques narratives en salle de rédaction	231
1 CONFIGURATIONS ET SITUATIONS NARRATIVES.....	231
1.1 Participants au raconter.....	233
1.2 Sites du raconter.....	235
1.3 Façons de raconter.....	236

Histoire d'une nouvelle

2	IDÉOLOGIES NARRATIVES	238
2.1	« Histoire » <i>ex situ</i>	240
2.2	« Histoire » <i>in situ</i>	243
2.3	Ce que raconter veut dire	247
	CONCLUSION GÉNÉRALE	251
	ANNEXES	257
	Modèles d'organisation textuelle des nouvelles	257
	Conventions de transcription	259
	RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	261
	INDEX	291

