

Communication & langages

<http://www.necplus.eu/CML>

Additional services for **Communication & langages**:

Email alerts: [Click here](#)

Subscriptions: [Click here](#)

Commercial reprints: [Click here](#)

Terms of use : [Click here](#)



Le regard qui traumatisa la télévision

Jean-Stéphane Carnel

Communication & langages / Volume 2009 / Issue 161 / September 2009, pp 5 - 20
DOI: 10.4074/S0336150009003020, Published online: 04 November 2009

Link to this article: http://www.necplus.eu/abstract_S0336150009003020

How to cite this article:

Jean-Stéphane Carnel (2009). Le regard qui traumatisa la télévision. Communication & langages, 2009, pp 5-20 doi:10.4074/S0336150009003020

Request Permissions : [Click here](#)



Le regard qui traumatisa la télévision

JEAN-STÉPHANE CARNEL

Le document en question « restera gravé, toujours, dans nos mémoires¹ ». Il s'agit d'un reportage présentant l'agonie d'une jeune colombienne de douze ans : Omayra Sanchez dont les images ont fait le tour du monde et ont vraisemblablement marqué les esprits². Mais, en quoi ces images sont-elles révélatrices de la construction du discours télévisé et pourquoi s'intéresser de nouveau à elles ?

Car, plus de vingt ans après les faits, la télévision continue à s'interroger, à travers des émissions de méta-télévision³, sur la question des signifiés de ces images. Ces émissions cherchent toutes à expliquer et souvent, de manière plus ou moins explicite, à justifier la diffusion d'images qui sont aujourd'hui considérées par une large partie du public comme le symbole du voyeurisme morbide de la télévision⁴. Cet article ne rentre pas dans le débat concernant le bien-fondé de la diffusion de cette séquence. Son but est, avant tout, de comprendre « pourquoi ce débat existe »

Cet article s'inscrit dans une recherche plus vaste, consacrée à l'étude des circulations et des transformations des objets télévisés dans le discours des journaux télévisés. Le document analysé dans cet article est un cas particulier qui me permet d'illustrer, d'une part, que la télévision ne maîtrise pas réellement les représentations qu'elle propose aux téléspectateurs et, d'autre part, qu'un même objet peut revêtir une charge symbolique différente et parfois antagoniste en fonction des contextes mobilisés : captation, utilisation, réception.

Mots-clés : Journal télévisé, Reportage, Sémio-pragmatique, Symbole médiatique, Écriture journalistique, Regard caméra, Omayra Sanchez

1. Selon les termes de Jean-Claude Bourret, présentateur du JT de 13 h 00 de TF1, le dimanche 17 novembre 1985.

2. Les 60 images qui ont marqué les Français, TF1, Coyote, 3 février 2006, 20 h 50, 946 personnes interrogées par Ipsos. Les images d'Omayra sont classées dans la catégorie « Planète en danger ».

3. En 2007, elles furent le sujet d'au moins deux émissions de ce type : *Un jour, une heure* (France 2) et *Une photo, un jour* (Paris Première).

4. Le journaliste Hervé Brusini de France 2 cite les images d'Omayra comme étant « l'exemple même de l'indignité de la télévision [...] que nous étions des salauds ». (*Un jour, une heure*).



Figure 1 : Extrait du journal d'Antenne 2, 13 heures, le 17 novembre 1985

car, s'il ne s'arrête qu'au niveau du « sujet », l'agonie d'une enfant, l'argument ne résiste pas à l'analyse.

Mon hypothèse s'appuie sur le fait que cette séquence d'images se présente comme un symbole : elle désigne autre chose que ce qu'elle montre. Comme nous le verrons, ces images se chargent d'au moins trois valeurs symboliques distinctes : celle du « voyeurisme » dont peut être capable la télévision, celle de « la pauvreté [du tiers-monde] qui tue⁵ » et celle du « courage », valeur que souhaitait, à l'origine, nous présenter le cameraman. Mais, à cause de la construction même de cette image et de son contexte de diffusion, ce « symbole médiatique⁶ » ne pouvait s'interpréter de manière univoque.

Pour étudier ces glissements de sens, j'utilise les outils de la sémio-pragmatique appliqués à un corpus composé d'un échantillon des différentes émissions télévisées ayant traité ce sujet.⁷ L'approche sémio-pragmatique implique que le système de signification de notre objet repose sur des connaissances présupposées du téléspectateur, notamment la connaissance du cadre dans lequel cette séquence est diffusée, c'est-à-dire le journal télévisé en tant qu'institution possédant ses propres codes. C'est pourquoi, selon mon hypothèse, les causes de ces divergences d'interprétation sont à chercher non seulement dans le sujet principal de l'image mais surtout dans une construction de l'image qui rompt totalement avec les codes du journal télévisé, créant ainsi un système de significations totalement inédites pour le(s) public(s) dont une grande partie restera choquée par cette expérience.

LA SÉQUENCE EN QUESTION

Le contexte de captation

Avant de nous intéresser à la portée symbolique de cette séquence et à la construction du reportage, il nous faut replacer ces images dans leur contexte

5. Expression de Bruno Masure, présentateur du 13 h d'Antenne 2, le 17 novembre 1985.

6. Joly, Martine, 2005, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Armand Colin, Paris, p 105.

7. Le corpus est composé des différentes éditions du journal télévisé du 17 novembre 1985 diffusées sur TF1 et Antenne 2 (13 h, 20 h), des émissions ayant traité cette problématique l'année suivant sa diffusion et de celles diffusées depuis 2006.

historique et de production. Ceci me permettra d'expliquer que les visées déclarées du producteur de ces images, le cameraman, sont très éloignées des arguments avancés par les rédactions françaises pour justifier leur diffusion.

L'essentiel des renseignements de ce sous-chapitre m'a été fourni par des documentalistes de l'équipe de l'émission *Un jour, une heure* qui ont réalisé, en 2007, un reportage sur l'histoire d'Omayra Sanchez. Notons que, lors des premières diffusions de cette séquence, en 1985, la majeure partie de ces données était inconnue des journalistes et plus encore des téléspectateurs.

