
Le journalisme narratif entre fiction et non-fiction. Comment éviter que le lecteur doute ?

Auteur : Dury, Mélanie

Promoteur(s) : Vanesse, Marc

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en journalisme, à finalité spécialisée en investigation multimédia

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/16631>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

Le journalisme narratif entre fiction et non-fiction

Comment éviter que le lecteur doute ?

Mémoire présenté par Mélanie Dury
en vue de l'obtention du grade de
Master en journalisme à finalité
spécialisée en investigation multimédia

Année académique 2022-2023

SOMMAIRE

Remerciements

Introduction

Première partie : Le journalisme narratif, un genre inclassable

Chapitre premier : Le Nouveau Journalisme

Chapitre 2 : Qu'est-ce que tu écris ?

Chapitre 3 : Une histoire du journalisme narratif

Chapitre 4 : Grand reportage à la française vs *narrative journalism* américain

Chapitre 5 : Le journalisme narratif aujourd'hui et demain

Deuxième partie : Réflexions et applications

Chapitre 1 : Le journaliste, l'assassin et la subjectivité

Chapitre 2 : Le sujet

Chapitre 3 : La réalisation

Conclusion

Bibliographie

Tables des matières

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier vivement toutes les personnes qui ont participé, de près ou de loin, à la réalisation de ce travail de fin d'études.

J'adresse ma reconnaissance à Monsieur Marc Vanesse, le promoteur de ce mémoire, pour sa passion volcanique pour le journalisme d'abord, pour ses conseils judicieux et son soutien inépuisable ensuite, mais surtout pour m'avoir fait découvrir le roman non-fictionnel de Truman Capote, *De sang-froid*.

Je désire ensuite remercier Moïra Kienen pour sa douceur, son soutien, son intelligence et ses remarques toujours précieuses.

Je voudrais aussi remercier Lisa Neiryck, Valentine Mathieu et Florence Philippart qui ont pris de leur temps pendant les fêtes de fin d'année pour relire ce mémoire et m'apporter leurs inestimables suggestions.

Je souhaite également exprimer ma gratitude à l'équipe de TDN pour m'avoir accueillie sur leurs chantiers pendant quatre semaines et pour s'être assurée que je reparte avec mes dix doigts.

Enfin, je remercie ma famille pour sa confiance déboussolante.

INTRODUCTION

Le journalisme narratif est un genre qui emprunte les procédés de la fiction pour raconter de la non-fiction. Mais, à force de jouer avec la fiction, les auteurs sont pointés du doigt. Les lecteurs doutent de la véracité de l'histoire et se méfient de ce qu'ils lisent. Cela arrive même aux journalistes narratifs les plus réputés. En 1965, Truman Capote publie *De sang-froid*, un récit qui retrace le meurtre d'une famille américaine et la chasse à leurs meurtriers. L'œuvre de Capote devient un des romans non-fictionnels les plus lus au monde, et sa lecture est encore aujourd'hui recommandée dans les écoles de journalisme. La critique et la méfiance n'ont pourtant pas épargné le chef d'œuvre de Capote. Quelques mois après sa publication, et alors que Capote se prend au jeu de l'interviewé devant George Plimpton, ce dernier lui demande s'il n'a pas cédé à la tentation de la fiction et inventé quelques dialogues, quelques scènes du livre – question que beaucoup se posent. Capote répond immédiatement par la négative (« people are so suspicious », ajoute-t-il), mais cela ne suffit pas à calmer toutes les critiques. *De sang-froid* continue à être remis en question.

Le journalisme est un métier controversé. Le journaliste doit raconter des faits, mais sa subjectivité d'humain ne peut pas toujours être ignorée et les faits sont finalement présentés selon une succession de choix : choix du sujet, de l'angle, de ce qui va être dit et de ce qui va être laissé de côté, de qui va être interrogé, etc. La caméra du journaliste-photographe ne peut pas prendre une image à 360° et le montage du reporter radio ne peut excéder 1 minute 30. L'exercice journalistique est complexe et critiqué. Ce n'est rien cependant comparé au tsunami de suspicions auquel le journalisme narratif doit faire face. Ses liens étroits avec la fiction, la relation ambiguë entre le sujet et l'auteur, les opinions et le rôle, parfois inconscients, du narrateur participent à sa condamnation. Comment, dans ces conditions, garder la tête hors de l'eau ?

Nous voulions nous essayer à un article de journalisme narratif, tout en évitant au maximum d'attiser la méfiance du lecteur, d'être noyée sous ses doutes. Le journalisme narratif se situe à la frontière poreuse entre la fiction et la réalité, alors comment éviter que le lecteur doute de ce qu'on lui raconte ?

Ce travail de fin d'études est structuré en trois parties.

La première partie, plus théorique, est un large état des lieux du journalisme narratif moderne. Nous nous interrogeons, entre autres, sur ses origines, ses définitions, ses différentes variantes ou encore sa place dans la littérature et le journalisme en Europe francophone et aux

États-Unis. Cette partie s'articule autour de l'œuvre de Truman Capote, qui constitue une sorte de fil rouge. Pourquoi *De sang-froid* ? Parce que le *nonfiction novel* de Capote a marqué un tournant du journalisme narratif. Il est aussi un exemple célèbre du genre et est le plus souvent rangé sous la bannière du Nouveau Journalisme, sous-genre qui a largement contribué à faire connaître le journalisme narratif dans un contexte où il restait encore relativement peu étudié. Cette partie pose le cadre du journalisme narratif à travers les auteurs qui ont fait le genre : Wolfe, Talese, Hersey, Krakauer, Carrère, Orlean, Aubenas, etc. La lecture et l'analyse de leurs œuvres nous permettra de mieux comprendre cette forme journalistique, de mieux l'appréhender pour ensuite l'appliquer – en nous inspirant de ses maîtres.

L'exemple de Truman Capote et de *De sang-froid* nous sert aussi à introduire la deuxième partie de ce travail, composée d'interrogations et de réflexions sur le journalisme narratif et la subjectivité inhérente des journalistes. Cette deuxième partie présente aussi un parallèle entre les travaux des auteurs de non-fiction narrative mentionnés dans la première partie et nos propres choix rédactionnels.

Enfin, la troisième et dernière partie est un article de plusieurs pages qui fait la jonction entre les apprentissages tirés de la première partie et les choix qui découlent de la deuxième. Pour les besoins de ce travail, nous nous sommes immergée durant quatre semaines dans une entreprise de construction et nous avons endossé la tenue d'ouvrière dans le bâtiment. Nous nous sommes ensuite servie de cette immersion pour nous essayer à la rédaction d'un article de journalisme narratif. Cette dernière partie, de création, est un instrument d'illustration de notre réflexion.

PREMIERE PARTIE : LE JOURNALISME NARRATIF,
UN GENRE INCLASSABLE

– Vous souvenez-vous de Bobby Rupp ? Il a épousé une belle fille.
 – C’est ce qu’on m’a dit.
 – Colleen Whitehurst. Elle est vraiment belle. Et très gentille aussi.
 – Tant mieux pour Bobby. » Et, pour la taquiner, Dewey ajouta : « Mais vous ? Vous devez avoir un tas de soupirants.
 – Rien de sérieux. Mais ça me rappelle. Avez-vous l’heure ? Oh ! s’écria-t-elle quand il lui dit qu’il était 4 heures passées, il faut que je me dépêche ! Mais j’ai été très heureuse de vous voir, Mr. Dewey.
 – Et moi de même, Sue. Bonne chance », lui lança-t-il comme elle disparaissait le long du sentier, jolie fille qui se hâtait, ses cheveux lisses ondoyant et luisant dans le soleil – une jeune femme comme Nancy Clutter aurait pu l’être. Puis, retournant chez lui, il se dirigea vers les arbres et s’engagea sous leur voûte, laissant derrière lui le ciel immense, le murmure des voix du vent dans les blés qui ployaient sous le vent.¹

Ces quelques lignes pourraient appartenir à une pièce de fiction littéraire. Pourtant, c’est avec ce dialogue que Truman Capote conclut, en 1965, son œuvre journalistique *De sang-froid*, publiée sous la forme d’une série dans les pages du *New Yorker*². Il vient de passer six années à travailler sur ce projet, et n’est pas peu fier du résultat.

Tout commence un matin de novembre 1959, lorsque Capote apprend, en feuilletant le journal, le meurtre brutal et mystérieux de quatre membres de la famille Clutter à Holcomb, une petite ville du Kansas. Il range tout d’abord l’histoire dans un coin de sa tête, puis se dit que voilà peut-être finalement le sujet qu’il attendait depuis si longtemps³. Accompagné de son amie d’enfance, Harper Lee (qui vient tout juste de remettre à son éditeur le manuscrit de *Ne tuez pas l’oiseau moqueur* et s’ennuie un peu), Capote se rend au Kansas. Ensemble, ils sondent les habitants de Holcomb, puis, quand les meurtriers sont arrêtés, c’est avec eux que Capote va passer du temps, jusqu’à leur exécution, le 14 avril 1965.

Capote est persuadé, en mettant le point final à son « récit véridique d’un meurtre multiple et de ses conséquences »⁴, qu’il vient de réaliser quelque chose d’entièrement nouveau, jamais égalé « in the history of journalism »⁵, une forme d’art nouvelle qu’il nomme fièrement « nonfiction novel »⁶ (roman non fictionnel).

Fort de son succès, *De sang-froid* attire les critiques. Certains soulignent, pour son plus grand plaisir, le caractère inédit du travail de Capote. D’autres affirment qu’il n’a rien de nouveau⁷ et le rattachent à un genre qui fait à l’époque parler de lui : le Nouveau Journalisme.

¹ Truman Capote, *De sang-froid*, trad. Raymond Girard, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1966, pp. 505-506

² April Snellings, « 7 Chilling Facts About Truman Capote’s ‘In Cold Blood’ », *Mental Floss*, 28 septembre 2021. <https://www.mentalfloss.com/article/650613/in-cold-blood-book-facts>

³ George Plimpton, « The Story Behind a Nonfiction Novel », *The New York Times of the Web*, 16 janvier 1966. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?r=1>

⁴ Sous-titre de *De sang-froid*

⁵ George Plimpton, *op. cit.*

⁶ *id. ibid.*

⁷ John Hartsock, *A History of American Literary Journalism : The Emergence of a Modern Narrative Form*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2000, p. 6

Dès la publication de son roman, Capote renie son appartenance à cette école qui n'a, à son sens, pas grand-chose à voir avec le *creative journalism* dont il est l'auteur. Il tient à garder son « enfant » éloigné de ce que d'autres (comme Tom Wolfe) font ou ont pu faire⁸. Ce dernier va néanmoins rendre la tâche impossible à Capote quand il publiera, en 1973, son manifeste pour le Nouveau Journalisme.

CHAPITRE PREMIER : LE NOUVEAU JOURNALISME

En 1962, le magazine américain *Esquire* publie « Joe Louis : The King as the Middle-Aged Man ». L'article de Gay Talese est un portrait de l'ex-boxeur Joe Louis et contient des conversations entre Louis et sa troisième femme, Martha, des descriptions détaillées de lieux et de personnes que l'ancien combattant côtoie ainsi que plusieurs interventions de Talese lui-même, rédigées à la première personne. Tom Wolfe est séduit par l'article de son confrère⁹ qui use de techniques littéraires pour raconter sa rencontre avec l'ex-boxeur. Un an plus tard, il s'essaye lui aussi à ce style journalistique en écrivant « There Goes (Varoom ! Varoom !) That Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby ». Devant un Wolfe émerveillé, c'est un nouvel univers qui s'ouvre à lui et à l'ensemble de la profession journalistique. Fini de s'incliner devant les romanciers, le journaliste est désormais tout aussi légitime et n'a plus rien à leur envier. Une nouvelle école est née.¹⁰

Si l'expression « Nouveau Journalisme » est apparue dans un contexte américain, dans les années 1880, à l'époque où Joseph Pulitzer achète le *New York World*¹¹, c'est bien Tom Wolfe qui l'a rendue populaire en 1973 dans son recueil d'articles intitulé *The New Journalism*. Par cette appellation, Wolfe définit en fait des livres et des articles publiés dans les années 60 et 70 qui se lisent « comme un roman »¹².

⁸ George Plimpton, *op. cit.*

⁹ Robert S. Boynton, *Le temps du reportage : entretiens avec les maîtres du journalisme littéraire*, trad. Michel Belano, éd. du sous-sol, coll. « Feuilleton non-fiction », 2021, p. 20

¹⁰ Alain Lallemand, *Journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, éd. de boeck, 2011, p. 28

¹¹ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 29

¹² Marie Vanoost, « Le journalisme narratif aux États-Unis : de l'imprimé aux nouveaux formats en ligne », dans *Komodo 21*, n°16, 2022 <http://komodo21.fr/le-journalisme-narratif-aux-etats-unis-de-limprime-aux-nouveaux-formats-en-ligne/#:~:text=dans%20la%20presse-.Le%20journalisme%20narratif%20aux%20%C3%89tats%20Unis%20%3A%20de%20l'imprim%C3%A9,aux%20nouveaux%20formats%20en%20ligne&text=Le%20journalisme%20narratif%20peut%20%C3%AAtre,fiction%20pour%20raconter%20l'actualit%C3%A9>.

Le manifeste

L'ouvrage de Wolfe est structuré en deux parties. La première est un manifeste reprenant quatre articles déjà publiés par Wolfe dans *Esquire* et le *New York Magazine*¹³. Dans ces articles, Wolfe n'en finit pas d'attaquer le roman américain classique, à l'agonie¹⁴ selon lui, depuis qu'il a commencé à s'éloigner du réalisme. Il préconise, à la place, de s'intéresser au journalisme, et plus particulièrement à des auteurs qui osent mélanger journalisme et techniques narratives inspirées des écrivains réalistes¹⁵.

Wolfe cite quatre apports principaux de la littérature de fiction au Nouveau Journalisme¹⁶. Le premier est ce qu'il appelle « scene by scene construction » : le journaliste privilégie la mise en scène d'événements auxquels il a, de préférence, lui-même assisté et il les couche sur papier avec précision. Viennent ensuite les dialogues : le journaliste ne se contente pas d'insérer des citations disparates dans son article mais il retranscrit les conversations dans leur quasi-entièreté. Troisièmement, le journaliste traite ses sujets comme de véritables personnages de roman en recourant à un narrateur homodiégétique, par exemple (qui s'exprime à la première personne). Enfin, le journaliste use et abuse des détails pour décrire l'environnement et la vie de ses personnages.¹⁷

La deuxième partie de *The New Journalism*, plus longue, est une anthologie de vingt-quatre articles écrits par des auteurs américains, une sorte de collection d'exemples de mise en pratique des préceptes que Wolfe défend dans son manifeste. Pour étayer ses propos, il a choisi des (extraits de) textes d'écrivains qui ont fait leurs preuves tels que Gay Talese, Hunter S. Thompson, Joan Didion, Norman Mailer, Barbara Goldsmith ou encore... Truman Capote. C'est écrit : Truman Capote est un nouveau journaliste et son « enfant », *De sang-froid*, appartient cette école.

Capote enrage. Lui qui snobe habituellement les journalistes au risque de sembler « arrogant »¹⁸ se retrouve, au même titre qu'eux, dans les pages du manifeste de Wolfe. Cependant, Capote peut bien pester, son roman présente en effet des similarités avec le Nouveau Journalisme dont Tom Wolfe fait les éloges en 1973. *De sang-froid* a recours à la mise en scène,

¹³ « The New Journalism », Wikipédia, dernière mise à jour le 15 décembre 2022
https://en.wikipedia.org/wiki/The_New_Journalism

¹⁴ Robert S. Boynton, *op. cit.*, pp. 20-21

¹⁵ « The New Journalism », *op. cit.*

¹⁶ Alain Lallemand, *op. cit.*, p. 28

¹⁷ « The New Journalism », *op. cit.*

¹⁸ George Plimpton, *op. cit.*

aux dialogues, mais aussi aux descriptions détaillées comme l'atteste le premier paragraphe du roman :

Le village de Holcomb est situé sur les hautes plaines à blé de l'ouest du Kansas, une région solitaire que les autres habitants du Kansas appellent « là-bas ». A quelques soixante-dix miles à l'est de la frontière du Colorado, la région a une atmosphère qui est plutôt Far West que Middle Est avec son dur ciel bleu et son air d'une pureté de désert. Le parler local est hérissé d'un accent de la plaine, un nasillement de cow-boy, et nombreux sont les hommes qui portent d'étroits pantalons de pionniers, de grands chapeaux de feutre et des bottes à bouts pointus et à talons hauts. Le pays est plat et la vue étonnamment vaste : des chevaux, des troupeaux de bétail, une masse blanche d'élevateurs à grain, qui se dressent aussi gracieusement que des temples grecs, sont visibles bien avant que le voyageur ne les atteigne.¹⁹

Le fait que *De sang-froid* n'est pas écrit à la première personne du singulier ne dérange pas tellement Wolfe puisque le lecteur sent, malgré tout, que Capote est « really inside of the minds of the characters »²⁰.

« Le Nouveau Journalisme est mort »

Dans les années 80, et comme l'intérêt est généralement fugace, le Nouveau Journalisme est déclaré mort²¹. Il faut dire que même son plus fervent défenseur, Tom Wolfe, l'a délaissé pour le roman fictionnel²². Mort, il ne le restera pas longtemps. Le Nouveau Journalisme, c'était Tom Wolfe, Truman Capote – certes, contre son gré –, Gay Talese, George Plimpton, Joan Didion, Hunter S. Thompson, Gary Wills, etc. Aux États-Unis, la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle voient arriver une série de nouveaux auteurs : Susan Orlean, Ted Conover, Jonathan Harr, Jon Krakauer, Jane Kramer ou encore Alex Kotlowitz. Ce ne sont pas des nouveaux journalistes mais bien des « nouveaux nouveaux journalistes », ainsi nommés par Robert S. Boynton, Directeur du programme de journalisme littéraire à la New York University²³.

Le Nouveau Nouveau Journalisme ressemble finalement au Nouveau Journalisme mais avec quelques différences :

Au fond, le Nouveau Nouveau Journalisme est la littérature du quotidien. À l'inverse des scénarios excentriques de Wolfe et de ses personnages hors du commun qui jaillissent de la page, le Nouveau Nouveau Journalisme ausculte les fondations de l'expérience quotidienne.²⁴

¹⁹ Truman Capote, *op. cit.*, p. 15

²⁰ « The New Journalism », *op. cit.*

²¹ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 24

²² Guillaume Pajot, « Tom Wolfe, une plume entre deux chaises », *Libération*, 31 juillet 2020
https://www.liberation.fr/livres/2020/07/31/tom-wolfe-une-plume-entre-deux-chaises_1795756/

²³ Marie-Laure Delorme, « Robert S. Boynton : les nouvelles stars du journalisme », *Le Point*, 3 janvier 2021

https://www.lepoint.fr/culture/robert-s-boynton-les-nouvelles-stars-du-journalisme-03-01-2021-2407973_3.php

²⁴ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 18

Trente ans après le tonitruant texte de Tom Wolfe, Boynton publie son propre manifeste : *The New New Journalism*. Il s'est entretenu avec les grands noms de la non-fiction américaine. Des discussions avec ces auteurs, Boynton dégage des points communs comme

ce dévouement à l'art du reportage, cette conviction qu'en s'immergeant profondément dans la vie de ceux sur lesquels ils écrivent, souvent pendant des périodes prolongées, ils peuvent [...] combler le fossé entre le point de vue subjectif de leur interlocuteur et la réalité qu'ils observent et rendre compte de la réalité de manière à la fois précise et esthétiquement plaisante.²⁵

Mais, au-delà de ces ressemblances, Boynton décrit une école journalistique qui, finalement, est composée d'auteurs très différents, de techniques variées, voire de méthodes opposées. Un bel exemple de ces différences : les auteurs adoptent chacun une appellation différente pour nommer et définir leur travail.

CHAPITRE 2 : QU'EST-CE QUE TU ÉCRIS ?

Le « flou terminologique »

Truman Capote utilise les appellations *nonfiction novel* ou *creative journalism*. Tom Wolfe a choisi les termes « Nouveau Journalisme », Boynton « Nouveau Nouveau Journalisme ». Les études américaines parlent de *narrative non-fiction*, *long form* ou *narrative journalism*²⁶ alors que la France évoque plutôt la « littérature du réel » ou étiquette le genre « grand reportage »²⁷.

Ted Conover, l'auteur de *Newjack*, préfère utiliser l'expression « non-fiction narrative » parce qu'elle n'a pas « la prétention de celle de 'journalisme littéraire' et qu'elle insiste sur le fait que c'est le récit, la narration, qui forme la colonne vertébrale de [son] travail »²⁸. Alex Kotlowitz se voit, pour sa part, comme un « conteur d'histoires vraies et authentiques »²⁹; ce qu'il fait, c'est du « journalisme d'empathie »³⁰. Michael Lewis emploie l'appellation « littérature de voyage »³¹. Quant à Lawrence Weschler, il opte pour la « non-fiction d'écrivain »³². En Belgique, le journaliste Alain Lallemand penche vers « journalisme

²⁵ *id. ibid.*, p. 33

²⁶ David Caviglioli, « Attention, le journalisme narratif débarque en France », *Bibliobs*, 28 juin 2015 <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20150626.OBS1646/attention-le-journalisme-narratif-debarque-en-france.html>

²⁷ Marie Vanoost, « Les mooks ou le nouveau retour du récit en journalisme », dans *Recherches en communication*, n°46, 2018, p. 39

²⁸ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 51

²⁹ *id. ibid.*, p. 246

³⁰ *id. ibid.*, p. 245

³¹ *id. ibid.*, p. 414

³² *id. ibid.*, p. 612

narratif ». Dans son manuel intitulé *Journalisme narratif en pratique* (2011), Lallemand a toutefois également recours aux termes « récit journalistique » et « journalisme en action » à plusieurs reprises.

Tout ceci n'est qu'un échantillon des différentes appellations utilisées. Les expressions se succèdent, se multiplient, se ressemblent parfois, mais les termes ne sont pas forcément interchangeables, et encore moins neutres. Le journaliste et écrivain français Philippe Vasset note que

les quelques appellations en vigueur sont d'ailleurs le plus souvent négatives, la plus célèbre, l'anglicisme « non-fiction », se contentant de désigner ce que ces textes ne sont pas, à savoir des œuvres d'invention.³³

Cette difficulté à nommer les choses, cette variété d'appellations, c'est ce que Marie Vanoost, chercheuse et maître de conférences en médias et journalisme, appelle « le flou terminologique »³⁴. Toujours selon la chercheuse belge, ce flou résulterait du fait que les divers qualificatifs cherchent à identifier des genres très similaires mais qui présentent tout de même quelques nuances. Vanoost a, pour sa part, choisi de rassembler ces pratiques sous une seule appellation et d'adopter, dans ses travaux, l'expression « journalisme narratif » qui met en évidence à la fois la profession de l'auteur et le caractère littéraire de son texte³⁵ :

Journalisme, parce que notre intérêt se porte uniquement sur des textes qui revendiquent un caractère informatif et sont publiés dans des médias d'information. *Narratif*, d'une part, parce qu'il s'agit du qualificatif utilisé par les acteurs eux-mêmes [...]. D'autre part, et surtout, *narratif* nous semble être le qualificatif qui possède le meilleur capital descriptif par rapport au phénomène étudié, sans porter de charge symbolique trop marquée – il ne présente pas le caractère « présomptueux », ou du moins potentiellement polémique de l'adjectif *littéraire*, ni l'ouverture vers l'imaginaire du terme *créatif*.³⁶

Un genre « monstre »

Par tous ces termes, les auteurs mentionnés ci-dessus tentent finalement de définir un genre à mi-chemin entre le journalisme et la littérature, à cheval sur les registres, une hybridité de genres, un « étrange monstre » selon l'expression qu'employa Corneille pour présenter *L'Illusion comique*, une pièce alliant le théâtre et la poésie, la tragédie et la comédie³⁷.

Et c'est bien parce que le journalisme narratif est un « genre monstre » qu'il est si difficile à définir. Ivan Jablonka, professeur d'histoire contemporaine, souligne le « caractère

³³ Philippe Vasset, « Écrire en position de faiblesse », dans *Feuilleton*, n°18, 2016, p. 123

³⁴ Marie Vanoost, « Journalisme narratif : proposition de définition, entre narratologie et éthique », dans *Les Cahiers du journalisme*, n°25, 2013, p. 145

³⁵ Dans ce travail de fin d'études, sans prétendre que l'une ou l'autre appellation l'emporte, nous avons opté pour l'expression « journalisme narratif », et ce, pour les mêmes raisons que Marie Vanoost explicite ci-après.

³⁶ Marie Vanoost (2013), *op. cit.*, p. 147

³⁷ « Corneille, *L'illusion comique* », La langue française, 24 juin 2022

<https://www.lalanguefrancaise.com/litterature/corneille-illusion-comique-acte-1-scene-1>

d'inclassabilité » de ce genre d'écrits sans manquer de saluer leur audace : « La fierté de ces livres est leur bâtardise, leur radicale extraterritorialité »³⁸. En revanche, il constate que ce flou terminologique a participé à maintenir le journalisme narratif dans l'ombre du journalisme conventionnel :

On pourrait se désintéresser de ces questions terminologiques, du moment que les livres existent et que leur génie opère. Mais ce déficit théorique n'est pas pour rien dans le manque de reconnaissance qui frappe le genre tout entier.³⁹

Un autre facteur a affecté, au moins au XIX^e siècle, le manque de reconnaissance du journalisme narratif : la profession de journaliste, mais surtout de reporter, souffrait d'une image négative. Ce n'était même pas, jusqu'à la fin du XIX^e, un réel choix de carrière, mais davantage une manière d'entrer dans le monde de la littérature.⁴⁰

Tentatives de définition

Le journalisme narratif est difficile à cataloguer et cela rend la tâche pénible aux bibliothécaires et aux libraires chargés de le classer sur leurs étagères méticuleusement ordonnées : *De sang-froid* de Capote pourrait aussi bien se retrouver dans la section étiquetée « Criminologie », *Varoom ! Varoom !* de Wolfe au rayon « Automobiles » et le portrait de Joe Louis de Talese à côté des magazines sportifs. Des définitions ont toutefois été avancées, se croisent et se recoupent. Jablonka en propose, par exemple, trois : *un texte qui reflète le réel* à l'image du réalisme du XIX^e siècle, *un roman sans fiction* dans lequel « tout est vrai, rien n'est inventé » ou *une littérature pour comprendre*, où la notion d'enquête est au centre⁴¹.

De son côté, Marie Vanoost a recours à une définition de la Nieman Foundation for Journalism à Harvard, à savoir « the genre that takes the techniques of fiction and applies them to nonfiction »⁴², qu'elle traduit ensuite par : « une forme de journalisme qui utilise des techniques d'écriture généralement associées à la fiction pour raconter l'actualité »⁴³. Alain Lallemand écrit, lui, que le journalisme narratif « s'approprie les procédés du roman et de la rhétorique générale »⁴⁴.

Le journaliste peut profiter de « toute la panoplie des techniques d'écritures dites 'littéraires' »⁴⁵ : dialogue, « point de vue, personnage, cadre, intrigue », etc.⁴⁶ Mais cela va plus

³⁸ Ivan Jablonka, « Le troisième continent », dans *Feuilleton*, n°18, 2016, p. 40

³⁹ *id. ibid.*, p. 40

⁴⁰ John Hartsock, *op. cit.*, pp. 6-10

⁴¹ Ivan Jablonka, *op. cit.*, pp. 41-43

⁴² Marie Vanoost (2013), *op. cit.*, p. 145

⁴³ Marie Vanoost (2022), *op. cit.*

⁴⁴ Alain Lallemand, *op. cit.*, p. 107

⁴⁵ Marie Vanoost (2013), *op. cit.*, p. 142

⁴⁶ Marie Vanoost (2022), *op. cit.*

loin : c'est un genre « aux frontières du journalisme et de la littérature »⁴⁷. La méthode de travail est strictement journalistique, celle d'écriture est, quant à elle, narrative. Pour Vanoost, deux fonctions se croisent et le journalisme narratif est finalement

une tentative de réconcilier, au sein d'un même texte, les deux prototypes de la narrativité formalisés par Raphaël Baroni : le récit informatif, qui met en œuvre une fonction configurante, et le récit immersif, qui met en œuvre une fonction intrigante.⁴⁸

Deux constantes

Ainsi, malgré le manifeste de Wolfe, celui de Boynton, les nombreux écrits de non-fiction publiés depuis un siècle et demi et les articles sur le sujet, il n'existe pas réellement de manuel à suivre. Cette « absence de méthode » est d'ailleurs l'une des caractéristiques du genre selon Philippe Vasset⁴⁹. Cependant, si les appellations et les définitions divergent un peu (ou beaucoup), Marie Vanoost identifie deux constantes :

Malgré les nuances, des constantes s'imposent donc : pour traiter d'un sujet réel, les auteurs mettent en place des démarches de reportage, puis utilisent des techniques littéraires lors de l'écriture, donnant ainsi à leur texte une portée qui tend à dépasser celle du journalisme « conventionnel ».⁵⁰

Voici un exemple tiré de *Into the Wild* qui illustre comment un auteur comme Jon Krakauer allie le travail de terrain et l'écriture littéraire. Il narre, dans ce passage, un entretien réalisé sur le terrain et il dépasse le journalisme conventionnel pour se rapprocher d'un journalisme narratif :

Le 17 septembre 1992, en fin d'après-midi, Carine donnait un bain à son rottweiler devant la maison quand Chris Fish apparut dans l'allée. Elle fut étonnée de le voir rentrer si tôt ; d'habitude il travaille à l'atelier jusque tard dans la soirée.

« Il se comportait d'une façon curieuse. Il est entré dans la maison avec un air terrible, en est ressorti et s'est mis à m'aider à laver Max. C'est à ce moment que j'ai compris que quelque chose n'allait pas. Fish ne lave jamais le chien. »

« Il faut que je te parle », lui dit-il. Carine le suivit à l'intérieur, rinça le collier de Max dans l'évier et alla dans le salon. « Fish était assis sur le canapé dans l'obscurité, la tête penchée. Il semblait complètement abattu. Essayant de le tirer de sa mauvaise humeur, je lui ai dit : 'Qu'est-ce qui t'arrive ?' Je m'imaginai que ses employés lui avaient joué un tour, peut-être lui avaient-ils dit qu'ils m'avaient vue avec un autre homme ou quelque chose comme ça. J'ai ri et je lui ai demandé : 'Est-ce que tes gars t'ont donné du fil à retordre ?' Mais il n'a pas ri. Quand il a levé son regard vers moi, j'ai vu qu'il avait les yeux rouges. »

« Il s'agit de ton frère, fit Fish. On l'a retrouvé, il est mort. » Sam, le fils aîné de Walt, avait prévenu Fish en lui téléphonant à l'atelier.

Les yeux de Carine se voilèrent et elle sentit que son champ visuel se rétrécissait. Involontairement, elle se mit à se balancer la tête d'avant en arrière. « Non, dit-elle, Chris n'est pas mort », puis elle se mit à hurler. Son cri était si fort, si continu que Fish craignit que les voisins, pensant qu'il la battait, n'appellent la police.⁵¹

⁴⁷ Marie Vanoost (2013), *op. cit.*, p. 141

⁴⁸ Marie Vanoost (2022), *op. cit.*

⁴⁹ Philippe Vasset, *op. cit.*, p. 123

⁵⁰ Marie Vanoost (2013), *op. cit.*, p. 146

⁵¹ Jon Krakauer, *Into the Wild*, trad. Christian Molinier, éd. 10/18, 2008, pp. 190-191

Dans cet extrait, Carine McCandless apprend le décès de son frère, Christopher McCandless, dont le corps en décomposition a été retrouvé en Alaska dans un bus abandonné. Ces cinq paragraphes montrent la précision avec laquelle Krakauer rend compte de cette annonce, de ce moment à l'origine intime. Le lecteur ne peut qu'imaginer les questions et les entretiens qui ont dû se succéder pour que Carine McCandless et son compagnon, Chris Fish, racontent en détails à Krakauer leur discussion du 17 septembre 1992.

Lorsque Krakauer écrit « Carine le suivit à l'intérieur, rinça le collier de Max dans l'évier et alla dans le salon. », il aurait pu se contenter de dire que les deux protagonistes étaient entrés dans la maison. Il ajoute pourtant que Carine rince d'abord le collier de son rottweiler, ce qui, dans un premier temps, illustre son souci du détail et, dans un deuxième temps, rend la scène encore plus authentique. Krakauer aide encore davantage le lecteur à se représenter la scène en lui donnant des informations visuelles : Carine est « devant la maison », Fish a « un air terrible » et garde « la tête penchée », Carine se met à « balancer la tête d'avant en arrière », etc.

Krakauer pousse sa reconstitution de la scène jusqu'à entrer dans la tête de ses personnages. Carine s' imagine que les employés de son compagnon lui ont fait croire qu'elle avait une liaison, Fish a peur que les voisins entendent Carine crier. Ce sont des pensées que les deux protagonistes n'ont, en apparence, pas exprimées à haute voix le 17 septembre 1992. Grâce à ses entretiens, Krakauer a pourtant réussi à extraire ces réflexions pour les coucher ensuite sur papier et habiller la scène.

Quand il s'agit des pensées des protagonistes, Truman Capote n'est pas en reste. Il est souvent entré dans la tête des deux meurtriers de la famille Clutter, comme dans cet extrait où Perry Smith et Dick Hickock sont en cavale :

« Tu sais ce que je pense ? dit Perry. Je pense qu'on a quelque chose qui tourne pas rond. Pour faire ce qu'on a fait.

– Fait quoi ?