La nuit du 13 au 14 novembre 1985, en Colombie, Armero, une ville de 35 000 habitants, se trouve ensevelie sous un torrent de boue à la suite de l'éruption du volcan Nevado del Ruiz. Cette catastrophe fera 20 000 morts. Le lendemain, secouristes et journalistes arrivent sur les lieux. Les secouristes manquent de matériel. Le matin du 15 novembre, l'un des secouristes interpelle Evaristo Canete, cameraman de la chaîne de télévision espagnole TVE, et lui « présente » Omayra Sanchez. Omayra a, depuis plus de 24 heures, le bas du corps bloqué par les gravats du toit de sa maison, rendus inaccessibles à cause de la boue. Les secouristes « réclament » une motopompe pour évacuer l'eau.

Evaristo Canete et Omayra Sanchez discutent. Elle lui pose des questions et sait qu'il travaille pour la télévision espagnole. C'est Omayra qui demande si elle peut dire quelques mots « à la caméra ». Le cameraman acquiesce et Omayra lance un appel à sa mère via la caméra. C'est par cette séquence que commencent les journaux de TF1 et d'Antenne 2 de 13 h 00 du dimanche 17 novembre 1985. De nombreux secouristes et journalistes se relayent pour veiller sur la fillette dans l'attente de matériel. C'est finalement un journaliste de la presse écrite colombienne qui, bénéficiant d'un hélicoptère, va amener une motopompe le matin du 16 novembre. Omayra Sanchez décédera pendant l'opération de sauvetage.

Un sujet inédit ?

D'emblée, c'est le sujet de ces images qui choque. Montrer et voir un être humain, un enfant, dans une telle position crée un choc indéniable chez les téléspectateurs. Toutefois, les exemples de diffusion d'images de morts en direct, ne sont pas si rares à la télévision.

En effet, nous voyons fréquemment des images de guerres sur nos écrans et, avec elles, les images de conflits, d'attentats et leurs nombreuses victimes. Les morts d'enfants ne nous sont pas épargnées. Le cas des images du jeune Mohammed al Doura, tué par balle dans les bras de son père le 30 septembre 2000, à Nézarim dans les territoires palestiniens, est tragiquement comparable au cas d'Omayra Sanchez. Pourtant, si elles ont été au cœur d'une polémique concernant leur véracité⁸, ces dernières images n'ont pas été véritablement accompagnées d'un débat relatif à leur diffusion.

Les images d'Omayra sont, au niveau « strict » de la dénotation, celles d'une lente agonie. Nous ne voyons pas Omayra mourir « en direct ». Bien

8. L'arrêt du 21 mai 2008 de la Cour d'Appel de Paris a débouté France 2 et Charles Enderlin des poursuites pour diffamation contre Philippe Karsenty.

que les images de personnes agonisantes soient courantes dans nos journaux télévisés, elles restent, souvent, des images filmées dans des hôpitaux. Ces hôpitaux peuvent être de simples tentes comme dans les zones de conflit militaire ou de catastrophe naturelle mais, dans la grande majorité des cas, les « mourants » nous sont présentés dans des lits. C'est ici l'une des premières différences notables des images d'Omayra avec les images « habituelles » du journal télévisé. Pourtant, ici aussi, d'autres exemples existent. En effet, le spectacle sportif n'est jamais avare de scènes violentes télédiffusées. Du stade du Heysel, cette même année 1985, au footballeur Marc Vivien Foé qui s'effondre le 26 juin 2003 sur un terrain de football, victime d'un malaise cardiaque, la liste des décès ou agonies filmés « en direct » et rediffusés, parfois au ralenti, semble inépuisable.

Le sujet principal des images de ce reportage, l'agonie d'une enfant, reste néanmoins quelque chose de rare et de choquant au même titre que les images du Heysel ou de l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy. Toutefois, bien qu'exceptionnelles, elles ne représentent pas un sujet inédit, même en 1985. Or, c'est bien le caractère inédit qui a frappé les journalistes et les téléspectateurs. Alors, si ce n'est pas du sujet que provient ce sentiment de « jamais vu », il nous faut le chercher dans la construction de la sémiose de cet objet afin d'en appréhender les significations possibles.

Description de la séquence

Afin de délimiter le « matériel sémiotique » que j'étudie, je commencerai, à la suite des premières analyses sur l'image, par une dénotation de cette séquence au sens barthésien⁹ du terme. Les images diffusées en France, le midi du 17 novembre 1985, datent du 15 novembre. Elles ont été envoyées par la chaîne de télévision espagnole TVE aux autres membres de l'EVN¹⁰. Ces images sont « arrivées » dans les rédactions françaises lors de l'envoi biquotidien, c'est-à-dire ici, le dimanche entre 12 h 00 et 12 h 30. S'approvisionnant à la même source, les reportages diffusés dans les journaux de TF1 et d'Antenne 2 sont, sur le plan du matériel visuel utilisé, extrêmement semblables.

Ces reportages nous proposent deux types de plan qui correspondent chacun à la moitié du temps diffusé. Le premier : gros plan sur le visage d'une jeune fille qui nous est inconnue, Omayra Sanchez. Celle-ci s'adresse soit à la caméra, soit à des personnes hors champ. L'autre type de plan consiste en une vue générale sur le piège dans lequel elle se trouve. Ce plan ne va pas jusqu'à une vue d'ensemble et reste centré sur Omayra. Nous la voyons dans un trou inondé par une eau boueuse. Elle a de l'eau jusqu'au cou et une chambre à air sous les bras. Pendant un court instant, elle tente de sortir une main de l'eau. Ce cadrage plus général offre des images des « personnes » se trouvant autour d'elle. Le plan le plus long (20') montre trois sauveteurs qui essaient de tirer la fillette à l'aide d'une corde. L'enfant hurle de

9. Barthes, Roland, 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, pp. 40-51.

10. L'EuroVision News (EVN) est une bourse d'échange d'images entre chaînes de télévision européennes.

douleur pendant cette opération. Omayra est présente à l'image durant la totalité du reportage.

Le sujet de TF1 du 13 h dure deux minutes. Six plans le composent. La première moitié est constituée par le message d'Omayra à sa mère et à ses grands-parents. Ce plan séquence commence par un zoom très appuyé sur le regard d'Omayra avant de reculer lentement. Puis, nous voyons les sauveteurs dialoguer avec elle. Ensuite, suivent trois gros plans successifs sur le visage d'Omayra et sa main qu'elle sort de l'eau. Le dernier plan montre l'essai de sauvetage infructueux. Le sujet d'Antenne 2 diffusé à 20 h 00 sera une copie quasi conforme de celui de TF1. Par contre, le premier sujet, celui du 13 h est plus court, 1 minute 12. Il n'est composé que de trois plans : l'appel d'Omayra, la discussion avec les sauveteurs et la tentative de sauvetage. Ces reportages nous proposent les paroles d'Omayra en *son in* et une *voix off* les traduit.

Un commentaire inaudible

Roland Barthes parle, pour les titres des images non animées, de la fonction d'ancrage. Il s'agit de « fixer la chaîne flottante des signifiés », c'est-à-dire de limiter la lecture subjective des images. De même, le lancement et le pied¹¹ du présentateur ainsi que le commentaire du journaliste arbitrent le sens des images présentées. Le lancement se révèle fondamental dans la réception de la séquence d'Omayra car c'est lui qui supporte la notion d'ancrage, qui influence en amont notre interprétation d'une image que nous ne connaissons pas. Ceux de TF1 et d'Antenne 2 nous présentent le reportage comme les images d'une enfant qui, au moment de leur diffusion, est morte. Cet ancrage du reportage crée, avant même qu'il ne soit diffusé, un décalage temporel entre le téléspectateur qui découvre les images « en direct » et la « réalité » de la situation de cette jeune fille à l'heure de l'énonciation.

Les commentaires des journalistes n'apportent que très peu d'indications sur le contexte de l'accident et sur les difficultés pour sauver Omayra. Les journalistes ont reçu ces images et leur texte d'accompagnement une demi-heure avant la diffusion ; ils n'ont eu le temps ni de regrouper ni de recouper les sources d'informations. Leurs commentaires sont donc pauvres en contextualisation et l'essentiel de la partie sonore de leur reportage repose sur une traduction en *voix off* et simultanée des paroles d'Omayra.

Dans son commentaire, la journaliste d'Antenne 2 évoque l'impuissance technique rencontrée par les secouristes et finit en précisant que la fillette n'est pas morte noyée mais à l'hôpital des suites de cet accident. La journaliste de TF1 centre plus son commentaire sur le pathos et termine son reportage par « une motopompe arrivera un peu plus tard de Bogota, un peu trop tard ; entre-temps, Omayra, à bout, s'est éteinte ». Notons qu'aucune des deux versions ne se révèle exacte.

Quoi qu'il en soit, c'est ici la notion d'ancrage qui crée, avant le début de la diffusion, une interprétation singulière des images. Dans ce reportage, la fonction

11. Le *lancement* correspond au moment où le présentateur « introduit » un reportage. Le *pied*, quand il existe, correspond à une « remarque » du présentateur lors du retour plateau après la diffusion du reportage.

de relais, qui doit suppléer aux limites de l'image, est confiée au commentaire du journaliste mais celui-ci se voit « parasité » par une autre forme linguistique : la voix d'Omayra et sa traduction. François Jost précise que le commentaire à la première personne, ici la *voix in* d'Omayra (et sa reprise en *voix off*) est un des éléments essentiels qui donne au téléspectateur le sentiment de « vécu¹² ». Et donc qui « ancre » un peu plus ces images dans la réalité en créant un rapport personnalisé entre le téléspectateur et Omayra.

Lors de l'émission *Aujourd'hui la vie. Chicane et Zizanie* diffusée sur Antenne 2 le 19 novembre 1985, après s'être fait reprocher son manque de contextualisation des images par une « téléspectatrice » invitée pour témoigner de son émotion, Paul Nahon, rédacteur en chef du journal de 13 h 00 d'Antenne 2 du 17 novembre 1985, se justifie en précisant : « Vous ne l'avez pas entendu dans le commentaire, parce que les images étaient fortes, c'est vrai ; vous n'avez pas écouté le commentaire, mais le commentaire, on ne pouvait pas l'écouter à cause des images ».

Puis, continuant son discours, il précise :

- Cette petite fille est morte 16 heures après [...] le cameraman a aidé [...] mais on ne pouvait rien faire, la petite fille était piégée en bas.
- Mais pourquoi vous ne l'avez pas montré, pourquoi vous ne l'avez pas dit ?
- On l'a dit avant, après. La force de l'image est qu'on ne pouvait pas le dire car l'image a tout pris.

Cette séquence démontre, s'il le fallait, la limite du commentaire télévisé face à certaines images. Les commentaires de TF1 ou d'Antenne 2 n'ont pas ou peu joué le rôle de relais ou d'ancrage. L'une des causes provient du fait que les journalistes n'ayant finalement « rien à dire » concernant ces images, ils se contentèrent d'insister sur la vétusté des secours et le destin tragique de cette enfant. Pourtant, ces « informations » contenues dans le commentaire sur les secours ont été nettement phagocytées par l'image d'Omayra. D'où vient alors ce « pouvoir » de captation des images d'Omayra ?

LA CRÉATION SYMBOLIQUE

La télévision, une machine à symbole(s)

La télévision, dans un souci d'économie du discours tend de plus en plus à créer et à utiliser ce que je nomme des symboles médiatiques. Je rejoins Jean-Paul Desgoutte lorsqu'il déclare que l'« on peut penser que le devenir contemporain de la production audiovisuelle conduit à l'élaboration d'une nouvelle forme d'écriture qui délivre peu à peu l'image de sa fonction analogique au profit de son caractère conventionnel et tend à valoriser sa valeur sémiotique *symbolique* au détriment de sa valeur référentielle *réaliste*¹³ ».

Toutefois, cette position est lourde de conséquences. Si les images fabriquées imitent plus ou moins correctement un modèle ou le proposent, les images

12. Jost, François, 2003, *La télévision du quotidien, entre réalité et fiction*, INA/De Boeck, Paris, p. 58.

13. Desgoutte, Jean-Paul, 2002, *L'énonciation audiovisuelle*, Mémoire d'habilitation à la direction de recherche, Lyon 2.

enregistrées ressemblent le plus souvent à ce qu'elles représentent ; ce sont alors des traces du réel. En théorie, une classe de signes n'exclut pas les autres ; les images de télévision sont des indices avant d'être des icônes et, plus encore, avant d'être des symboles. Selon Martine Joly, les images de télévision « puisent leur force de conviction dans leur aspect indiciaire et non plus dans leur caractère iconique¹⁴ ».