– Là-bas. »

Dick laissa tomber la jumelle dans un luxueux étui en cuir portant les initiales H.W.C. Il était contrarié. Foutument contrarié. Nom de Dieu, pourquoi Perry ne la bouclait-il pas ? Sacré nom de Dieu, quel foutu bien cela pouvait-il faire de toujours ramener le foutu truc sur le tapis ? C'était vraiment ennuyeux. D'autant plus qu'ils s'étaient mis d'accord, en un sens, pour ne pas parler de ce foutu truc. L'oublier simplement.

« Il faut avoir quelque chose qui ne tourne pas rond pour faire un truc comme ça, dit Perry.

– Pas moi, coco, fit Dick. Je suis un type normal. »⁵²

⁵² Truman Capote, *op. cit.*, p. 166

Si Capote a pu atteindre un tel niveau de précision, c'est notamment grâce à Richard Hickock. L'auteur a, en effet, fait les éloges de la mémoire exceptionnelle de Dick, qui lui a été d'une grande aide dans la rédaction de son roman.⁵³

Il est une chose que relève la majorité des auteurs interrogés par Robert S. Boynton dans *The New New Journalism* (et l'extrait de *Into the Wild* en est un exemple) : leur travail se divise en deux parties. Il y a tout d'abord un (très) long travail de recherche et d'enquête qui se traduit par beaucoup de lectures, d'interviews, de notes, de terrain, d'immersion et d'observation. Vient ensuite l'écriture, et, d'un journaliste à l'autre, cette partie peut être plus ou moins longue. C'est le moment où, après des mois (voire des années) passés à l'extérieur, le journaliste s'enferme avec sa demi tonne de notes pour écrire l'histoire que lui et ses personnages ont vécue.

Un travail d'anthropologue

Il convient enfin de souligner les liens qui rattachent le journalisme narratif à l'anthropologie. Cette science définie comme l' « étude de l'homme et des groupes humains » place « l'homme au centre de ses préoccupations »⁵⁴. En résumé : l'homme, l'homme et l'homme. Les journalistes narratifs et, plus particulièrement, les nouveaux journalistes et les nouveaux nouveaux journalistes choisissent généralement de se pencher sur des sujets « humains » comme le racisme (e.g., *There are no children here* de Alex Kotlowitz) ou le milieu carcéral (e.g., *Newjack* de Ted Conover) et sur des personnes ou des groupes de personnes en particulier. Krakauer s'est fasciné pour Christopher McCandless ; Capote pour Dick Hickock et Perry Smith ; Talese pour Joe Louis ; Susan Orlean pour l'excentrique voleur d'orchidées, John Laroche. Cette dernière auteure confiait à Robert S. Boynton : « Je m'intéresse à la manière dont les gens, moi comprise, vivent l'étrange expérience qu'est l'existence »⁵⁵.

Les journalistes, eux-mêmes, évoquent la ressemblance que leur travail entretient avec ce que font les anthropologues. Jane Kramer explique qu'elle a « beaucoup appris en journalisme grâce à [son] mari, [...] un anthropologue » ; grâce à lui, elle est « devenue sensible à la façon dont les personnes racontent leurs histoires, aux détails en apparence anodins qui les relient les unes aux autres »⁵⁶. Ted Conover a, lui, suivi un cours d'introduction à l'anthropologie, qu'il a « adoré ». Il raconte que « la forme classique du travail de recherche [anthropologique] était de s'immerger dans un endroit inconnu et de s'efforcer de le

⁵³ George Plimpton, *op. cit.*

⁵⁴ « Anthropologie » (s. d.), Larousse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anthropologie/3893>

⁵⁵ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 425

⁵⁶ *id. ibid.*, p. 320

comprendre »⁵⁷, ce qu'il a ensuite fait en se glissant dans la peau d'un gardien de la prison de Sing Sing. Quant à William Langewiesche, il était anthropologue avant d'être journaliste ; c'est muni d'un diplôme d'anthropologie de l'université de Stanford qu'il est arrivé à New York pour devenir pilote professionnel et, accessoirement, écrire pour le magazine d'aviation *Flying*⁵⁸.

CHAPITRE 3 : UNE HISTOIRE DU JOURNALISME NARRATIF

Dans ce chapitre, nous tenterons de tracer l'histoire du journalisme narratif en tenant compte du fait qu'il en existe plusieurs versions qui varient d'un narrateur à un autre. Dans la préface de *A History of American Literary Journalism* (2000), John C. Hartsock explique que lorsqu'il s'est penché sur le sujet, il n'existait pas de réelle histoire du journalisme narratif. Il cite alors Barbara Lounsberry qui, dans *Art of Fact*, écrit que le journalisme littéraire ou la non-fiction est « the great unexplored territory of contemporary criticism »⁵⁹.

S'il a tout d'abord été refroidi par cette constatation, Hartsock l'a ensuite vue comme une opportunité, celle de sonder enfin ce « great unexplored territory ». Il a étudié les recherches de nombreux érudits tels que John J. Pauly, Thomas B. Connery, Paul Many, Eric Heyne, Phyllis Frus, Michael Schudson, etc. Il s'est également intéressé au travail des écrivains qui ont façonné le journalisme narratif : Truman Capote, Gay Talese, Tom Wolfe, Ernest Hemingway, Norman Mailer ou encore Mark Twain, pour n'en citer que quelques-uns.

A History of American Literary Journalism, par son caractère synthétique et sa recherche d'exhaustivité, constitue ainsi la source principale de ce chapitre.

Les origines de la non-fiction narrative

La non-fiction narrative existe depuis bien longtemps. Hartsock avance qu'elle remonterait aux travaux du philosophe de l'Antiquité grecque Platon (428/427-348/347 av. J.C.)⁶⁰ dont l'œuvre est largement composée de dialogues (« platoniciens »)⁶¹. Les Évangiles pourraient aussi être rangés dans cette catégorie⁶² dans la mesure où ils cherchent à refléter le réel par des dialogues, des scènes, etc.

⁵⁷ Ted Conover, « Pourquoi l'immersion ? », trad. Anatole Pons, dans *Feuilleton*, n°18, 2016, p. 73

⁵⁸ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 326

⁵⁹ John Hartsock, *op. cit.*, p. 251

⁶⁰ *id. ibid.*, pp. 82-83 et p. 202

⁶¹ Catherine Collobert, « La littéralité platonicienne : instances et modes narratifs dans les dialogues », dans *Revue de métaphysique et de morale*, n°80, 2013, pp. 463-476. <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2013-4-page-463.htm>

⁶² Ivan Jablonka, *op. cit.*, p. 41

La narration a rapidement pris une place de choix dans le *reporting* de faits. Mais ce goût pour le réel narré n'a pas uniquement un dessein esthétique, Alain Lallemand y reconnaît également une fonction pratique :

C'est par le récit que la mémoire individuelle – et la mémoire des collectivités – organise et relie une série de faits isolés, d'expériences, de stimuli qui se stabilisent (le récit a valeur mnémotechnique), se renforcent l'un l'autre et prennent valeur de vérités éternelles.⁶³

« Le récit a valeur mnémotechnique » : la narration du réel permettrait non seulement de mieux capter ce réel mais également de l'inscrire durablement dans le temps. C'est aussi pourquoi, à une époque où l'écrit n'avait pas encore la place qu'il a aujourd'hui, les légendes (inspirées par la réalité) étaient mises en récit dans les chants.

La non-fiction narrative est l'héritière d'une longue tradition. Cependant, nous nous intéressons, dans le cadre de ce travail, au journalisme narratif moderne qui, d'après les travaux de Hartsock, est plus récent. L'auteur identifie trois périodes majeures du genre aux États-Unis : la première court des années 1870 au début du XX^e siècle, la seconde, des années 1930 à la fin des années 1940, la troisième, enfin, correspond au Nouveau Journalisme de Tom Wolfe⁶⁴.

Les années 1870-1900

C'est en analysant les recherches de Paul Many et de Thomas B. Connery que Hartsock parvient à dater l'émergence du journalisme littéraire moderne à la fin de la Guerre de Sécession (1861-1865)⁶⁵, aussi appelée guerre civile. Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette (re)naissance.

Emancipation de la profession de journaliste

La profession de journaliste connaît un développement certain à la fin du XIX^e siècle. Cette période correspond à l'âge d'or de la presse en France : la presse d'information monte en puissance⁶⁶. La loi du 29 juillet 1881, loi du gouvernement Jules Ferry, consacre la liberté de la presse et établit les droits et responsabilités de la presse française⁶⁷. Le journalisme, qui était jusqu'alors une porte d'entrée vers la littérature de fiction, est enfin un choix de carrière sérieux et légitime.

La profession journalistique se développe en France, mais également de l'autre côté de l'Atlantique. Michael Schudson constate dans *Discovering the News : A Social History of*

⁶³ Alain Lallemand, *op. cit.*, p. 188

⁶⁴ John Hartsock, *op. cit.*, p. 43

⁶⁵ *id. ibid.*, p. 22

⁶⁶ Pascal Durand, cours d'*Introduction aux médias et à l'information*, Université de Liège, 2019

⁶⁷ « Loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse », Wikipédia, dernière mise à jour le 21 mars 2022
https://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_du_29_juillet_1881_sur_la_libert%C3%A9_de_la_presse

American Newspapers (1978) que « It was only in the decades after the Civil War that reporting became a more highly esteemed and more highly rewarded occupation. »⁶⁸

Une période de bouleversements démographiques et économiques

La fin du XIX^e siècle aux États-Unis est également une période de profonds changements. La guerre civile est terminée. Entre 1860 et 1890, la population du pays ainsi que la richesse par habitant doublent. La richesse nationale, quant à elle, quadruple⁶⁹. La population des campagnes se rue vers les villes, tandis que le pays accueille des millions d'immigrés⁷⁰. Entre 1870 et 1890, le nombre de journaux publiés est multiplié par quatre⁷¹. Le journalisme traditionnel ne parvient plus à rendre compte de tous ces bouleversements et de cette quantité « écrasante » d'informations dans des termes que la population peut comprendre⁷². Le journalisme narratif apparaît alors comme un moyen d'atteindre un plus grand degré de compréhension, et ce particulièrement dans les périodes de transformation et de crise. Pour Hartsock, le journalisme littéraire arrive réellement à maturation dans les années 1890⁷³ avec, notamment, la panique financière de 1893⁷⁴.

Résistance au journalisme conventionnel

Le journalisme narratif surgit aussi, et surtout, en résistance au développement du journalisme d'informations « objectives ». La montée du journalisme factuel a mis la profession en crise et le journalisme narratif littéraire « was a response to that crisis in an attempt to reestablish what critic John Berger ably calls the 'relation between teller, listener (spectator) and protagonist(s)' »⁷⁵.

Le champ journalistique américain se divise alors en deux camps : d'un côté, le journalisme de compte rendu qui recommande de présenter l'information de manière aussi neutre que possible, et, de l'autre côté, un journalisme plus flexible qui accepte à la fois la subjectivité de l'auteur et la subjectivité du lecteur. L'un n'est pas forcément meilleur que l'autre, mais ils ont des visées différentes. Le journalisme narratif cherche, entre autres, à inclure davantage le lecteur :

⁶⁸ John Hartsock, *op. cit.*, p. 32

⁶⁹ *id. ibid.*, p. 58

⁷⁰ *id. ibid.*, pp. 57-58

⁷¹ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 28

⁷² *id. ibid.*, p. 27

⁷³ John Hartsock, *op. cit.*, p. 21

⁷⁴ *id. ibid.*, p. 83

⁷⁵ *id. ibid.*, p. 51

[...] as several critics have noted, objective news paradoxically disempowers readers by excluding their participation in such discourse. Narrative literary journalism offers more of an opportunity for reader engagement precisely because its purpose is to narrow the distance between subjectivity and the object, not divorce them.⁷⁶

Ce qui est alors reproché au journalisme conventionnel de l'époque (dit journalisme factuel), c'est ses rapports dénaturés qui freinent l'imagination et son incapacité à raconter la vie des gens⁷⁷. Hartsock reprend le bulletin écrit le 14 avril 1965 par le reporter de l'*Associated Press*, Lawrence A. Gobright, sur l'assassinat du président Lincoln⁷⁸. « The President was shot in a theater tonight, and perhaps mortally wounded » : voilà ce qu'écrit Gobright. Hartsock note, dans un premier temps, que Abraham Lincoln est réduit à son titre, il n'est plus ici considéré comme une personne, mais comme une fonction, celle de président. Gobright prévient ensuite toute question : l'avenir révélera si le président a survécu ou non.

The news of Lincoln's assassination then has been distilled or abstracted of its subjectivity and impersonally objectified to be presented as an unarguable given in which there is little opportunity for dispute, other than to answer the question the reader has already been directed to ask, Is Lincoln dead or alive? Ultimately, the reader's subjectivity is excluded from imaginative participation. Imaginations indeed have been paralyzed.⁷⁹

Entre la fin de la guerre de Sécession et le début du XX^e siècle, le journalisme narratif et sa composante subjective ont été promus par de nombreuses publications et, particulièrement, par le *Commercial Advertiser*, édité, à l'époque, par Lincoln Steffens (qui y écrivait aussi). Steffens encourageait les auteurs à raconter des « histoires » plutôt qu'à rapporter des « faits » ; les objectifs du journaliste devaient être « subjectivité, honnêteté, empathie »⁸⁰. Dans ses mémoires, Steffens va encore plus loin : « Notre but avoué pour une histoire criminelle, c'est qu'elle soit si bien racontée et si bien comprise que le meurtrier ne sera pas pendu, du moins pas par nos lecteurs »⁸¹, but qui rejoint finalement celui qu'entretenaient *De sang-froid* et son auteur opposé à la peine capitale.

Le plaidoyer de Steffens a permis non seulement d'attirer l'attention sur le genre mais aussi au genre de se développer dans les pages du *Commercial Advertiser*⁸². Ce dernier n'était pas le seul journal à ouvrir ses colonnes au journalisme narratif. L'écrivain et journaliste américain, Stephen Crane, célèbre représentant du journalisme narratif, a publié dans de nombreux journaux tels que le *Tribune*, le *Sun*, le *Times*, le *Washington Post*, le *Denver*

⁷⁶ *id. ibid.*, p. 132

⁷⁷ *id. ibid.*, p. 59

⁷⁸ *id. ibid.*, pp. 56-57

⁷⁹ *id. ibid.*, p. 57

⁸⁰ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 30

⁸¹ *id. ibid.*, p. 30

⁸² John Hartsock, *op. cit.*, p. 32

Republican, mais aussi dans des magazines comme *Harper's* ou le *Metropolitan Magazine*⁸³. L'attrait pour le journalisme narratif était réel, et ce à travers tout le pays.

Le naturalisme

Les dernières décennies du XIX^e siècle voient de grands changements dans le domaine journalistique, mais aussi littéraire : le courant naturaliste fait son apparition, et celui-ci n'est pas très éloigné de ce que font les journalistes narratifs. Naturalistes et journalistes narratifs sont, d'ailleurs, souvent associés⁸⁴.

Le naturalisme naît, comme le journalisme narratif moderne, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce mouvement littéraire et artistique prend ses racines en France avec de grands noms tels qu'Emile Zola, les frères de Goncourt, ou encore Guy de Maupassant, avant d'être rapidement exporté dans presque toutes les traditions littéraires nationales.⁸⁵ En rupture avec l'idéalisme romantique, les auteurs naturalistes souhaitent montrer le réel tel qu'il est, aussi laid soit-il. Ils n'hésitent d'ailleurs pas à représenter tous les milieux sociaux⁸⁶, dont les classes ouvrières qui étaient, jusque-là, généralement oubliées.

Les naturalistes sont convaincus, comme Truman Capote plusieurs décennies plus tard, qu'ils font quelque chose de nouveau, d'innovant, comme l'illustre la préface de *L'Assommoir* (1876) de Zola : « C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple »⁸⁷. Ou encore la préface de *Germinie Lacerteux* (1865) des Goncourt : « Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai. Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde : ce livre vient de la rue »⁸⁸.

Emile Zola est reconnu comme chef de file et grand théoricien du mouvement naturaliste⁸⁹. En 1880, il publie *Le Roman expérimental*⁹⁰. Dans cet ouvrage, véritable manifeste du naturalisme, Zola met en avant l'importance de l'expérience scientifique : c'est via l'expérience que l'auteur pourra se rapprocher de la vérité. Pour Zola, le modèle du roman naturaliste est *Madame Bovary* de Flaubert. C'est à partir de cette œuvre qu'il définit les trois caractéristiques du roman naturaliste : la reproduction exacte de la vie, un héros ordinaire nullement grandi et un romancier qui s'efface de l'action⁹¹. Ces caractéristiques rappellent les

⁸³ *id. ibid.*, p. 34

⁸⁴ *id. ibid.*, p. 44

⁸⁵ Marc Delrez, cours de *Littératures comparées du 19^e au 21^e siècle*, Université de Liège, 2022

⁸⁶ Alain Pagès, *Le naturalisme* (3^e éd.), Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2001, p. 25

⁸⁷ *id. ibid.*, p. 13

⁸⁸ *id. ibid.*, p. 8

⁸⁹ Marc Delrez, cours de *Littératures comparées du 19^e au 21^e siècle*, Université de Liège, 2022

⁹⁰ Alain Pagès, *op. cit.*, p. 14

⁹¹ *id. ibid.*, pp. 73-74

travaux des journalistes narratifs, bien que le degré d’affichage ou d’effacement du journaliste varie selon les auteurs.