Cependant, si toute image est représentation, cela implique qu'elle utilise nécessairement des règles de construction. Si ces représentations sont comprises par d'autres que ceux qui les fabriquent, c'est qu'il existe entre elles un minimum de conventions socioculturelles, autrement dit, que les images doivent une grande part de leur signification à leur aspect de symbole, selon la définition de Peirce : « un signe [...] constitué comme signe simplement ou principalement par le fait qu'il est utilisé ou compris de la sorte¹⁵ ».

Mon hypothèse est que, pour comprendre ces répercussions et les interprétations divergentes de ce reportage, les images d'Omayra Sanchez doivent effectivement être considérées non pour ce qu'elles exposent aux regards mais dans une optique leur conférant un statut symbolique. Au même titre que les images de la jeune vietnamienne Kim Phuc après l'attaque au napalm de son village, les images d'Omayra signifient autre chose que ce qu'elles montrent. Si les images de Kim Phuc ne souffrent pas réellement d'interprétations divergentes – elles représentent l'horreur de la guerre et la culpabilité d'un peuple voyant son armée massacrer des enfants – les images d'Omayra ne bénéficient pas de ce consensus. Elles n'ont pas eu, d'un point de vue pragmatique, les mêmes répercussions pratiques sur le réel.

Le glissement du sens

En Colombie, la tombe de la fillette est maintenant devenue un lieu de pèlerinage. Omayra est considérée comme une sainte. Sa mère se déclare fière que sa fille ait montré sa valeur et son courage au monde. En effet, en Colombie et plus encore pour les personnes présentes sur les lieux de la catastrophe, Omayra symbolise le courage mais ces personnes n'ont sans doute jamais vu les images de la télévision espagnole et se sont fait leur opinion de l'événement à l'aune de leur propre expérience de la réalité.

Selon le récit du cameraman, Omayra lui a été présentée par un sauveteur. Nous pouvons émettre l'hypothèse que, dans l'esprit de ce sauveteur, montrer la détresse d'Omayra aux « gens » de télévision dut s'apparenter à présenter aux médias, et à travers eux au reste du monde, un appel pour prouver son besoin urgent de matériel. Je ne prête aucune intention déontologiquement discutable à cet acte du sauveteur ; pourtant, celui-ci utilise consciemment la machine médiatique, souhaitant, par l'émotion que devraient susciter ces images obtenir un gain, c'est-à-dire du matériel pour aider les victimes. Ce sauveteur utilise les seuls outils à sa disposition : les caméras de télévision. Son appel au monde se fera via le visage d'Omayra.

14. Joly, Martine. *Op. Cit.*, p. 31.

15. Peirce, Charles Sanders, 2006, *Oeuvres philosophiques*, vol. III « Ecrits logiques » : I. 307, Ed. du Cerf, Paris.

Le cameraman, Evaristo Canete, va abonder dans le sens du sauveteur mais, comme nous l'avons vu précédemment, ce dernier va longuement discuter avec Omayra et créer un lien personnel avec elle. Si l'on en croit sa version, c'est bien la fillette qui demanda à « parler à la caméra ». Cette intervention d'Omayra a créé pour le cameraman une nouvelle approche des images qu'il filmait. Il a, selon ses dires, fermé un œil pour se protéger et il a filmé comme « s'[il] regardait un film dans la caméra, un film horrible », car il savait que « ce serait un symbole ; pas l'image mais la force de cette enfant ». Evaristo Canete aurait pu choisir de ne pas diffuser ces images. Il lui était possible de se contenter de plans d'ensemble « symbolisant » la précarité dans laquelle se faisaient les secours. Cependant, après avoir filmé une telle déclaration et avoir « sympathisé » avec Omayra, il dut lui être difficile d'effacer ses prises.

L'envoi du film du cameraman à sa rédaction, TVE, puis de celle-ci aux autres membres EVN est centré sur le discours d'Omayra. Je n'ai pas eu accès à l'original, mais en comparant les différents plans diffusés sur les diverses chaînes de cette époque, il semble que cette transmission ne devait pas dépasser les trois minutes, c'est-à-dire le sujet de TF1 et quelques plans non centrés sur Omayra qui seront diffusés dans les éditions du soir ou sur des chaînes étrangères.

Les rédactions françaises ont reçu ces images moins d'une heure avant l'ouverture du journal de 13 h 00. Elles y ont tout de suite vu ce qu'elles cherchent dans les images : le « résumé¹⁶ » (le symbole) d'un événement. Possédant peu de temps pour développer une information, les journaux télévisés utilisent souvent une séquence d'images symbolisant un événement dans son ensemble. Comme nous l'expliquait le responsable du service documentation image de LCI, « ce que l'on cherche, ce ne sont pas les images d'un événement, c'est l'image de cet événement ». Le lancement du 20 h d'Antenne 2 se fait le porte-drapeau de cette conception du symbolisme des images d'Omayra. Daniel Bilalian lance le reportage par : « 22 000 victimes, c'est un chiffre terrible, mais cela reste abstrait jusqu'à ce que l'on nous oblige à mettre un nom, un prénom ».

Les rédactions ont finalement repris le discours du symbole de la pauvreté, à savoir, le manque de matériel des secouristes. Elles y ont cependant ajouté cette différenciation entre notre position d'Européens, probablement censés être à l'abri de tels cataclysmes, et la situation de « sous-développement qui tue » comme le remarque Bruno Masure en pied du sujet¹⁷.

Mais au-delà de l'utilisation symbolique de l'image, c'est également l'aspect émotionnel qui a frappé les membres des rédactions. Paul Nahon, expliquait¹⁸ que lorsqu'ils ont reçu ces images : « tous les journalistes présents dans la salle des faisceaux ont pleuré ». Marine Jacquemin rapporte les mêmes faits chez TF1.

Cette attitude n'est plus celle du professionnel de l'image qui pense les images comme des outils dans la construction de son énonciation, mais celle du simple téléspectateur qui, dans ce cas, perd tout recul analytique et se voit submergé par l'émotion. Et bien qu'il soit délicat d'assigner des intentions à des auteurs, la charge

16. Expression d'Hervé Brusini, *Un jour, une heure*.

17. 13 h, 17 novembre 1985, Antenne 2.