La méthode de travail des naturalistes se rapproche également de celle des journalistes narratifs : Ivan Jablonka souligne que « la narration [des nouveaux journalistes] emprunte souvent au mode objectif du roman naturaliste »⁹². Le naturaliste se plonge d’abord dans la recherche documentaire, avant de débiter son enquête dans un milieu qui lui est inconnu. Il s’entretient avec des informateurs, mais il fait également l’expérience de ce sur quoi il écrit. Pour *La Bête humaine* (1890), Zola a fait le voyage Paris-Mantes en locomotive à côté du chauffeur.⁹³ Les enquêtes des naturalistes ont cela de différent qu’elles restent brèves tandis que celles des journalistes narratifs peuvent durer des mois, voire des années.

Dès ses débuts, le naturalisme entretient des liens étroits avec le journalisme. Il compte, dans ses rangs, des journalistes, et ce surtout aux États-Unis, où les *muckrakers* opèrent à cheval entre les deux disciplines. Comme Lincoln Steffens⁹⁴, Stephen Crane est un *muckraker*, un « remueur de boue », « un journaliste ou un écrivain qui enquête et publie des rapports soulevant des questions de société, généralement en rapport avec la criminalité et la corruption »⁹⁵. Crane, journaliste-naturaliste, écrit *Maggie, fille des rues*, un roman de fiction sur le monde de la prostitution. Upton Sinclair s’intéresse, dans *La Jungle*, aux abattoirs de Chicago et aux conditions de travail déplorables des ouvriers. Quant à Jacob Riis, il publie *How the Other Half Lives* sur les bas quartiers de New York. Si les livres de ces *muckrakers* sont souvent fictionnels, ils s’inspirent toujours d’une réalité déplaisante et cachée qu’ils veulent révéler, ou remuer. Leurs publications auront souvent un tel impact que d’autres enquêtes suivront et que de nouvelles législations seront mises en place. Ainsi, ces romans ont une forme d’utilité pratique ou même légale.

Aux États-Unis, où le naturalisme est souvent considéré comme une branche du réalisme (les deux termes sont généralement interchangeables), le critique américain, William Dean Howells, participe, en tant que passeur, à l’importation du naturalisme en renseignant New York sur ce qui se passe à Paris.⁹⁶ Il dirige également la célèbre revue *The Atlantic Monthly*, futur terrain de jeu des nouveaux journalistes.⁹⁷

⁹² Ivan Jablonka., *op. cit.*, p. 41

⁹³ Alain Pagès, *op. cit.*, pp. 76-77

⁹⁴ « Lincoln Steffens », Wikipédia, dernière mise à jour le 10 décembre 2022
https://en.wikipedia.org/wiki/Lincoln_Steffens

⁹⁵ « Muckraker », Wikipédia, dernière mise à jour le 1^{er} septembre 2022
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Muckraker#:~:text=Un%20muckraker%20\(de%20muck%2C%20C2%AB,criminalit%C3%A9%20et%20la%20corruption%2C%20impliquant](https://fr.wikipedia.org/wiki/Muckraker#:~:text=Un%20muckraker%20(de%20muck%2C%20C2%AB,criminalit%C3%A9%20et%20la%20corruption%2C%20impliquant)

⁹⁶ Marc Delrez, cours de *Littératures comparées du 19^e au 21^e siècle*, Université de Liège, 2022

⁹⁷ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 33

Enfin, un autre auteur naturaliste qui mérite d'être mentionné pour ces travaux inspirés du réel est Léon Tolstoï. L'écrivain russe commence par des récits autobiographiques avant de se tourner vers la fiction, mais toujours avec un ancrage dans le réel. En 1877, il publie son chef d'œuvre *Anna Karénine*. Roman traditionnel en apparence, il traduit en réalité des événements réels par le biais des techniques de l'imagination. Tolstoï s'inspire de la maîtresse de son voisin Bibikov, qui s'est jetée, en janvier 1872, sous les rails d'un train, et dont il est allé voir le corps⁹⁸.

Le naturalisme, c'est avant tout une « méthode de perception et d'analyse du réel »⁹⁹, ce qu'est également le journalisme narratif.

Le déclin

Le naturalisme disparaît avec le XIX^e siècle : Maupassant meurt en 1893, Edmond de Goncourt en 1896, Zola en 1902, et le naturalisme avec eux¹⁰⁰. De son côté, le journalisme narratif décline aussi dans les premières années du XX^e siècle¹⁰¹. Durant la Première Guerre mondiale, les journaux et les revues sont surveillés de près, et les journalistes privilégient un journalisme factuel, tendance qui va se poursuivre après la guerre¹⁰².

Le journalisme factuel est le courant ultra dominant dans les années 1910 et 1920. Cependant, le journalisme narratif subsiste dans l'ombre de son concurrent. La revue *The New Yorker* est fondée en 1925 ; cette publication constitue un véritable tremplin pour les journalistes narratifs, à l'époque et jusqu'à nos jours. Sur le front, des reporters de guerre comme Richard Harding Davis et Ernest Hemingway usent, quant à eux, des techniques narratives pour rapporter les horreurs dont ils sont témoins¹⁰³.

Les années 1930-1940

Nous l'avons déjà évoqué : le journalisme narratif va souvent de pair avec les bouleversements que connaît la société. La crise économique mondiale des années 30, la Grande Dépression, va réveiller le journalisme narratif, somnolant depuis le début du siècle. Les pratiques journalistiques sont à nouveau remises en question et le journalisme narratif en profite pour tirer son épingle du jeu¹⁰⁴.

⁹⁸ « Anna Karénine », Wikipédia, dernière mise à jour le 5 décembre 2022
https://fr.wikipedia.org/wiki/Anna_Kar%C3%A9nine

⁹⁹ Alain Pagès, *op. cit.*, p. 112

¹⁰⁰ *id. ibid.*, p. 21

¹⁰¹ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 32

¹⁰² John Hartsock, *op. cit.*, pp. 154-155

¹⁰³ *id. ibid.*, p. 156

¹⁰⁴ *id. ibid.*, p. 167

Le naturalisme, de son côté, connaît également un léger sursaut. En 1939, John Steinbeck publie *Les Raisins de la colère*, prix Pulitzer 1940. Le roman de Steinbeck est directement inspiré d'événements réels : le krach boursier de 1929 et la pire sécheresse que le sud des États-Unis ait connu depuis l'an 1000 forcent des millions d'Américains à quitter leur foyer à la recherche d'un travail et d'un peu de nourriture. Steinbeck raconte les péripéties des Joad, une famille de métayers qui quitte sa chère Oklahoma pour les belles et vides promesses de la Californie. Fidèle à l'ambition des journalistes-naturalistes de remuer et de dénoncer, le roman a un intérêt social. En l'écrivant, Steinbeck est à la fois « triste et en colère », il veut « put a tag of shame on the greedy bastards who are responsible for this »¹⁰⁵.

Les années 40 sont marquées par deux publications importantes qui participent au façonnement du journalisme narratif moderne¹⁰⁶. La première est *Let Us Now Praise Famous Men* de James Agee. Publié en 1941, le livre de Agee aborde, comme *Les Raisins de la colère*, les conditions de vie des fermiers impactés, durant la Grande Dépression, par la sécheresse et la crise économique. Contrairement aux Joad, les trois familles que suivent Agee et son photographe, Walker Evans, sont bien réelles. La deuxième publication importante de la décennie est *Hiroshima* de John Hersey. Hersey narre l'histoire de six personnes lors de l'attaque atomique d'août 1945. *Hiroshima* connaît un énorme succès commercial : l'article de Hersey est adapté en livre en 1947 et toujours édité aujourd'hui. Le *New Yorker*, qui a rapidement reconnu le potentiel de *Hiroshima*, lui consacre un numéro spécial, numéro qui, quelques heures après sa publication, est déjà *sold out* avec pas moins de 300 000 copies vendues¹⁰⁷.

Mais si *Hiroshima* et *Let Us Now Praise Famous Men* ont eu un impact sur le journalisme narratif moderne, c'est pour leur traitement respectif de la question de la subjectivité, faisant d'eux des héritiers du journalisme narratif des années 30 et des précurseurs du Nouveau Journalisme des années 60 et 70¹⁰⁸. Agee reconnaît sa subjectivité et l'exploite afin de comprendre celle de ses sujets. Il fait un usage abondant de la première personne du singulier et il admet que sa capacité à documenter les conditions de vie des fermiers est limitée par sa

¹⁰⁵ Phil Shannon, « The long retreat of John Steinbeck », *Green Left*, 20 juillet 1994
<https://www.greenleft.org.au/content/long-retreat-john-steinbeck>

¹⁰⁶ John Hartsock, *op. cit.*, p. 184

¹⁰⁷ Robert Mccrum, « The 100 best nonfiction books : No 34 – Hiroshima by John Hersey (1946) », *The Guardian*, 22 mars 2018 <https://www.theguardian.com/books/2016/sep/19/hiroshima-john-hersey-1946-100-best-nonfiction-books-no-24-atom-bomb-1945-japanese>

¹⁰⁸ John Hartsock, *op. cit.*, p. 184

propre subjectivité¹⁰⁹. Hersey opte, de son côté, pour un style plus neutre et empreint d'un grand flegme :

Mais Mlle Sasaki ne pouvait bouger, et elle resta sous la pluie, à attendre. Puis un homme étaya contre le mur une grande plaque de tôle ondulée de façon à former une sorte d'auvent, à l'abri duquel il porta la jeune fille dans ses bras. Elle en ressentit pour lui de la gratitude jusqu'au moment où l'homme revint avec deux blessés – une femme qui avait un sein complètement arraché et un homme dont le visage brûlé n'était que chair à vif – qu'il installa à ses côtés, sous l'abri rudimentaire. Ensuite, plus personne. La pluie cessa ; le ciel restait couvert ; l'après-midi était d'une chaleur horrible. La nuit n'était pas encore tombée, que les trois grotesques, sous leur toit de tôle oblique et tordu, commençaient à exhaler l'infection.¹¹⁰

Hendrik Herzberg, journaliste du *New Yorker*, souligne l'effet qu'un tel style, en apparence banal, peut provoquer : « Hersey's reporting was so meticulous, his sentences and paragraphs were so clear, calm and restrained, that the horror of the story he had to tell came through all the more chillingly »¹¹¹.

À la fin des années 40, l'intérêt pour le journalisme narratif baisse à nouveau. La décennie suivante apporte cependant avec elle d'autres grandes publications. *Why Did They Kill ?* de John Bartlow Martin revient sur un meurtre commis par trois mineurs et est souvent considéré comme un précurseur de *De sang-froid* de Capote¹¹². Dans *Black Like Me*, John Howard Griffin change médicalement sa couleur de peau afin d'expérimenter et de documenter la ségrégation raciale¹¹³.

Le Nouveau Journalisme

Ensuite, vient le Nouveau Journalisme, qui n'est finalement pas si « nouveau » que ça. Comme les auteurs des années 1890 ou 1930, Tom Wolfe et sa bande réagissent aux changements et aux crises que connaît la société¹¹⁴. Les *sixties* marquent l'histoire avec, entre autres grands événements, la construction du mur de Berlin, le mouvement pour les droits civils, les assassinats du président Kennedy et de Martin Luther King, mai 68 en France et sa version aotûtienne aux États-Unis, les premiers pas sur la Lune¹¹⁵, mais aussi la guerre du Vietnam.

Cette guerre, qui s'étend de 1955 à 1975, façonne la carrière d'un bon nombre de journalistes, dont celle de Peter Arnett. Prix Pulitzer 1966 pour sa couverture de la guerre du

¹⁰⁹ *id. ibid.*, pp. 184-185

¹¹⁰ John Hersey, *Hiroshima*, trad. Georges Belmont et Pascale Haas, éd. Tallandier, coll. « Texto », 2019, pp. 52-53

¹¹¹ Robert McCrum, *op. cit.*

¹¹² John Hartsock, *op. cit.*, p. 188

¹¹³ *id. ibid.*, p. 191

¹¹⁴ *id. ibid.*, pp. 191-192

¹¹⁵ Claude Weill, « Les années 60 : dix ans qui ont changé le monde », *L'Obs*, 21 décembre 2011

<https://www.nouvelobs.com/le-dossier-de-l-obs/20111221.OBS7280/les-annees-60-dix-ans-qui-ont-change-le-monde.html>

Vietnam, l'Américain a risqué sa vie sur les champs de bataille du globe. Dès 1962, et pendant les treize années qui suivent, le correspondant de guerre accompagne les soldats et documente la guerre du Vietnam.¹¹⁶ Il précise que ce sont ses reportages qui lui ont permis de faire face à ce qu'il vivait ; écrire était devenu une sorte de thérapie. *L'Associated Press* pour laquelle il travaille à l'époque lui demande une « totale restitution des faits »¹¹⁷, il rapporte alors tout ce qu'il voit et fait, se mettant parfois le gouvernement américain à dos pour ses reportages littéraires « trop » honnêtes.

Comme avec la naissance du journalisme narratif moderne à la fin du XIX^e siècle, le Nouveau Journalisme se développe en réaction au journalisme factuel dominant, qui ne parvient pas à relater les transformations sociétales¹¹⁸. Toujours dans l'optique d'avoir un impact, Peter Arnett, notamment, espérait que ses reportages « apporteraient non seulement une meilleure compréhension [des] conflits [de guerre] mais aussi aideraient à apporter des solutions plus rapides »¹¹⁹. Ce qui différencie alors le Nouveau Journalisme de son ancêtre, c'est son impact académique : les érudits commencent à s'intéresser à cette forme de journalisme (bien qu'elle reste une pratique secondaire)¹²⁰ et Wolfe la théorise dans son manifeste.

L'« histoire » du journalisme narratif de Hartsock se termine avec le Nouveau Journalisme, mais le genre a survécu à l'ouvrage de l'auteur américain. Les nouveaux nouveaux journalistes ont ensuite pris la plume – ou le clavier. Mais l'histoire ne s'arrête pas ici.

CHAPITRE 4 : GRAND REPORTAGE À LA FRANÇAISE VS NARRATIVE JOURNALISM AMÉRICAIN

Jusqu'ici, nous avons davantage évoqué la forme américaine du journalisme narratif moderne, et ce n'est pas un hasard. Pour Robert Boynton, et bien d'autres auteurs, il y a « quelque chose de typiquement américain dans ce genre »¹²¹, lié à l'expérience américaine et à ses particularités démographiques, culturelles, historiques, économiques. Aux États-Unis, le *narrative journalism* constitue d'ailleurs une petite industrie¹²². *The New Yorker*, *Rolling Stone*, *Esquire*, *The Atlantic*, *Harper's*, etc., les salles de rédaction de ces magazines hébergent des centaines de journalistes narratifs.

¹¹⁶ Alain Lallemand, *op. cit.*, p. 12

¹¹⁷ *id. ibid.*, p. 9

¹¹⁸ John Hartsock, *op. cit.*, p. 193

¹¹⁹ Alain Lallemand, *op. cit.*, p. 12

¹²⁰ John Hartsock, *op. cit.*, p. 202

¹²¹ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 25

¹²² David Caviglioli, *op. cit.*

Le *narrative journalism* n'est cependant pas confiné à la sphère nord-américaine. En Argentine notamment, et bien avant que Capote ne compose *De sang-froid*, deux journalistes ont participé au développement du journalisme littéraire et du journalisme littéraire d'investigation, souligne Olivier Ubertalli¹²³. Le premier est Roberto Arlt qui, dès les années 1920, s'attelle à raconter la vie à Buenos Aires dans un mélange de journalisme et de techniques littéraires. Le second est Rodolfo Walsh. Walsh dénonce dans un article, puis dans son livre *Operación masacre* en 1957, les crimes de l'armée argentine qui tue des civils dans une décharge publique.

En Colombie, il y a eu Gabriel García Márquez, ou « Gabo »¹²⁴. Ce prix Nobel de littérature a secoué la dictature colombienne de Gustavo Rojas Pinilla en publiant, en 1955, *Récit d'un naufragé*. L'article en plusieurs épisodes revient sur le naufrage d'un destroyer de la marine de guerre colombienne dont l'unique survivant, Luis Alejandro Velasco, révèle le rôle du gouvernement de Pinilla dans ce naufrage.

La bataille des origines

En France et en Europe également, les procédés littéraires se sont invités dans les articles de ces journalistes que les Français appellent « les grands reporters »¹²⁵. Certains auteurs et chercheurs d'expression française affirment même que le *narrative journalism* est en réalité un produit « made in France ».