18. *Aujourd'hui la vie Chicane et Zizanie*, 19 décembre 1985, Antenne 2.

émotionnelle de ces séquences a probablement été plus décisive dans le choix de diffusion de ces images que l'aspect « résumé » de la situation.

Éléments d'analyse sémio-pragmatique de cette séquence

Si les professionnels de la télévision se trouvent, du moins lors du premier visionnage, dans l'état d'esprit du plus basique des téléspectateurs, incapables d'analyser ces images, cela signifie que l'envoi EVN original, c'est-à-dire sans commentaire additionnel, contenait déjà cette charge émotionnelle et que le travail de reconstruction et d'énonciation, effectué en aval lors de la diffusion de ce reportage dans le journal télévisé, n'explique pas à lui seul les effets sur la réception. Finalement, il semble pertinent de rapprocher les membres de la rédaction, professionnels de l'image, du simple téléspectateur dans l'analyse pragmatique de cette séquence.

Touchant l'analyse de la réception des images que propose la télévision, cet article se place dans la continuité de l'approche initiée par François Jost¹⁹ qui récuse le fait de « concevoir le film comme une machine dont il faut reconnaître les rouages », car cette position « revient à transformer le spectateur en un spectateur machine dont la seule activité serait le décodage d'un encodage préexistant ». Au contraire, le chercheur postule un « anthropomorphisme régulateur indispensable à la réception du film : penser cet objet non comme objet naturel, c'est-à-dire impersonnel pour nous Occidentaux, mais comme objet fabriqué gardant l'empreinte humaine ».

Le glissement de sens des images d'Omayra s'explique alors par la construction de cette séquence qui ne respecte pas les règles « élémentaires » du discours journalistique.

Une séquence hors des codes du JT

L'attente

La notion d'attente dans la réception d'un message est liée à celle d'horizon d'attente d'une œuvre, concept introduit dans les années 1970 par le critique Hans Robert Jauss au sujet des études sur la réception des œuvres littéraires. Pour cet auteur, l'interprétation d'un texte présuppose l'interaction des lois internes et externes au texte (production et réception) mais nécessite également « le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique ». Ce qui signifie qu'une œuvre n'apparaît jamais comme une « nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents – de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception²⁰ ».

Concernant les programmes audiovisuels, la notion d'attente peut être expliquée par la notion de genre. En effet, tout genre « repose sur la promesse d'une relation à un monde dont le mode ou le degré d'existence conditionne l'adhésion ou la participation du récepteur²¹ ». Ainsi, le journal télévisé, en tant que genre,

19. Jost, François, 1993, *Un monde à notre image, Énonciation, Cinéma, télévision*, Klincksieck, p. 32.

20. Jauss, Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, p. 41.

21. Jost, François, 2003, *La télévision du quotidien, entre réalité et fiction*, INA/De Boeck, p. 19.

correspond à un certain nombre de promesses parmi lesquelles figure l'authenticité des informations et des images diffusées.

La séquence d'Omayra, dont je ne remets pas en cause l'authenticité, vient distordre certains codes et certaines attentes du téléspectateur des journaux télévisés. Selon mon hypothèse, c'est l'analyse des codes et de leur détournement par cette séquence qui permet de comprendre pourquoi ces images ont été considérées comme inédites et fortes.

Le journal télévisé et ses codes

Le journal télévisé est soumis à la promesse d'une authenticité en grande partie liée à la notion de direct qui demeure « la matière première de l'image télévisée²² ». Dans un journal télévisé, le direct n'existe qu'au niveau du plateau et de certains « plateaux en situation²³ » ; la majorité des reportages diffusés dans une édition sont des reportages enregistrés mais qui portent sur des actualités datant d'au plus vingt-quatre heures. Or ici, les images datent de plus de deux jours. Afin de minimiser cette durée, Jean-Claude Bourret parla d'ailleurs d'images datant de « cinquante heures ». Cet écart entre le direct supposé des images diffusées dans les journaux télévisés et la réalité de cette séquence crée, comme nous l'avons vu au niveau du lancement du présentateur, un décalage important avec les codes « habituels » du présumé « quasi-direct » des journaux télévisés.

Si les conditions de diffusion de cette séquence s'écartent déjà des codes journalistiques, la construction du reportage et des images achève de brouiller les repères de l'interprétation. La durée de la séquence, deux minutes, constitue un des éléments qui lui confère un effet si prégnant sur le récepteur. Les sujets dépassant la minute et demie dans un journal télévisé ne sont pas nombreux. Le téléspectateur voit ordinairement des sujets plus courts. L'unicité de lieu et de personnage y est très, voire trop strictement respectée. Ce reportage nous présente une inhabituelle unité de lieu et presque également une unité de temps. La caméra, c'est-à-dire notre point de vue, bouge à peine. Omayra reste à l'écran, devant nos yeux, pendant les deux minutes. Cette unité spatio-temporelle n'est pas une exception dans les journaux télévisés mais elle correspond « en général » à un discours officiel dont le contenu est jugé, par les médias, assez important pour « justifier » un monologue de deux minutes. Pour faire simple, seuls les discours de portées nationales ou internationales peuvent prétendre à dépasser les trente secondes dans un reportage de journal télévisé.

Le reportage sur Omayra commence d'ailleurs comme ceux présentant les discours politiques, il débute par le « cœur » du discours lui-même. Les quarante premières secondes du reportage sont constituées de l'appel d'Omayra à sa famille. Le premier et « long » contact du téléspectateur avec Omayra se fait donc les yeux dans les yeux avec une jeune fille qui nous parle, mais qui ne s'adresse pas à nous.

22. Missika, Jean-Louis, Wolton, Dominique, 1983, *La Folle du logis*, Gallimard, p. 169.

23. Le plateau en situation (*statement* en anglais) présente un journaliste intervenant en direct depuis le terrain du reportage. Ces dispositifs techniques n'ont bien souvent pas d'autre intérêt que de montrer les moyens mis en œuvre par une rédaction pour être au plus proche de l'événement.