Un des arguments qui appuient cette assertion recourt aux origines du naturalisme. Nous avons déjà établi que le journalisme narratif moderne s'est inspiré – et inversement – du naturalisme, courant qui se développe au même moment. Avant d'être exporté dans les traditions littéraires américaine, anglaise, russe, etc., le naturalisme est né en France. En 1989, le biographe Pierre Assouline retrace la vie et la carrière d'Albert Londres, un des grands reporters français du début du XX^e siècle. Pour l'occasion, Assouline étudie également la situation de la presse de l'époque ; pour lui, pas de doute possible, le grand reportage et le naturalisme sont intrinsèquement liés : « Vu de Paris, [le reportage] passe pour un genre littéraire, véritable prolongement dans la presse de ce que le naturalisme a tenté dans le roman »¹²⁶.

¹²³ Olivier Ubertalli et al., *Journalisme 2.0 : Nouvelles formes journalistiques, nouvelles compétences*, éd. La Documentation française, 2012, p. 194

¹²⁴ Gabriel García Márquez, « Histoire de cette histoire », trad. Claude Couffon, dans *Feuilleton*, n°18, 2016, p. 180

¹²⁵ Le titre de l'ouvrage de Robert S. Boynton, *The New New Journalism*, a été traduit en français par *Le temps du reportage*.

¹²⁶ Pierre Assouline, *Albert Londres : Vie et mort d'un grand reporter, 1884-1932*, éd. Gallimard, 1989, p. 71

La narration s'est rapidement introduite dans les textes journalistiques. Le récit est « l'un des genres majeurs de la presse francophone du XIX^e siècle », assure le belge Alain Lallemand¹²⁷. Albert Londres, Joseph Kessel, etc., les journalistes-écrivains français du début du XX^e siècle s'emparent du récit pour rapporter des faits. Avec *Au bagne*, par exemple, les lecteurs sont plongés dans les conditions de détention inhumaines des bagnards. Le livre de Londres marque les lecteurs, entraînant, à terme, la fermeture du bagne et érigeant son auteur au rang de modèle de la profession journalistique.

Pour Patrick de Saint-Exupéry, cofondateur des revues *XXI* et *6Mois*, « la base du journalisme narratif, c'est Albert Londres, c'est Kessel ». Dans un entretien accordé à Marie Vanoost en 2013, il ajoute même :

[S]ur le fond, *narrative writing* ou *narrative journalism*, c'est un concept que les Américains ont repris de la vieille Europe. [...] Enfin voilà, ça vient d'Europe, ensuite c'est reparti aux États-Unis où là ça a été transformé en *narrative writing* et, comme ça vient des États-Unis, ça revient en Europe, mais à l'origine, c'est toujours venu d'ici.¹²⁸

Son compatriote, Adrien Bosc, n'est cependant pas d'accord. Le directeur de publication des revues *Feuilleton* et *Desports* penche plutôt vers des origines américaines :

Pour qu'il y ait modèle, pour qu'il y ait tradition, il faut qu'il y ait des formats, dans un pays, assez forts pour qu'il y ait une émulation collective. Il se trouve qu'aux États-Unis il existe le *New Yorker*, il existe le journal *Harper's*, *Esquire* et je pourrais continuer. [...] Tout ça a créé sur des décennies une tradition qui n'existe pas ailleurs, ou très peu.¹²⁹

Racines américaines ou européennes, le débat sur les origines du journalisme narratif est toujours ouvert. Les Américains l'appellent *narrative journalism*, les Européens « grand reportage », mais, au fond, qu'est-ce qui différencie réellement ces deux traditions ?

Un genre, deux traditions

Narrative journalism ou grand reportage, ce n'est tout d'abord pas le même style de rédaction. Le nouveau nouveau journaliste William Langewiesche considère que les Français en font « trop » :

Je crois que la plus haute forme d'écriture, c'est la simplicité. Mais c'est sûrement quelque chose de culturel : par exemple, j'ai du mal à lire les écrivains français, je les trouve trop maniérés, et je crois qu'eux trouvent que mon style est loin de l'être assez.¹³⁰

La presse française du début du XX^e siècle que Pierre Assouline portait dans *Albert Londres* reproche, elle, aux journalistes américains la sécheresse de leur style :

¹²⁷ Alain Lallemand, *op. cit.*, p. 23

¹²⁸ Marie Vanoost (2018), *op. cit.*, pp. 41-42

¹²⁹ *id. ibid.*, p. 42

¹³⁰ Robert S. Boynton, *op. cit.*, pp. 348-349

Les patrons de presse française n'en continuent pas moins de louer la rigueur, le sérieux et le professionnalisme avec lesquels les Américains récoltent l'information. Mais ils se refusent, quant à eux, à l'utiliser à l'état brut, dans toute sa sécheresse, sans un traitement approprié : 'Nous sommes trop raffinés pour nous contenter d'un reportage trop sec...' estime Fernand Xau, l'homme du *Journal*.¹³¹

La rigueur américaine que louent les patrons de la presse française va de pair avec un *fact-checking* minutieux. Pas un article n'est publié sans que les sources et les intervenants ne soient rappelés et que leurs propos soient vérifiés. Le *narrative journalism* est ancré dans les faits. En France et en Europe, par contre, on considère que les faits peuvent être plus subjectifs et la tradition est davantage « éditoriale ».¹³²

Un autre point qui distingue le journalisme narratif américain de son homologue français est qu'il fait « l'objet d'un vaste travail d'historicisation et de canonisation », note Marie Vanoost¹³³. L'ouvrage de Hartsock en est un exemple, mais d'autres auteurs, comme Connery et Sims, se sont aussi intéressés à la question. Le champ n'est cependant encore que peu exploré au-delà de ces travaux. En France, c'est encore moins le cas dans la mesure où les travaux des historiens et littéraires « s'intéressent au texte *médiatique*, incluant notamment les annonces ou le roman-feuilleton, là où les auteurs américains se focalisent sur le texte *journalistique* »¹³⁴.

Enfin, une autre différence est relevée par Hartsock (2011)¹³⁵. Selon ce dernier, le *literary reportage* européen favorise une « modalité plus discursive, avec une dimension polémique ou idéologique [plus] forte »¹³⁶ que le *literary journalism* américain.

Deux traditions, un genre

Néanmoins, tout au long de ce travail, l'utilité pratique et l'intention de dénoncer du journalisme narratif ont été démontrées, aussi bien du côté français avec un Albert Londres, surnommé « le redresseur de torts »¹³⁷, que du côté américain avec un Stephen Crane qui pointe du doigt la prostitution. *De sang-froid* est également engagé, c'est un manifeste contre la peine capitale : le titre ne renvoie en effet pas uniquement vers les crimes de Smith et Hickock¹³⁸. Marie Vanoost aborde aussi le travail de l'américaine Nellie Bly et particulièrement son *10 jours dans un asile* (1887) en introduction duquel elle fait cette remarque : « I have at least the

¹³¹ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 66

¹³² David Caviglioli, *op. cit.*

¹³³ Marie Vanoost (2018), *op. cit.*, p. 42

¹³⁴ *id. ibid.*, p. 43

¹³⁵ dans *Literary Reportage: The "Other" Literary Journalism* (2011)

¹³⁶ Marie Vanoost (2018), *op. cit.*, p. 48

¹³⁷ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 373

¹³⁸ George Plimpton, *op. cit.*

satisfaction of knowing that the poor unfortunates will be the better cared for because of my work »¹³⁹. Ainsi, *narrative journalism* et grand reportage partagent également des similarités.

Si le journalisme narratif américain est né en réaction au journalisme factuel de l'époque, c'est également le cas de sa version européenne¹⁴⁰, et cela constitue un autre point d'accroche. Les deux traditions évoluent ensuite toutes deux au gré des crises, guerres et bouleversements qui se succèdent de décennie en décennie sur les deux continents.

Le *narrative journalism* est, aux États-Unis, une niche commerciale, notamment grâce à de célèbres magazines, comme *The New Yorker* ou *Esquire*, qui ont ouvert leurs pages à ce genre. Parallèlement en Europe, il y a le marché des mooks. Contraction de « magazine » et « book », le terme survient au début des années 1970 pour qualifier un certain type de revue : épaisse, illustrée, travaillée, des articles longs et le plus souvent littéraires, et publiée mensuellement, trimestriellement, semestriellement, etc. plutôt que de manière quotidienne ou hebdomadaire¹⁴¹. Cette forme hybride séduit un lectorat (toutefois restreint) malgré son prix relativement élevé (de 15€ à 20€). *XXI*, fondé en 2008 par Laurent Beccaria et Patrick de Saint-Exupéry, est souvent considéré comme le mook pionnier en France. D'autres ont ensuite suivi : *6Mois*, *Feuilleton*, *Muze*, *Schnock*, etc. La Belgique aussi a ses propres mooks : *Wilfried*, le mook politique, *Médor*, le mook d'investigation, ou encore *Eddy*, le mook sportif¹⁴².

Les mooks européens citent comme références « les longues traditions du grand reportage à la française et du *narrative journalism* à l'américaine »¹⁴³. Les mooks européens et les magazines américains ne sont pas exactement les mêmes publications, mais on peut en dégager une même intention : faire des reportages au long cours, du *slow journalism* en résistance notamment à la surcharge informationnelle de l'ère numérique¹⁴⁴.

Les Éditions du sous-sol, fondées par Adrien Bosc, témoignent également du succès du journalisme narratif en France. Rachetée par le Seuil en 2014, la maison se spécialise dans le genre¹⁴⁵ ; son ambition est d'« offrir un écrin à ce genre singulier entre fiction et réalité, la *creative nonfiction* »¹⁴⁶. De ces éditions est née la revue *Feuilleton* qui importe et traduit les

¹³⁹ Marie Vanoost (2018), *op. cit.*, p. 51

¹⁴⁰ *id. ibid.* p. 46

¹⁴¹ Michel Paquot, « Les mooks belges francophones se portent bien », JOURNALISTE FREELANCE.BE, 9 septembre 2021 <https://www.journalistefreelance.be/Les-mooks-belges-francophones-se-portent-bien>

¹⁴² *id. ibid.*

¹⁴³ Marie Vanoost (2018), *op. cit.*, p. 39

¹⁴⁴ Vincent Bresson, « Les mooks font-ils toujours recette ? », *Ina, La Revue des Médias*, 22 mars 2019 <https://larevuedesmedias.ina.fr/les-mooks-font-ils-toujours-recette>

¹⁴⁵ David Caviglioli, *op. cit.*

¹⁴⁶ Voir le site des Editions du sous-sol : <http://www.editions-du-sous-sol.com/le-sous-sol/>

grands récits américains du *narrative journalism*. Cohabitent dans ce « sous-sol » deux traditions nationales sous la bannière d'un seul genre.

CHAPITRE 5 : LE JOURNALISME NARRATIF AUJOURD'HUI ET DEMAIN

Les nouveaux nouveaux journalistes de Robert Boynton n'ont pas tous rendu crayon, carnet de notes et enregistreur vocal. Eric Schlosser, par exemple, a publié en 2013 *Command and Control* sur les dangers de l'arme nucléaire aux États-Unis et il investigate actuellement sur le système carcéral américain. En 2018, Michael Lewis aborde dans *The Fifth Risk* la présidence de Donald Trump. Lawrence Wright a sorti, quant à lui, *Going clear* (2013), une enquête sur la scientologie.

Le XXI^e siècle n'est pourtant, *a priori*, pas une terre très accueillante pour le journalisme narratif, particulièrement ces dernières années. En effet, le genre est décidément chronophage. *De sang-froid* n'a vu le jour que six ans après l'arrivée de Truman Capote et Harper Lee à Holcomb. Susan Orlean a dû gérer, pendant près d'une année, John Laroche, énergumène insaisissable, pour *Le Voleur d'orchidées*. Jessica Bruder a passé de nombreux mois sur les routes américaines aux côtés des nomades sexagénaires du pays pour écrire *Nomadland*. Jonathan Harr, plus un sous en poche, a mis le point final à *Préjudice* après huit ans de travail. Jon Krakauer a enquêté pendant trois ans sur les mormons avant d'écrire le moindre mot de *Sur ordre de Dieu*. Et la liste continue. Ces publications qui nécessitent beaucoup de temps ne sont pas en adéquation avec la culture de l'information propre à l'ère numérique (« infobésité », surcharge informationnelle), culture qui ne permet ainsi pas un recours systématique au genre.

Toutefois, il y a un intérêt grandissant pour le *slow journalism*, un retour vers une presse plus lente, comme en témoigne le succès des mooks en Europe. Se produisent aussi des événements qui réveillent un besoin de raconter l'information plutôt que de simplement la communiquer. Cela a notamment été le cas avec l'invasion russe en Ukraine. Le 24 février dernier, quelques heures après les premières offensives russes, la RTBF publie un article dans lequel les journalistes Julien Covolo et Eric Destiné font le choix du récit :

Réveillés en pleine nuit par des explosions, des Ukrainiens filment à travers leur fenêtre ce qui ressemble à une scène de guerre. "*J'ai vécu le pire réveil de ma vie*, raconte une habitante de Kharkiv, à 30 km de la frontière russe. *À 5 heures du matin, j'ai été réveillée quand j'ai entendu une série de tirs. Je me suis précipitée sur le balcon et j'ai réalisé que ce n'était pas des feux d'artifice. C'était des explosions. Et j'ai vu de la fumée à l'horizon.*"

Certains bâtiments touchés par les bombardements fumaient encore dans la matinée. Dans un appartement, un missile a traversé le plafond. "*J'ai sauté de mon canapé et je suis allé réveiller ma mère. Juste après, cet engin est arrivé. J'ai entendu une explosion derrière moi. Quelque*

chose a explosé et fait voler les vitres en éclats. J'ai vite compris que c'était des bris de vitres", se souvient Mikhail Shcherbakov.

"Nous devons partir maintenant, mais que se passe-t-il ?", s'interroge une habitante de Marioupol, paniquée. Les habitants ont entendu des explosions et savent que l'Ukraine a introduit la loi martiale. Des files se forment sur les routes, dans les banques... mais d'autres ne savent que faire. "Je suis seule et je ne sais pas où aller. Je ne sais pas. Où dois-je aller, dites-le-moi s'il vous plaît ! Mon Dieu !", pleure une dame perdue dans la rue.¹⁴⁷

Ainsi le journalisme narratif se fait sa petite place, tant en Amérique qu'en Europe. Les États-Unis ont les nouveaux nouveaux journalistes, ainsi que Jessica Bruder et David Samuels. La Belgique a Quentin Jardon et Anne-Cécile Huwart. La France a Florence Aubenas et Emmanuel Carrère.

Le français Adrien Bosc se réjouit de la prolifération du journalisme narratif dans les librairies : « Avant, beaucoup ne savaient pas où mettre ces livres : en essai, en document, en littérature ? Certains commencent à comprendre qu'il faut les sortir des rayons, presque les installer sur une table à part »¹⁴⁸. Mais le journalisme narratif ne se limite désormais plus aux journaux et aux librairies, il ne se limite même plus à l'imprimé. Il est aujourd'hui regardé et écouté. Le journalisme narratif, ce sont finalement des enquêtes journalistiques racontées avec les codes de la fiction et il peut dès lors se décliner dans différents formats et, par la même occasion, mettre à profit les nouvelles technologies et tendances.

Marie Vanoost s'est intéressée à ces nouveaux supports. Elle présente notamment le récit multimédia à travers l'exemple du reportage de John Branch qui revient sur l'avalanche de Tunnel Creek de 2012. *Snow Fall* est un article en ligne qui

intègre autant que possible les éléments multimédia sur la page même du récit écrit, en recourant à trois techniques : l'utilisation de brèves boucles vidéo pour introduire les différents chapitres et effectuer des transitions entre parties, la progression dans la page par défilement vertical (*scrolling*), et l'« effet de rideau », au travers duquel les divers éléments – texte, animation, image, etc. – apparaissent et disparaissent en fonction du défilement vertical sur la page.¹⁴⁹

L'objectif d'immerger les lecteurs dans l'histoire a plus ou moins de succès, bien que certains arguent que les éléments multimédia « distraient les lecteurs »¹⁵⁰.

Outre le récit multimédia, Marie Vanoost met en avant le podcast narratif¹⁵¹. Judiciaire (e.g., *Justice en direct*¹⁵²), historique (e.g., *Fragments d'Algérie*¹⁵³) ou encore criminel (e.g., *Serial*¹⁵⁴) – le genre n'a pas perdu de son intérêt depuis *De sang-froid* –, les podcasts sont une

¹⁴⁸ David Caviglioli, *op. cit.*

¹⁴⁹ Marie Vanoost (2022), *op. cit.*

¹⁵⁰ *id. ibid.*

¹⁵¹ *id. ibid.*

¹⁵² Voir le site de Slate <https://www.slate.fr/audio/>

¹⁵³ *id. ibid.*

¹⁵⁴ Voir le site de Serial <https://serialpodcast.org/>

nouvelle manière pour les journalistes de raconter leur enquête au moyen de bruitage, d'effets sonores, d'interviews en direct, etc.

En conclusion, le journalisme narratif est un genre élastique. L'auteur peut être un personnage ou un narrateur discret. L'histoire peut être lue, écoutée, regardée via différents supports médiatiques. Le style peut se rapprocher du raffinement européen ou de la simplicité américaine. Le récit peut s'étendre sur des centaines de pages ou sur deux. Certains codes de la fiction sont exploités, d'autres laissés de côté. Mais, dans tous les cas, la réalisation est une histoire de choix, des choix qui peuvent parfois faire douter les lecteurs de sa véracité.

DEUXIÈME PARTIE : RÉFLEXIONS ET APPLICATIONS

CHAPITRE 1 : LE JOURNALISTE, L'ASSASSIN ET LA SUBJECTIVITÉ

La première partie de ce travail a exposé le caractère inclassable du journalisme narratif, mais aussi sa subjectivité immanente. Le journalisme narratif moderne naît à la fin du XIX^e siècle notamment en résistance au journalisme conventionnel, un journalisme qui tend vers l'objectivité. Le journalisme narratif se développe alors dans l'optique d'exploiter la subjectivité tant incriminée par le reste de la profession. Deux pôles se créent : le journalisme de compte-rendu, courant dominant, et le journalisme narratif qui ne va jamais réussir à détrôner son concurrent mais qui, pourtant, survit toujours. Il est porté par quelques grandes figures du journalisme comme Lincoln Steffens, qui décrète que les trois grands objectifs du journaliste doivent être « subjectivité, honnêteté, empathie ».

La subjectivité du journaliste (et du journaliste narratif en particulier) et sa relation souvent ambiguë avec ses sujets soulèvent des questions d'ordre éthique. Dans le métier, l'introspection n'est pas nouvelle et la morale a maintes fois été impliquée (William Langewiesche évoque une « profession cruelle »¹⁵⁵). La journaliste Janet Malcolm en a fait un livre : *Le Journaliste et l'Assassin*. Cet ouvrage, qui est étudié dans les écoles de journalisme du monde, annonce la couleur dès les premières lignes :

Le journaliste qui n'est ni trop bête ni trop imbu de lui-même pour regarder les choses en face le sait bien : ce qu'il fait est moralement indéfendable. Il est tel l'escroc qui se nourrit de la vanité des autres, de leur ignorance ou de leur solitude ; il gagne leur confiance et les trahit sans remords.¹⁵⁶

Mais dans certains cas, c'est le lecteur que le journaliste décide de trahir. Bien que certaines personnes ont rapidement accusé Truman Capote d'avoir inventé des scènes, nous sommes de ceux qui pensent que *De sang-froid* reste un « récit véridique » comme le proclame son auteur. Cependant, Capote omet quelques vérités, et c'est déjà une trahison en soi.

En tournant les pages de ce roman non-fictionnel, le lecteur ne peut s'empêcher de ressentir de la sympathie pour Perry Smith, l'un des deux meurtriers de la famille Clutter. Son enfance compliquée, son questionnement sur sa sexualité, sa culpabilité pleine de remords, tout ceci est largement développé par Capote qui présente, face à lui, un Richard Hickock tyran et dénué de sentiments.

La proximité de Capote avec les deux meurtriers est implicitement révélée mais il se garde de mentionner, dans *De sang-froid*, à quel point il était en particulier proche de Perry

¹⁵⁵ Marie-Laure Delorme, *op. cit.*

¹⁵⁶ Cité dans Guillaume Pajot, « Janet Malcolm, la reine des piques », *Libération*, 3 août 2020
https://www.liberation.fr/livres/2020/08/03/janet-malcolm-la-reine-des-piques_1795943/

Smith qui, à sa mort, lui a d'ailleurs légué tout ce qu'il possédait¹⁵⁷. De plus, alors qu'il dit avoir assisté aux exécutions et qu'il les décrit en détails¹⁵⁸, des témoins ont révélé que Capote avait quitté la salle après la mort de Hickock et n'avait ainsi pas assisté à celle de Smith¹⁵⁹.

Il est un autre point de la réalité que Capote néglige quelque peu. En 1966, lorsque Plimpton demande à Capote quel rôle a joué Harper Lee dans la réalisation de *De sang-froid*, il répond simplement : « She kept me company when I was based out there »¹⁶⁰ avant d'ajouter qu'elle a conduit quelques interviews. En s'exprimant ainsi, il aurait cependant minimisé la contribution de la jeune auteure. Certains des interviewés, comme Bob Rupp, le petit ami d'une des victimes, ont affirmé que c'était Lee qui posait la majorité des questions et qui les mettait en confiance. Rupp a d'ailleurs précisé que Capote « wasn't the kind of person I wanted to spend time with »¹⁶¹.

Toutes ces révélations ont décidément entaché l'excellent chef d'œuvre de Capote ainsi que la crédibilité de son auteur. Pourtant, nous pouvons légitimement nous demander si la façon dont il a choisi d'écrire son *nonfiction novel* ne permettait tout simplement pas d'intégrer ces informations à la narration. Dans tous les cas, cela reste un choix de sa part.

L'omission n'est pas forcément un mensonge. L'exhaustivité est un idéal impossible à atteindre pour le journalisme conventionnel qui nourrit les pages de nos quotidiens et qui se doit de couper généreusement les informations pour les faire entrer dans des cases (trop ?) étroites. Cette même exhaustivité est tout aussi inatteignable pour le journalisme narratif qui dispose pourtant généralement de plus grands espaces pour mûrir. Le problème réside alors, peut-être, dans le fait que le journalisme narratif fait croire à l'exhaustivité, le journaliste narratif fait croire qu'il connaît ses sujets, parfois même mieux qu'ils ne se connaissent eux-mêmes.

Le journalisme narratif est un genre abondamment critiqué. Il se positionne déjà en équilibre précaire entre fiction et non-fiction, deux termes qui cohabitent dans la définition du genre. Un rien peut faire pencher la balance. Comme un lecteur aborde un roman policier déterminé à trouver le tueur avant le dénouement, il entame une pièce de non-fiction décidé à détecter les passages où l'auteur ment, invente ou laisse sa subjectivité prendre le dessus. Comme si le journaliste narratif devait constamment prouver la véracité de ses propos. Comme s'il n'était qu'un imposteur sur le point de se faire démasquer.

¹⁵⁷ George Plimpton, *op. cit.*

¹⁵⁸ *id. ibid.*

¹⁵⁹ John Hartsock, *op. cit.*, p. 198

¹⁶⁰ George Plimpton, *op. cit.*

¹⁶¹ April Snellings, *op. cit.*

Une solution possible serait alors d'afficher sa subjectivité, de se montrer complètement transparent avec le lecteur quant à sa relation avec ses sujets, sa relation aux faits, ses opinions. L'article 5 du Code de déontologie journalistique nous dit d'ailleurs : « Les journalistes font clairement la distinction aux yeux du public entre les faits, les analyses et les opinions. Lorsqu'ils expriment leur propre opinion, ils le précisent »¹⁶². La subtilité ne suffit donc pas toujours, mais alors comment afficher sa subjectivité ?

Nous avons voulu tenter de répondre à cette question, en tentant l'expérience du journalisme narratif à travers une immersion et la rédaction d'un article.

CHAPITRE 2 : LE SUJET

Il nous fallait un sujet d'article. Une immersion de quelques jours n'aurait pas suffi, et, contrairement à certains auteurs, qui ont consacré des années à étudier et vivre avec leurs sujets avant même d'écrire un mot, le temps nous manquait.

Devenir ouvrière dans le bâtiment le temps d'un mois fût un choix personnel avant tout. Le secteur de la construction et les personnes qui y travaillent ont été des constantes tout au long de notre vie, pourtant ce secteur a toujours été enrobé d'un voile nous empêchant de l'appréhender complètement. La curiosité a toujours été présente, décuplée par les anecdotes de chantier durant les repas de famille. L'envie et la jalousie se sont aussi manifestées lorsque nos frères ont fini l'école pour directement enfiler la tenue de travail et rapidement économiser de belles sommes d'argent. C'était donc une occasion de découvrir un univers à la fois si proche et si inaccessible.

Le souhait était également de parler d'humains, ce qui est finalement le cœur du travail du journaliste comme le résume Yves Agnès : « ce qui intéresse le champ journalistique est l'activité des hommes et des femmes, « la vie » sous tous ses aspects. »¹⁶³ Et ce qui passionne le journaliste passionne aussi le lecteur : « il est clair (et démontré) que l'attention du lecteur se porte en priorité vers des articles où on lui parle d'hommes et de femmes, concrètement. »¹⁶⁴ Comme nous l'avons souligné dans la première partie, le travail du journaliste narratif est aussi un travail d'anthropologue. Plus excitant encore que de raconter des êtres humains, nous

¹⁶² Art. 5 du Code de déontologie journalistique, septembre 2017

¹⁶³ Yves Agnès, *Manuel de journalisme : Ecrire pour le journal*, Paris, éd. La Découverte, coll. « Repères », 2002, p. 53

¹⁶⁴ *id. ibid.*, p. 109

voulions dépeindre des personnes « ordinaires » parce que comme le dit Eric Schlosser à Robert S. Boynton

[Les célébrités et les politiciens de premier plan] ne m'intéressent pas, et les médias dominants sont tellement obsédés par eux que je n'ai pas besoin de m'en charger. Je suis plus attiré par l'idée d'écrire sur quelqu'un dont je n'ai jamais entendu parler. J'essaie plutôt d'écrire sur les gens marginaux, de leur donner la parole.¹⁶⁵

Les ouvriers du bâtiment sont décidément des personnes réelles. Tout le monde en connaît au moins un, que ce soit un frère, un cousin, un ami, un voisin ou le copain-du-cousin-de-la-voisine-du-dessus. En Belgique, ils sont près de 150 000, ce qui fait du secteur de la construction l'un des plus gros employeurs du pays¹⁶⁶.

Il nous fallait également choisir un sujet qui nous permettrait d'appréhender et de vivre une expérience de terrain, et ce pendant un certain temps. Dans ce sens, un stage de quatre semaines chez Travaux Divers Namurois (TDN), société spécialisée dans le montage de chambres froides, nous est apparu être un bon sujet.

Enfin – et peut-être surtout –, nous avons décidé de pousser l'expérience plus loin en nous intéressant à des personnes avec qui nous avons déjà des attaches, parfois très fortes (parce que familiales). L'idée était de plonger dans une piscine de subjectivité et de le chanter haut et fort.

CHAPITRE 3 : LA RÉALISATION

Les inspirations

« *Le Quai de Ouistreham* » de Florence Aubenas : la « chose vue »

D'Albert Londres à Truman Capote, en passant par Quentin Jardon et Susan Orlean, ces auteurs nous ont fait découvrir différentes interprétations de ce genre inclassable. C'est dans leurs romans de non-fiction, leurs articles en ligne, dans les mooks européens ou les magazines américains que nous avons puisé de l'inspiration.

Parmi les écrits de journalisme narratif qui nous ont été donnés de lire, il y en est un qui a particulièrement motivé notre article : *Le Quai de Ouistreham* de Florence Aubenas. À l'origine de son ouvrage sorti en 2010, la crise économique. C'est d'ailleurs avec ça qu'elle entame l'avant-propos :

¹⁶⁵ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 532

¹⁶⁶ « La construction en chiffres », Constructiv Jaarverslag 2020. <https://jaarverslag2020constructiv.be/fr/la-construction-en-chiffres/>

C'était la crise. Vous vous souvenez ? Cela se passait jadis, il y a une éternité, l'année dernière. La crise. On ne parlait que de ça, mais sans savoir réellement qu'en dire, ni comment en prendre la mesure.¹⁶⁷

La crise est une réalité qu'elle ne comprend pas parce qu'elle ne la vit pas. Elle décide alors d'effacer ses années dans le journalisme de son CV, de s'installer à Caen, où elle ne connaît personne et où personne ne la connaît, et de se mettre en quête d'un CDI pour « n'importe quel travail ». Pendant six mois, elle enchaine rendez-vous dans des agences d'intérim et à Pôle Emploi, petits boulots, elle fait des rencontres et comprend enfin un peu mieux ce qu'est la crise.

Outre l'idée de s'essayer à un job nouveau, ce qui est intéressant dans *Le Quai de Ouistreham*, c'est que Florence Aubenas pratique ce que Marie-Eve Thérenty, professeure de littérature française, appelle la « chose vue » et qu'elle définit comme ceci :

Le fait se retrouve bien au centre du journal, mais il n'est pas pour autant le signe d'une objectivité sans défaut, car il est pris en charge par une subjectivité omniprésente qui restaure le lien entre fait, sensation et écriture. Le journalisme français est un journalisme de subjectivité, où le journaliste, loin de s'effacer devant l'événement, constitue au contraire le prisme par lequel il est rendu.¹⁶⁸

Aubenas ne se détache pas de son sujet. Au contraire, elle le fait vivre à travers elle et ses interprétations. Elle est le personnage de son histoire. Son récit n'en perd pas pour autant en crédibilité et en légitimité parce que la journaliste ne raconte que ce qu'elle voit, entend et ressent.

Pourtant, il faut garder à l'esprit que, si pour les besoins de son enquête, elle devient demandeuse d'emploi quelques mois, pour les personnes qu'elle croise à Pôle Emploi, la crise est bien réelle et cette situation est loin d'être temporaire.

Le Quai de Ouistreham peut également être assimilé à de l'observation participante, une méthode ethnographique d'immersion particulièrement appréciée par Ted Conover qui en décrit le processus et les enjeux comme suit :

L'« observation participante », [...], synthétise parfaitement la tension et les enjeux du travail de terrain. Tout commence à l'extérieur, par l'observation, la consultation de ce que l'on peut trouver à distance : livres, articles, films, études de la langue, récits de collègues, tout cela peut être mobilisé.

Et puis c'est le moment de se lancer. Où commence vraiment la participation : sur le quai, au moment de débarquer du bateau ? Au premier contact avec le sujet ? À la première visite de son domicile ? Je pense que cela commence lorsque l'ethnographe commence à se frotter à la culture locale, et qu'il ou elle doit se faire une idée du goût de la soupe, de la texture de la pluie, des modes de salutation, de la proximité des animaux, de la répartition des genres ou du son des

¹⁶⁷ Florence Aubenas, *Le Quai de Ouistreham*, éd. Retrouvées, 2016, p. 9

¹⁶⁸ Cité dans Marie Vanoost (2018), *op. cit.* p. 44

mots. Pour moi, l'observation participante est un processus que l'on peut figurer comme une ligne entre deux pôles :

Observateur →→→→→ Participant

[...] aucun de ces deux pôles n'est un idéal souhaitable ; la tension entre les deux, le fait d'être en partie dans le groupe et en partie en dehors, d'être changé par l'expérience, de ne plus dire seulement « eux » mais « nous » (dans une certaine mesure) : voilà les éléments qui font une démarche intellectuellement fructueuse (bien que pas toujours aisée émotionnellement).¹⁶⁹

C'est avec la « chose vue » et l'observation participante en tête que nous avons entamé notre stage chez TDN. Nous avons accepté et accueilli notre subjectivité en restant consciente d'être, avant tout, une observatrice participante.

En revanche, Aubenas fait un choix que nous ne suivrons pas. En effet, si elle cherche à être transparente avec elle-même et avec ses lecteurs, elle a toutefois choisi, comme Ted Conover dans *Newjack*, de cacher sa position de journaliste aux personnes dont elle fait la connaissance tout au long de son expérience. La décision de ces deux auteurs est raisonnée : ils ne souhaitent pas que leur identité les empêche d'accéder à une partie des informations. Dans notre cas, partir incognito n'a pas d'intérêt.

« *Doubles vies* », le premier numéro de *Live Magazine* : un style vivant

Outre *Le Quai de Ouistreham*, il est une autre publication dont nous nous sommes inspirée pour son style d'écriture : *Doubles vies*, le premier numéro de *Live Magazine*.

Live Magazine, ce sont d'abord des événements uniques, des spectacles durant lesquels journalistes, dessinateurs, photographes, auteurs, etc. montent sur scène et partagent des histoires, des anecdotes « 99% vraies ». *Live Magazine*, c'est un « journal vivant ». À l'été 2021, l'équipe organisatrice a sélectionné douze histoires et a publié son premier magazine papier, *Doubles vies*¹⁷⁰.

Doubles vies racontent des histoires décalées, illustrées tantôt par des photographies tantôt par des dessins colorés. Les images jouent un grand rôle dans la lecture : elles attirent tout d'abord le regard mais apportent aussi de précieuses informations. Grâce à ces illustrations, d'un coup d'œil, on reconnaît le côté « spectacle » et événementiel de *Live Magazine*.

Ce qui fait aussi le charme de ces douze histoires, c'est la façon de les raconter. L'écriture se veut simple, dynamique, pleine d'humour, vivante. Comme Susan Orlean qui souhaitait raconter ses histoires « sur le ton de la conversation »¹⁷¹, les différents auteurs

¹⁶⁹ Ted Conover, *op. cit.*, p. 74

¹⁷⁰ « *Doubles vies* », *Live Magazine*, n°1, éd. bayard, juillet 2021

¹⁷¹ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 446

emploient une voix qui s'exprime à la première personne du singulier, dans un ton familier et qui ne s'encombre pas.

Tout comme il capte l'attention des audiences pendant ses spectacles, Live Magazine sait attirer le lecteur et le garder grâce à une mise en page travaillée et illustrée et à des histoires rythmées empreintes d'humour et de familiarité.