Au niveau des rédactions françaises, la mise en scène du reportage, c'est-à-dire son montage, aurait pu être différent. Il n'y avait nulle obligation de commencer par le très gros plan d'Omayra qui s'adresse à sa mère, via la caméra. Ce choix vient de l'écriture journalistique qui, classiquement, afin de capter l'attention du téléspectateur, commence par exposer les conséquences d'un événement avant d'en développer les causes. Évidemment, si ce reportage avait commencé par les images de tentative de sauvetage, la lecture en aurait été tout autre, particulièrement vis-à-vis de l'action des secouristes. Avec le montage proposé, c'est Omayra qui devient le personnage central du reportage et non les sauveteurs qui essaient de la sortir de son piège.

La construction quasi identique des sujets de TF1 et d'Antenne 2 laisse à penser que l'envoi EVN original était déjà pré-monté dans cet ordre. Et en extrapolant, on peut prétendre que l'envoi du caméraman devait probablement commencer par cette séquence de l'appel d'Omayra à sa mère.

Nous avons vu précédemment que ce reportage était composé de six plans. Ce qui pour un sujet de deux minutes est relativement peu. En général, un sujet d'une telle durée contient plus d'une quinzaine de plans différents. De plus, la première minute du reportage, l'appel d'Omayra, forme un plan séquence unique.

Cette construction n'est pas sans rappeler les principes de la vérité ontologique du cinéma développés par le critique André Bazin²⁴. Postulant que le cinéma enregistre mécaniquement la nature, Bazin lui reconnaît une objectivité indépassable. Pour le critique, le plan séquence et la profondeur de champ doivent être privilégiés par rapport au montage. Le mot d'ordre de Bazin est « montage interdit ». Même chose pour les mouvements de caméra : elle ne doit bouger que pour suivre un personnage. En suivant ces recommandations, les cinéastes et, par extension, les monteurs de télévision développent des effets permettant de faire « émerger la vérité intime du réel ».

S'appuyant sur ces préceptes, Guy Lochard et Jean-Claude Soulages proposent la notion de « document d'observation²⁵ ». Ce dernier est proche par son esthétique du « cinéma-vérité », qui postule une posture non-interventionniste du cinéaste. On y donne à voir le réel sur le mode de la « transparence ». Mais les auteurs précisent que « face aux images d'une réalité donnée comme directement accessible, le spectateur est abandonné à son libre arbitre ».

C'est pourquoi, tant au niveau de l'ancrage linguistique constitué par le commentaire que par la construction du sujet, le récepteur se trouve dans une situation de communication qu'il ne connaît pas et qui sort des codes journalistiques habituels. Cette construction est comparable aux discours des hommes politiques lors de déclarations officielles, en général depuis une tribune ; ou, mieux encore, lors des allocutions au peuple du Président de la République car celles-ci se pratiquent toujours en regard caméra.

24. Bazin, André, 1962, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Cerf, p. 44.

25. Lochard, Guy, Soulages, Jean-Claude, 1998, *La communication télévisuelle*, Armand Colin, Paris, p. 94.

Les yeux dans les yeux

La particularité principale de la séquence étudiée ici réside dans la parole d'Omayra ; elle semble nous parler car elle le fait les yeux dans les yeux. Le regard caméra n'est pas la norme en télévision. Ce type d'image semble réservé aux présentateurs qu'ils soient animateurs ou journalistes ou, comme nous venons de le voir, à des hommes politiques dans des situations spécifiques. Cependant, ces images se réfèrent peut-être à un autre modèle, celui bien moins tragique du candidat de jeux télévisés qui, éliminé, profite de son passage à la télévision pour faire un « coucou à sa famille » après que le présentateur lui a signalé quelle caméra il lui fallait regarder. Mais que ce soit sur des journalistes, des politiques ou un simple quidam, les cadrages de télévision, les yeux dans les yeux, s'effectuent rarement avec un tel niveau de zoom. De la même manière que les paroles d'Omayra couvrent le commentaire, son regard envahit l'écran ; on ne voit que lui.

Ceci conforte les analyses du critique André Bazin qui écrit en 1954²⁶ que la télévision entretient avec le téléspectateur une impression d'intimité, qui peut devenir « troublante jusqu'à impliquer la réciprocité ». Selon lui, cette impression repose sur deux facteurs. Le premier, que j'ai évoqué précédemment, tient au phénomène du « direct » qui génère un sentiment de présence « spatiale » et « temporelle » et qui forme « la morale du média ». Le second est créé par le regard caméra. Bazin prend l'exemple de la speakerine dont il dénonce, non sans humour, le pouvoir de déstabilisation familiale. En effet, il montre que le téléspectateur noue une relation qu'il fantasme comme individuelle avec cette allocutrice que la télévision livre « à la possession de son regard ». Pour Bazin, c'est de la conjonction de cette propriété technique, le direct, et de cette forme d'énonciation visuelle, le regard caméra, que résulte cette « réciprocité imaginaire » qui constitue, pour lui, la spécificité télévisuelle.

En outre, je ne peux évoquer le regard caméra et l'axe Y-Y sans évoquer les travaux d'Eliseo Veron qui, étudiant la mise en scène du corps du présentateur de télévision, a souligné l'importance du regard caméra dans son article « Il est là, je le vois, il me parle²⁷ ». Ce sémiologue, partant de l'hypothèse que la position du corps est à la source de « renvois indiciels » liés à la mise en scène d'un « corps signifiant²⁸ » constituée des postures, gestes, mimiques, etc. postule que c'est l'axe du regard, les yeux dans les yeux, qu'il nomme l'axe Y-Y qui régit le régime du réel. L'axe Y-Y est en effet le garant du « contact » avec le destinataire, il a le « statut de connecteur ». Si le présentateur regarde, lui, l'œil vide de la caméra, « moi, téléspectateur, je me sens regardé : il est là, je le vois, il me parle ». C'est pourquoi, selon Veron, le regard vers la caméra tend à neutraliser le régime fictionnel des images de télévision. Faisant écho au célèbre « tout film est un film

26. Bazin, André, 1954, « Pour contribuer à une érotologie de la télévision », *Cahiers du cinéma*, 42, décembre, pp. 23-76.

27. Veron, Eliseo, 1983, « Il est là, je le vois, il me parle », *Communications*, 38, p. 98-120.

28. Voir à ce sujet la synthèse sur le langage « non verbal » dans Malarewicz, Jacques-Antoine, 1992, *Guide du voyageur perdu dans le dédale des relations humaines*, ESF, Paris, en particulier les pages 33-52.

de fiction²⁹ » de Christian Metz, il précise que « l'axe Y-Y [...] semble toujours associé à un mouvement de référenciation, à une opération destinée en quelque sorte à défictionnaliser le discours ».