Les choix rédactionnels

Le narrateur

Qui parle ? Le point de vue de la narration est à la fois l'un des premiers choix rédactionnels que doit faire l'auteur mais aussi l'un des plus importants puisqu'il raconte déjà quelque chose. L'emploi du « je », du « il » ou encore du « nous » traduit le degré d'engagement de l'auteur¹⁷² et informe le lecteur sur le rôle qu'il a décidé de se donner : protagoniste actif ou simple observateur.

Si ce sont généralement la première et la troisième personne du singulier qui sont préférées, certains auteurs, comme Sophie Bouillon, optent pour une approche plus originale. Dans *Bienvenue chez Mugabe !* (prix Albert Londres 2009), la jeune journaliste a choisi de raconter le retour d'un exilé dans son pays natal, le Zimbabwe, à la deuxième personne du singulier. « Elle paraît ainsi s'adresser directement au jeune exilé et lui raconter sa propre histoire »¹⁷³, commente Marie Vanoost.

Truman Capote, comme John Hersey dans *Hiroshima*, décide de se dégager de la narration et se poste en observateur. Jamais il n'intervient dans la narration, contrairement à Jon Krakauer dans *Into the Wild*, par exemple, qui, s'il écrit la majeure partie de son récit à la troisième personne, fait par moments des interventions en « je ». Il présente des faits et les colore avec des commentaires tirés de ses propres expériences. Le roman de Krakauer est, à cet égard, un voyage profondément personnel. Florence Aubenas (*Le Quai de Ouistreham*), Emmanuel Carrère (*L'Adversaire*), Susan Orlean (*Le voleur d'Orchidées*) ou encore Jessica Bruder (*Nomade*) optent, eux, pour le « je », pour une posture de narrateur affiché.

Pour le nouveau nouveau journaliste William Finnegan, le « je » a l'avantage qu'il « aide le lecteur à entrer dans l'histoire, même si cela se réduit à l'installer à côté de vous dans une voiture dont vous êtes le seul conducteur. »¹⁷⁴ Mais rappelons, comme le fait Alain Lallemand, que « le “je” de la narration n'est pas nécessairement équivalent à l'auteur, il peut

¹⁷² John Hartsock, *op. cit.*, pp. 200-201

¹⁷³ Marie Vanoost (2013), *op.cit.*, p. 142

¹⁷⁴ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 167

être un narrateur reconstitué sur base d'éléments d'information divers. »¹⁷⁵ C'est un exercice toutefois complexe puisqu'il revient à prêter des intentions, des pensées à une personne, et c'est exactement ce qui peut être pointé du doigt par les critiques de non-fiction.

Marie Vanoost décèle deux tensions dans la poétique des réalisations de journalisme narratif. La première réside dans l'équilibre entre récit immersif et récit informatif, et la seconde dans l'affichage ou l'effacement de la médiation subjective du journaliste¹⁷⁶. Concernant cette dernière, Vanoost précise que le narrateur a un caractère subjectif. « Le journalisme narratif peut nous offrir un accès à la subjectivité des personnes qui font l'actualité »¹⁷⁷, mais cette subjectivité est inévitablement influencée par celle du journaliste. « Cette subjectivité insurmontable peut être plus ou moins explicite dans le récit, selon que le/la journaliste s'exprime au *je*, au *nous* ou même à la troisième personne. »¹⁷⁸

Pour deux sujets qui présentent pourtant des similarités, la tension relevée par Vanoost peut alors tendre vers deux côtés opposés. Dans *De sang-froid*, c'est la troisième personne qui est employée, cela n'empêche pas pour autant Capote de transmettre implicitement son dédain pour la peine capitale à travers ses personnages. Comme Capote avant lui, le français Emmanuel Carrère s'est emparé d'un fait divers sanglant : en 1993 et après 18 ans de faux-semblants, Jean-Claude Roman tue sa femme, ses enfants et ses parents. Carrère, quelque peu fasciné par cet événement, va correspondre avec Roman et tenter de comprendre comment l'homme en est arrivé à tuer les personnes les plus importantes de sa vie. Carrère ne va pas cacher ses liens avec Roman, ses sentiments ambigus envers lui et va, pour exprimer tout ça, opter pour un récit en « je ».

La subjectivité du journaliste est ainsi insurmontable mais elle n'est pas pour autant condamnable, et l'emploi de la première personne du singulier est une première manière de l'afficher de manière explicite. Le « je » est un rappel constant et manifeste de l'auteur. L'une des raisons qui fait que le lecteur doute, c'est que ce dernier ne comprend pas toujours comment l'auteur a récolté l'information. En se mettant en scène comme narrateur-protagoniste, l'auteur fait tomber cette barrière. C'est pourquoi nous avons opté pour le « je » dans notre récit. Il nous a semblé être la décision la plus évidente, la plus pratique et la plus honnête.

¹⁷⁵ Alain Lallemand, *op. cit.*, p. 135

¹⁷⁶ Marie Vanoost (2022), *op. cit.*

¹⁷⁷ *id. ibid.*

¹⁷⁸ *id. ibid.*

Pour le belge Alain Lallemand, « le dialogue est la plus vivante des scènes »¹⁷⁹, et c'est pourquoi nous voulions intégrer des dialogues dans notre article. Cependant, le dialogue est aussi un des éléments les plus incriminés par les critiques de non-fiction. Les limites sont poreuses entre la fiction et la réalité, et le dialogue constitue souvent une de ces limites.

Certains journalistes narratifs, comme Anne-Cécile Huwart, préfèrent éviter d'insérer des dialogues dans leurs publications, de peur, peut-être, de trahir les paroles de leurs sujets. Dans *Mourir la nuit : Une journaliste sur les pas de la crim' à Bruxelles*, l'auteure belge choisit de ne pas recourir aux dialogues. Elle insère çà et là des citations des enquêteurs qu'elle suit pour appuyer ses propos, mais les seuls dialogues que l'on retrouve sont tirés des retranscriptions d'interrogatoires.

D'autres auteurs, en revanche, décident d'incorporer des dialogues avec plus ou moins d'assurance. Il y a ceux comme Lawrence Weschler qui ne font pas du mot à mot mais qui n'y voient aucun problème – au contraire :

Je vais vous dire deux choses, et l'une des deux va sûrement m'attirer des ennuis de la part des puristes de l'école de journalisme de Columbia. Primo, personne n'a jamais remis en cause une seule de mes citations. Secundo, je n'ai jamais cité mes interlocuteurs mot à mot et je n'ai jamais cherché à le faire.

Le défi, c'est de capturer le mieux possible ce que les gens ont voulu dire, ce que les gens se souviennent d'avoir dit – ce qui n'est jamais ce qu'ils ont dit ! Et ce qu'ils ont déclaré ne correspond presque jamais à ce qu'ils ont voulu dire.¹⁸⁰

Puis, il y a ceux comme Quentin Jardon qui reconnaissent que leur travail va devoir recourir à l'imagination et à la reconstitution pour être tout à fait complets. Dans *Alexandria, Les pionniers oubliés du web*, le journaliste belge s'intéresse aux débuts du web et à ses deux fondateurs, les ingénieurs du CERN, l'Anglais Tim Berners-Lee et le Belge Robert Cailliau. Jardon n'était pas présent à l'origine du web, et ses fondateurs, loin d'être très loquaces, s'entourent de mystère. Pas facile dans ces conditions de composer des dialogues fidèles à la réalité.

Jardon décide alors de diviser son enquête en trois parties « comme un bavarois aux framboises »¹⁸¹. La première partie est constituée de la gélatine, des faits indiscutables, la deuxième de la mousse de fruits, c'est-à-dire des « éléments jamais dévoilés et sujets à interprétation » qui sont révélés par des témoins directs, et la troisième du biscuit, des zones de

¹⁷⁹ Alain Lallemand, *op. cit.*, p. 146

¹⁸⁰ Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 638

¹⁸¹ Quentin Jardon, *Alexandria : Les pionniers oubliés du web*, éd. Gallimard, coll. « Hors-Série Littérature », [en ligne], 2019

flou « invisibles tant que le bavarois n'a pas été découpé ». Cette dernière partie est la plus délicate parce que c'est celle-ci qui peut compromettre la crédibilité de la recherche. Jardon est conscient de cette fiabilité précaire, se qualifiant lui-même de « romancier par petites touches » :

je composerai [le biscuit] avec des suppositions, avec le pouvoir de l'imagination – des dialogues, des décors qui manquent ; des sentiments et des pensées probables ; des faits secondaires que je vais interpréter à ma façon ou que je pourrai déduire logiquement à partir d'autres sources. En me faisant à la fois apprenti historien, journaliste opiniâtre et romancier par petites touches, je remonterai jusqu'aux origines de la révolution de l'information.¹⁸²

L'expérience immersive du journaliste rend compliqué l'usage permanent d'un enregistreur vocal et impossible la retranscription manuelle, immédiate et au mot à mot des dialogues. Truman Capote jugeait notamment que la prise de notes et le recours à un enregistreur interférait dans la communication avec ses sujets. C'est pourquoi, plusieurs années avant même le meurtre de la famille Clutter, il a commencé à s'entraîner tous les jours, deux heures par jour, à retranscrire des conversations. Un ami lui lisait des passages de livre et, plus tard, il les retranscrivait. Il a rapidement découvert qu'il avait une certaine facilité avec l'exercice, et cette facilité, couplée avec son entraînement quotidien, l'ont conduit à obtenir 95% de précision.¹⁸³

Nous ne possédons cependant pas les compétences de Truman Capote et souhaitons, contrairement à Jardon, éviter de mixer les rôles du journaliste et du romancier quant au fond de l'article. Comme Anne-Cécile Huwart, nous souhaitons rester vigilante avec les dialogues. Il y en a donc très peu dans l'article, et le peu qui s'y trouve est tiré de conversations assez courtes. Nous voulons insérer quelques dialogues parce que nous trouvons, comme Lallemand, qu'ils ont quelque chose de vivant qui facilite la lecture. Cependant, ils ont aussi quelque chose de risqué avec lequel nous ne souhaitons pas jouer.

Les fonctions du récit

Yves Agnès cite cinq fonctions que le journal doit remplir à l'égard du lecteur : la fonction miroir, la fonction critique, la fonction d'identification et d'intégration, la fonction d'usage ou de service et la fonction de rêve et de distraction¹⁸⁴. Peut-être plus que les trois premières, les fonctions de rêve et de distraction et d'usage ou de service sont particulièrement présentes dans les récits du journalisme narratif. En effet, si le but premier d'une réalisation

¹⁸² *id. ibid.*

¹⁸³ George Plimpton, *op. cit.*

¹⁸⁴ Yves Agnès, *op. cit.*, pp. 34-35

journalistique est d'informer, le journalisme narratif vise aussi à divertir. Agnès encourage à développer cette visée divertissante : « la lecture des journaux est surtout une occupation du temps de loisirs ; il est donc bon que le côté “distractif ” soit bien présent. »¹⁸⁵ À cette fin, la mise en scène est un outil précieux car « le lecteur, répétons-le, adore les histoires. Racontons-lui des histoires. »¹⁸⁶

Informé et divertir sont deux fonctions évoquées également dans les travaux de Marie Vanoost. Outre celle entre affichage et effacement de la médiation subjective du journaliste, l'autre tension que relève Vanoost dans les travaux de journalisme narratif se dessine dans une tentative d'allier récit informatif et récit immersif. Pour Vanoost, « les deux types narratifs, le récit immersif et le récit informatif, sont tout aussi essentiels l'un que l'autre au journalisme narratif »¹⁸⁷. L'objectif du récit informatif est d'informer, d'inscrire les événements dans des cadres informationnels, tandis que celui du récit immersif est de stimuler le lecteur, de l'immerger dans une expérience (« le récit doit permettre au lecteur de vivre une forme d'expérience »¹⁸⁸).

Un bon article de journalisme narratif doit allier les deux types narratifs, mais, suivant l'auteur et le sujet traité, la balance peut plus pencher d'un côté que de l'autre. Dans *Le voleur d'Orchidées*, Susan Orlean s'étend longuement sur cette fleur, ses origines, ses caractéristiques, ses différentes espèces. Anne-Cécile Huwart livre, dans *Mourir la nuit*, un récit qui est très informatif ; elle donne de nombreuses informations sur les procédures d'enquête de la police criminelle bruxelloise et sur sa composition, comme l'illustre cet extrait :

Vincent Schmidt fait partie des anciens gendarmes qui travaillent au sein de la DR6, la section Crime de la Police judiciaire fédérale. En 2001, suite aux dysfonctionnements révélés par l'affaire Dutroux, la police belge a été restructurée en deux niveaux : le fédéral, composé des anciens corps de gendarmerie fusionnés avec l'ex-Police judiciaire ; et le local, groupé en zones incluant plusieurs communes. Chacune dépend des bourgmestres.¹⁸⁹

Ce côté informatif est, en revanche, beaucoup moins présent dans *Le Quai de Ouistreham*, par exemple, où c'est que le côté immersif qui prévaut. C'est à ce dernier côté que nous avons également souhaité donner la priorité. Le but était davantage de raconter une expérience que de transmettre des informations. Cependant, l'article est tout de même agrémenté de quelques chiffres et d'informations plus factuelles. Intégrer des informations factuelles était essentiel au dessein de notre démarche. Les données, les chiffres, les sources

¹⁸⁵ *id. ibid.*, p. 34

¹⁸⁶ *id. ibid.*, p. 171

¹⁸⁷ Marie Vanoost (2022), *op. cit.*

¹⁸⁸ Marie Vanoost (2013), *op.cit.*, p. 151

¹⁸⁹ Anne-Cécile Huwart, *Mourir la nuit*, éd. Équateurs, 2020, pp. 17-18

extérieures, etc. viennent donner du poids à la fiabilité de l'article et permettent au lecteur de prendre confiance puisque ces informations factuelles complètent les informations subjectives.

Le style d'écriture

Loin des dissertations de Proust ou des digressions excessives de Virginia Woolf, l'écriture journalistique se veut simple, dans le meilleur sens du terme. Le journaliste et essayiste français, Jean-Luc Martin-Lagardette, conseille d'utiliser « au maximum des phrases courtes, incisives. [...] La structure syntaxique la plus assimilable, la mieux comprise est la structure habituelle : sujet-verbe-complément. [...] Evitez les constructions trop longues ou alambiquées. »¹⁹⁰

Ce qui est vrai pour le journalisme conventionnel l'est aussi pour le journalisme narratif. Ce n'est pas parce que le journaliste raconte une histoire (vraie) qu'il doit se perdre dans des tournures de phrases (trop) sophistiquées. Pour Alain Lallemand, le journaliste narratif doit viser l'efficacité : « C'est entendu, le récit journalistique s'approprie les procédés du roman et de la rhétorique générale, mais il doit cependant se garder de "faire des phrases" : l'écriture du journaliste reste claire, brève, efficace. »¹⁹¹ Le nouveau nouveau journaliste William Langewiesche confie à Robert S. Boynton préférer la simplicité américaine au style des français qu'il trouvait « trop maniérés »¹⁹², et nous serions tentés de lui emboîter le pas. La simplicité paraît être le meilleur vecteur de l'information. C'est le style d'écriture qu'ont choisi les différents auteurs du premier numéro papier du Live Magazine.

Il est un autre procédé qui permet de s'adresser simplement au lecteur et de l'engager davantage dans l'histoire qu'il lit : l'emploi du « vous ». Le style direct facilite, selon Martin-Lagardette, la relation auteur-lecteur :

À travers un journal, vous parlez à des hommes et à des femmes doués de sensibilité. Pas seulement à des administrés, des agents économiques, des syndicalistes ou des consommateurs. C'est pourquoi le fait (si possible inédit) et l'émotion (l'affectif) prennent le pas sur la réflexion (hypothèse, analyse) et l'abstrait.

Utilisez le style direct – « vous », « nous » – quand c'est possible. [...]

Ce « vous » rend plus étroit, voire familier, l'échange avec le lecteur [...] L'emploi du « vous » témoigne d'une évidente volonté de proximité avec la personne qui parcourt l'article.¹⁹³

Ce « vous » interpellant est aussi un « vous » honnête ; par-là, l'auteur reconnaît le lecteur, il montre qu'il est conscient qu'il s'adresse à quelqu'un, que son travail, son article, son livre est destiné à être lu.

¹⁹⁰ Jean-Luc Martin-Lagardette, *Le guide de l'écriture journalistique* (7^e éd.), La Découverte, coll. « Guides », 2009, p. 55

¹⁹¹ Alain Lallemand, *op. cit.*, p. 107

¹⁹² Robert S. Boynton, *op. cit.*, p. 349

¹⁹³ Jean-Luc Martin-Lagardette, *op. cit.*, pp. 60-61

Simple ne signifie pas pour autant pauvre. Le journaliste narratif doit tout de même faire vivre son récit. C'est dans ces cas-là que, pour Alain Lallemand, ce qui semble accessoire devient essentiel :

S'il ne s'agissait que de restituer les éléments d'information généralement jugés essentiels, l'art du récit serait d'une grande simplicité. [...] Mais le narratif vise le plaisir de lecture : ce n'est pas un bunker qu'il vous est demandé de construire, mais un lieu de vie agréable, aux larges fenêtres ouvertes sur le ciel et le monde.