Cette neutralisation du régime fictionnel, même relative, engendre une situation inconfortable pour le destinataire car comme le soulignent Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya : « L'adresse au spectateur a quelque chose de tout à fait paradoxal. Celui qui s'adresse au spectateur établit un contact en fait impossible entre le monde imaginaire d'où il s'adresse au spectateur et le monde réel où se trouve celui-ci et c'est de cette mise en contact que surgit l'évidence de leur séparation³⁰ ».

Enfin, le regard caméra devient, comme le déclare Martine Joly, « le fondement même de la relation entre l'énonciateur et le destinataire³¹ ». C'est la confiance qui naît de ce contact entre les actants dans l'axe du regard. Mais cet axe de la confiance se crée sur des bases de « connivence » ; or, ici, la confiance, Omayra la place en nous. Elle déclare en effet : « J'ai confiance en ceux qui m'aident ».

Omayra occupe donc toute l'image et prend la place du médiateur, place normalement dévolue au présentateur, mais elle ne s'adresse pas à nous. Il s'agit d'un message qu'elle envoie à sa mère, puis d'une discussion entre le caméraman, « l'Homme » et la jeune fille. Ce message ne nous est pas adressé mais il nous arrive comme si nous en étions les destinataires. Et il nous est transmis de la manière la plus intime qui soit, les yeux dans les yeux. C'est probablement à la lumière de cette analyse qu'il faut étudier l'aspect pragmatique de ce reportage.

Une réception indéterminable

J'ai étudié, dans les parties précédentes, le sens local des signes présents dans la séquence d'Omayra. Dans cette dernière partie, je souhaite interroger le « sens global » qui se dégage de la conjonction et de l'interaction de ces différents systèmes de signes.

Tout d'abord, les téléspectateurs, qu'ils soient dans une salle de transmission d'images via satellite ou à table chez eux, se sont retrouvés impuissants devant cette situation. D'autant plus impuissants que, lors de la réception des images, le sort d'Omayra était déjà entendu. Grâce à l'axe Y-Y et au décalage temporel, nous entrons finalement en contact « intime » avec un spectre. Si la diffusion d'images de personnalités qui ne sont plus de ce monde depuis longtemps est monnaie courante, l'ancrage linguistique du lancement met en exergue cet aspect des images. Si, comme Barthes, nous pouvons dire que l'enregistrement d'une image analogique crée un « ça a été³² », le lancement du reportage retourne ce

29. Metz, Christian, 1975, « Le signifiant imaginaire », *Communication*, 23, p. 31.

30. Meunier, Jean-Pierre, Peraya, Daniel, 1993, *Introduction aux théories de la communication*, De Boeck, « Université », p. 322.

31. Joly, Martine, 2007, « Stéréotype et discours télévisuels », *Revue Texto*, [en ligne], consulté en février 2008. <www.revue-texto.net/marges/marges/Documents%20Site%20Site%206/doc0032_joly_m/albi2000_mj.pdf>

32. Barthes, Roland, 1980, « La chambre claire : note sur la photographie », Gallimard, « Cahiers du cinéma », Paris.

précepte sur la réalité de l'enregistrement, il nous montre « des choses qui ne sont plus ».

Il est cependant délicat et forcément exclusif de tenter de circonscrire l'ensemble des interprétations possibles de ce reportage. Néanmoins, en me basant sur les éléments précédemment étudiés, je pense que nous pouvons en poser les principales orientations qui doivent être considérées comme un ensemble d'interprétations synchrones plutôt que comme des données discrètes s'excluant l'une l'autre.

Pour commencer, ce sont nos limites face à notre environnement écologique que nous ressentons en découvrant ces images. Elles constituent une sorte de critique envers un positivisme orthodoxe. En suivant cette idée, c'est le rapport à la victime, matérialisé principalement par l'axe Y-Y, qui crée le contact et donc la personnalisation de cette séquence en l'inscrivant durablement dans la mémoire collective. Ces images d'une enfant sont beaucoup plus proches de nous que celles de l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy ou des *jumpers* du 11 septembre 2001 qui présentent des morts violentes, en face desquelles le téléspectateur ne pouvait rien faire. Par contre, Omayra n'est pas malade, elle n'est pas blessée ; faute de moyens elle se noie juste devant nous et ces images sont relayées par la télévision. La pauvreté de la Colombie tue et, par extension, probablement celle du « tiers-monde » également. C'est le manque de moyens matériels pour déplacer les gravats qui a causé la mort de la fillette. Ce discours sous-jacent est incriminant pour le téléspectateur qui se voit, lui, dans son confort occidental, face (à face) à la pauvreté mortelle d'un pays que l'on appelait, à l'époque, « en voie de développement ». D'autres professionnels des médias étaient présents en Colombie. Le photographe français, Franck Fournier, précisait qu'il avait pris des photographies pour montrer que « si l'aide internationale était arrivée plus tôt, la petite Omayra aurait pu être sauvée³³ ». Il se place ici dans cette vision occidentale et culpabilisante du drame. Il reproche une aide internationale trop lente. Et c'est là l'un des enseignements du drame d'Armero.

Contrat d'assistance de la télévision

Car la télévision ne s'est pas contentée de diffuser des images dont elle ne contrôlait en rien l'interprétation, elle a, sans doute pour se justifier, fait jouer à plein ce que Guy Lochard et Jean-Claude Soulages nomment le *contrat d'assistance télévisuel*. En effet, les retours plateaux de TF1 et d'Antenne 2 proposent l'adresse de la Croix-Rouge pour que le téléspectateur puisse envoyer ses dons et ainsi « témoigner de sa non indifférence au malheur humain³⁴ ».

Luc Boltanski, étudiant la représentation de la souffrance, constate que « la description factuelle s'inscrit dans une économie de la représentation reposant sur un dispositif de type sujet-objet³⁵ ». Ce dispositif, dans son aspect asymétrique entre le regardant et le regardé, est critiqué par cet auteur qui ajoute : « C'est surtout lorsque l'objet souffrant est donné pour réel, comme c'est le cas par exemple dans certains reportages et dans les actualités télévisées, que sa contemplation

33. *Un jour, une photo* du 16 novembre 2006.

34. Lochard, Guy, Soulages, Jean Claude. *Op. cit.*, p. 117.

35. Boltanski, Luc, 1993, *La souffrance à distance*, Métailié, p. 42.

fait problème et cela d'autant plus que le malheureux est plus éloigné et que par conséquent, les possibilités d'action offertes au spectateur sont plus incertaines³⁶ ».

Cette conception du rôle d'assistance humanitaire endossé par les médias est critiquée, chez Régis Debray, par la notion de « merveilleux humanitaire³⁷ ». Régis Debray remarque que la télévision, privilégiant à des fins « d'efficacité » les images-chocs, est, à ses yeux, à l'origine d'une double manipulation : celle des journalistes persuadés, en sensibilisant leurs semblables, de produire une « bonne action » et celle des téléspectateurs puisque, comme il l'explique : « en être les témoins directs, c'est déjà en être auteurs, par transfert ou procuration ». Cette illusion, selon lui, aboutit à « faire prendre une émotion pour un engagement, en différant l'exigence de réponses plus conséquentes ».

Une image hors cadre – la vue du dispositif

Comme tout système, le système sémiotique engendre des propriétés, des signifiés qui ne peuvent se réduire à la simple somme de ses éléments discrets. Dans notre cas, le téléspectateur se voit, de manière synchrone, attribuer un rôle de depositaire d'un message qui ne lui est pas adressé, mis devant un événement dont il ne contrôle pas le déroulement, face à une image qui contredit les règles supposées de construction d'un reportage, sommé d'intervenir par un discours lancinant d'assistance aux pays pauvres développé par les médias... Il est probable que beaucoup de téléspectateurs ont eu une réaction de refus du message. Une sorte d'autodéfense sensorielle, d'autocensure face à un message inintelligible. Du refus au rejet, la ligne est mince et un sentiment domine massivement : les médias n'avaient pas leur place à cet endroit. Si les journalistes et photographes ont fait leur métier en « symbolisant » les lacunes de l'aide internationale, ce que les téléspectateurs ont surtout vu, c'est que les médias ne bénéficient manifestement pas des mêmes moyens que les secours. Si le journal télévisé et, de manière plus globale, la télévision joue de la soi-disant transparence du média, ce que bon nombre de téléspectateurs a vu dans ces images n'était pas présent à l'écran. *In fine*, c'est le hors-champ qui « saute aux yeux ». C'est la présence de journalistes dans un endroit où il devrait y avoir, avant toutes choses, des secouristes et des médecins. Comme le résume Martine Jacquemin : « On a envie de casser l'objectif, de poser la caméra et de l'aider ».

Ce reportage, avec les images de l'appel d'Omayra, « rompt » de manière brutale la transparence du média en débordant de son cadre ou plutôt en signifiant ce cadre. Notre prothèse visuelle, au sens de Mc Luhan³⁸, se trouve ainsi révélée et parfois reniée par son possesseur. L'œil invisible de la caméra devient visible car le téléspectateur prend conscience que ce n'est pas son œil mais celui d'un appareil mécanique, froid, qui lui apporte ces images. Si toute image est une image de

36. *Idem*.

37. Debray, Régis, 1993, *L'État séducteur, les révolutions médiologiques du pouvoir*, Gallimard, Paris, chapitre III.

38. Mc Luhan, Marshall, 1997, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Gallimard, « Points Essais », Paris.

fiction, elle l'est certainement moins lors de la prise de conscience du dispositif de captation.

En définitive, ce qui créa le choc

Cette séquence montre les limites de la maîtrise des médias de masse sur le sens des représentations utilisées. Ce jour-là, la télévision a perdu tout contrôle sur ce qu'elle diffusait. Le commentaire, c'est-à-dire l'autorité du journaliste et par extension celle de la chaîne, a été « éclipsé » par cette image dont le cameraman, en hors cadre, nous apparaissait comme le représentant d'un média voyeuriste. Ce reportage brise de nombreux codes journalistiques et audiovisuels, en particulier la promesse de transparence du journal télévisé. Jamais le dispositif de prise de vue, qui reste pourtant invisible, n'est apparu aussi présent dans l'esprit du téléspectateur. Peut-être aussi que l'épisode « Omayra » marque concrètement le basculement d'une « paléo-télévision³⁹ », autoritaire et pédagogique, à une « néo-télévision » dont les limites plus floues entre les genres viennent conforter l'effet de proximité avec le téléspectateur.

Dans cette conclusion, une dernière fois, je souhaite souligner que j'ai analysé exclusivement les images filmées par Evaristo Canete et diffusées par TF1 et Antenne 2 le 17 novembre 1985. Il ne s'agit pas de l'ensemble des images ayant pour sujet Omayra. D'autres représentations du drame existent. Les photographies de Franck Fournier, *parues dans Paris Match en 1985* montrent une Omayra plus souriante, cadrée de manière moins proche, et surtout, ne nous parlant pas. Elles sont exposées dans des galeries d'art et font la tournée des musées. Du dédain à l'œuvre militante, cet exemple montre que ce ne sont pas les représentations d'Omayra qui créent l'indignation, mais bien les images produites par Evaristo Canete et leur contexte de diffusion. C'est bien la somme des différents éléments constituant l'acte de diffusion, cadre d'énonciation, éléments linguistique et visuel, qui crée le choc et l'impact mémoriel de ce reportage.

Ces images, encore (ré)utilisées vingt ans après les faits, devraient continuer à l'être. Nul doute que les professionnels de la télévision, bien que partagés, ne pourront se résoudre à laisser « au placard » une séquence autant captatrice d'audimat⁴⁰. C'est pourquoi, dans le cadre d'émissions dites « d'analyses – d'enquêtes », nous les voyons régulièrement revenir et elles fascineront, « toujours », une large partie des journalistes et de leur public.

JEAN-STÉPHANE CARNEL

39. À ce sujet, voir : Casetti, Francesco, Odin, Roger, 1990, « De la paléo à la néo-télévision, Approche sémio-pragmatique », *Communications*, 51, « Télévision mutations », pp. 9-26.

40. Bien que le cas soit différent, les chiffres de 50 % à 60 % de parts d'audience recueillies pendant la quasi-totalité de la retransmission (plus d'une heure) du drame du Heysel semblent un indicateur significatif pour postuler que ce type d'images « attire » les foules.