Le détail signifiant, l'accessoire et la digression doivent y figurer en bonne place, aux côtés d'éléments essentiels de compréhension. Il est nécessaire de digresser, autant pour procurer au lecteur divers éclairages et contre-éclairages que pour ménager ou prolonger une tension narrative.¹⁹⁴

Le schéma narratif

Le schéma narratif est la trame du récit, « l'ensemble des blocs sémantiques qui composent un récit »¹⁹⁵. Il existe plusieurs façons d'organiser sa narration. Parmi les plus connues, on retrouve, entre autres, le schéma actantiel ou modèle actantiel d'Algirdas Julien Greimas. Cette matrice comporte cinq éléments : un destinataire (l'émetteur), un objectif (l'objectif de la quête), un destinataire (le récepteur, le bénéficiaire de la quête), des adjutants (les aidants) et des opposants (les adversaires)¹⁹⁶. Le folkloriste russe Vladimir Propp a étudié la composition des contes merveilleux russes et en a déduit une universalité des intrigues que l'on peut résumer par l'enchaînement suivant : situation initiale → perturbation → actions → résolution → situation finale¹⁹⁷.

Les récits journalistiques succombent parfois aussi à ces structures narratives. Il arrive même que des journalistes ne résistent pas à la tentation de déformer quelque peu les faits pour les faire entrer dans un schéma où « tout est bien qui finit bien ».

En journalisme narratif, le schéma de la narration est particulièrement difficile à mettre en place puisque le journaliste doit raconter une histoire avec un début, une fin, des protagonistes, etc. mais il est également soumis aux contraintes de la réalité. Certains sujets, comme les enquêtes policières, se prêtent bien à la narration, mais la fin du récit n'est pas toujours évidente pour toutes les histoires. John Hersey a publié *Hiroshima* en 1946, puis il est retourné sonder ses protagonistes et a réédité son livre en 1973, puis à nouveau en 1985. Lorsque l'on parle de personnes réelles, il n'est pas aisé de mettre un point final car leurs histoires ne se terminent pas avec la fin de l'immersion du journaliste.

¹⁹⁴ Alain Lallemand, *op. cit.*, p. 83

¹⁹⁵ « Schéma narratif », Wikipédia, dernière mise à jour le 27 octobre 2021
https://fr.wikipedia.org/wiki/Sch%C3%A9ma_narratif

¹⁹⁶ Christine Servais, cours d'*Analyse et enjeux des narrations journalistiques*, Université de Liège, 2020

¹⁹⁷ *id. ibid.*

Le journaliste est alors tenté de jouer avec les faits, ce que nous voulions éviter. Nous avons pu contourner l'obstacle « début-fin » parce que le stage chez TDN avait une date de commencement et une date de fin. C'est sur ces dates que nous nous sommes calquée. Quant au corps de l'article, nous nous sommes inspirée du *Quai de Ouistreham*. Dans cet ouvrage, la narration d'Aubenas n'est pas exactement fluide ; c'est plutôt un enchaînement de scènes qui conduit tantôt dans un bureau de Pôle Emploi, tantôt chez un ami, tantôt dans un bungalow où Aubenas fait le ménage. On en perd la notion du temps, et, bien vite, Aubenas a passé six mois à chercher un CDI. Dans notre article, toutefois, et comme il ne s'agit que d'un mois, cette notion est davantage perceptible.

Le titre

Dans un monde où des milliers d'articles paraissent tous les jours, il est impossible pour le lecteur de les lire tous. Il doit alors sélectionner, et c'est notamment le titre qui l'aide dans cette tâche. Il doit, à cette fin, « accrocher le regard », « donner envie de lire » mais aussi transmettre « l'essentiel en un coup d'œil »¹⁹⁸.

Pour Yves Agnès, il existe deux types de titre : les titres informatifs et les titres incitatifs. Les premiers sont les titres les plus présents dans la presse quotidienne. Ils répondent aux questions qui ? quoi ? où ? quand ? et comment ?. Agnès en donne un exemple tiré de l'édition du Monde du 5 décembre 2001 : « Au nom de la lutte contre l'insécurité, des habitants de Cayenne rasant un bidonville ».¹⁹⁹ Mais c'est surtout le deuxième type de titre qui nous intéresse ici. Ce sont les titres incitatifs que Jean-Luc Martin-Lagardette présente comme suit : « Les titres incitatifs ne sont pas nécessairement des résumés de l'information contenue dans le texte. Ils en révèlent l'esprit plutôt que la matière exacte, et sont destinés à piquer la curiosité. »²⁰⁰

Pour « piquer la curiosité » du lecteur avec un titre incitatif, Yves Agnès conseille aux journalistes d' « énoncer une invraisemblance, une bizarrerie propre à donner envie d'en savoir plus. »²⁰¹ S'il peut être bon de miser sur un titre un peu farfelu, voire sensationnel, il faut toutefois prendre garde à ne pas tomber dans le piège des titres *clickbait* qui pullulent et polluent les réseaux sociaux.

Les Américains sont particulièrement friands de ces titres qui intriguent plus qu'ils informent, et qui sont souvent à rallonge. On pense notamment à l'article de Gay Talese « Joe Louis : The King as the Middle-Aged Man » ou à celui de Tom Wolfe, l'année d'après, « There

¹⁹⁸ Yves Agnès, *op. cit.*, p. 128

¹⁹⁹ *id. ibid.*, pp. 131-132

²⁰⁰ Jean-Luc Martin-Lagardette, *op. cit.*, p. 137

²⁰¹ Yves Agnès, *op. cit.*, p. 134

Goes (Varoom ! Varoom !) That Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby ». Mais en Europe francophone aussi, on utilise le titre pour surprendre. Dans *Doubles vies*, un article d'Alice Zeniter s'intitule « Faut pas faire chier Wikipédia ». À la rédaction de Wilfried, on aime bien aussi jouer avec les titres : « La bière est-elle une boisson de droite ou de gauche ? » (article du numéro d'automne 2021).

Une technique de titre incitatif est l'œuvre détournée : « Il s'agit cette fois de reprendre et plus souvent de « détourner » le titre d'une œuvre culturelle connue, essentiellement des livres et des films, mais aussi en référence à la télévision, à la musique... »²⁰². Yves Agnès illustre sa définition avec un titre du *Voici* du 2 octobre 2000 qui détourne le titre de la série télévisée « La croisière s'amuse » : « Johnny Hallyday : La croisière avec sa muse »²⁰³.

Nous avons titré notre article « Sur chantier : Immersion au pays des hommes et des disqueuses ». Nous nous sommes inspirée de la série « The Office », série télévisée britannique (adaptée notamment aux États-Unis) qui raconte le quotidien dans les bureaux d'une entreprise de vente de papier. La série est titrée « The Office » parce qu'elle se déroule dans un bureau. Notre article est titré « Sur chantier » parce que c'est là qu'il se déroule.

Les illustrations

À l'image de ceux des magazines américains, notre article est long. Les plus longs articles du magazine *Esquire* font entre 30 000 caractères espaces compris (e.g., « Joe Louis : The King as the Middle-Aged Man ») et 45 000 caractères espaces compris, parfois même plus. Le nôtre se situe dans les environs des 45 000 caractères. Cela représente plusieurs pages et il était donc nécessaire de les aérer pour faciliter la lecture. Les illustrations sont à cette fin pertinentes. « La photo, comme le dessin ou l'infographie, aère la page, « l'éclaire » et donc permet à l'œil de se reposer de la lecture des textes »²⁰⁴, souligne Yves Agnès. Outre l'aération de la page, l'illustration a d'autres avantages : « l'image, sous toutes ses formes, est plus facile d'accès que le texte, son approche est plus immédiate, plus globale, plus sensitive. Elle est un moyen d'entrer dans la lecture. »²⁰⁵

Les illustrations peuvent aussi véhiculer de l'information. Jean-Luc Martin-Lagardette les considère « efficaces » parce qu'elles « complètent l'information en apportant un autre mode de lecture, plus directement sensible. »²⁰⁶ Les illustrations choisies ici sont des dessins.

²⁰² *id. ibid.*, p. 135

²⁰³ *id. ibid.*, p. 134

²⁰⁴ Yves Agnès, *op. cit.*, p. 341

²⁰⁵ *id. ibid.*, p. 341

²⁰⁶ Jean-Luc Martin-Lagardette, *op. cit.*, p. 145

Comme le titre, elles participent à partager d'un coup d'œil l'esprit voulu léger et comique de l'article, et, à l'image des illustrations de *Doubles vies*, elles ont aussi fonction d'attirer le regard par leurs couleurs. Les illustrations et le titre de l'article donnent le ton et partagent la voix de l'auteur.

Les dessins ont été réalisés par Anna Baillij, diplômée de l'Institut des Arts de Diffusion de Louvain-la-Neuve. Anna apporte avec ses trois réalisations sa propre subjectivité à l'article puisqu'elles ont été dessinées assez librement. Les noms de l'auteure du texte et de l'auteure des illustrations sont dès lors clairement distingués au début de l'article.

CONCLUSION

Un contrat de lecture est établi entre le journaliste et le lecteur. Le premier promet de raconter la réalité, le deuxième de le croire. Si l'une des parties ne respecte pas les termes du contrat ou ne semble pas les respecter, l'autre n'a aucune raison de le faire. Le journalisme narratif, qui, par définition, s'amuse avec la fiction, est particulièrement susceptible de soulever les doutes des lecteurs, et de faire ainsi capoter le contrat.

La subjectivité est inhérente au travail du journaliste. Elle l'est d'autant plus à celui du journaliste narratif qui passe du temps avec ses sujets, crée des liens, s'immerge dans leur environnement et s'empare de la fiction. Ted Conover énonce un fait lorsqu'il dit qu'il est « difficile de passer beaucoup de temps avec des gens sans les voir comme des êtres humains et pas seulement comme des sources »²⁰⁷. Si, pour lui, c'est un « avantage de l'écriture d'immersion », cette relation étroite avec le sujet peut aussi devenir un désavantage, un objet de critique, une raison de douter.

Comment faire en sorte que le lecteur ne doute pas ? C'est ce que nous nous sommes demandée. La première solution qui nous est venue est l'acceptation de la subjectivité – voire son embrassement. La subjectivité n'est pas une mauvaise chose. Bien au contraire, elle est plus riche, plus réelle, plus vraie et surtout plus honnête que l'objectivité. En revanche, elle se doit d'être ça : honnête. Et explicitement révélée. Nous avons donc cherché à afficher notre subjectivité pour prévenir les doutes du lecteur.

Notre immersion a ses défauts : plus longue que le trajet Paris-Mantes de Zola, elle est bien plus courte que l'expérience (de six ans) de Truman Capote ; la réalité à laquelle elle s'intéresse ne nous est, au départ, pas complètement inconnue ; etc. Cependant, c'était une première tentative d'afficher notre subjectivité d'être humain à travers un narrateur qui s'exprime à la première personne du singulier, par exemple, l'usage d'un style direct qui transforme le récit en une conversation ou encore un léger mélange entre informations factuelles et informations subjectives.

L'expérience devrait être conduite à plus grande échelle pour donner de meilleurs résultats, dans de meilleures conditions et dans un timing qui permet une exploration et une exploitation de la subjectivité plus profondes. Mais l'enjeu était d'être honnête avec nous-même, les lecteurs et les sujets et, à cet égard, nous sommes d'avis d'avoir rempli notre mission.

²⁰⁷ Ted Conover, *op. cit.*, p. 73

Terminons par une précision importante : si à nos yeux la subjectivité de l'auteur doit être révélée pour que le lecteur ait toutes les cartes en main pour se faire son propre avis, indépendamment de celui de l'auteur, les faits doivent toujours prévaloir, n'en déplaise au journaliste.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Agnès Yves, *Manuel de journalisme : Ecrire pour le journal*, Paris, éd. La Découverte, coll. « Repères », 2002
- Assouline Pierre, *Albert Londres : Vie et mort d'un grand reporter, 1884-1932*, éd. Gallimard, 1989
- Boynton Robert S., *Le temps du reportage : entretiens avec les maîtres du journalisme littéraire*, trad. Michel Belano, éd. du sous-sol, coll. « Feuilleton non-fiction », 2021
- Hartsock John, *A History of American Literary Journalism : The Emergence of a Modern Narrative Form*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2000
- Lallemand Alain, *Journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, éd. de boeck, 2011
- Martin-Lagardette Jean-Luc, *Le guide de l'écriture journalistique (7^e éd.)*, La Découverte, coll. « Guides », 2009
- Pagès Alain, *Le naturalisme (3^e éd.)*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2001
- Ubertalli Olivier et al., *Journalisme 2.0 : Nouvelles formes journalistiques, nouvelles compétences*, éd. La Documentation française, 2012

Revue

- « 5 ans pour la littérature du réel », *Feuilleton*, n°18, éd. du sous-sol, automne 2016
- Collobert Catherine, « La littéralité platonicienne : instances et modes narratifs dans les dialogues », dans *Revue de métaphysique et de morale*, n°80, 2013, pp. 463-476
<https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2013-4-page-463.htm>
- Conover Ted, « Pourquoi l'immersion ? », trad. Anatole Pons, dans *Feuilleton*, n°18, 2016, pp. 66-80
- « Doubles vies », *Live Magazine*, n°1, éd. bayard, juillet 2021
- Jablonka, Ivan, « Le troisième continent », dans *Feuilleton*, n°18, 2016, pp. 38-45

Márquez Gabriel García, « Histoire de cette histoire », trad. Claude Couffon, dans *Feuilleton*, n°18, 2016, pp. 176-182

Vanoost Marie, « Journalisme narratif : proposition de définition, entre narratologie et éthique », dans *Les Cahiers du journalisme*, n°25, 2013, pp. 140-161

Vanoost Marie, « Le journalisme narratif aux États-Unis : de l'imprimé aux nouveaux formats en ligne », dans *Komodo 21*, n°16, 2022 <http://komodo21.fr/le-journalisme-narratif-aux-etats-unis-de-limprime-aux-nouveaux-formats-en-ligne/#:~:text=dans%20la%20presse-,Le%20journalisme%20narratif%20aux%20%C3%89tats%20DUnis%20%3A%20de%20l%27imprim%C3%A9,aux%20nouveaux%20formats%20en%20ligne&text=Le%20journalisme%20narratif%20peut%20%C3%AAtre,fiction%20pour%20raconter%20l%27actualit%C3%A9.>

Vanoost Marie, « Les mooks ou le nouveau retour du récit en journalisme », dans *Recherches en communication*, n°46, 2018, pp. 39-56

Vasset Philippe, « Écrire en position de faiblesse », dans *Feuilleton*, n°18, 2016, pp. 120-124

Articles en ligne

Bresson Vincent, « Les mooks font-ils toujours recette ? », *Ina, La Revue des Médias*, 22 mars 2019 <https://larevuedesmedias.ina.fr/les-mooks-font-ils-toujours-recette>

Caviglioli David, « Attention, le journalisme narratif débarque en France », *Bibliobs*, 28 juin 2015 <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20150626.OBS1646/attention-le-journalisme-narratif-debarque-en-france.html>

Covolo Julien & Destiné Eric, « Panique des Ukrainiens : 100.000 civils ont quitté leur foyer, les Ukrainiens tentent de fuir par tous les moyens », *RTBF*, 24 février 2022 <https://www.rtf.be/article/offensive-russe-en-ukraine-la-panique-et-la-detresse-des-habitants-10942329>

Delorme Marie-Laure, « Robert S. Boynton : les nouvelles stars du journalisme », *Le Point*, 3 janvier 2021 https://www.lepoint.fr/culture/robert-s-boynton-les-nouvelles-stars-du-journalisme-03-01-2021-2407973_3.php

McCrum Robert, « The 100 best nonfiction books : No 34 – Hiroshima by John Hersey (1946) », *The Guardian*, 22 mars 2018

<https://www.theguardian.com/books/2016/sep/19/hiroshima-john-hersey-1946-100-best-nonfiction-books-no-24-atom-bomb-1945-japanese>

Pajot Guillaume, « Tom Wolfe, une plume entre deux chaises », *Libération*, 31 juillet 2020
https://www.liberation.fr/livres/2020/07/31/tom-wolfe-une-plume-entre-deux-chaises_1795756/

Pajot Guillaume, « Janet Malcolm, la reine des piques », *Libération*, 3 août 2020
https://www.liberation.fr/livres/2020/08/03/janet-malcolm-la-reine-des-piques_1795943/

Paquot Michel, « Les mooks belges francophones se portent bien », *JOURNALISTE FREELANCE.BE*, 9 septembre 2021 <https://www.journalistefreelance.be/Les-mooks-belges-francophones-se-portent-bien>

Plimpton George, « The Story Behind a Nonfiction Novel », *The New York Times of the Web*,
16 janvier 1966
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?r=1>

Shannon Phil, « The long retreat of John Steinbeck », *Green Left*, 20 juillet 1994
<https://www.greenleft.org.au/content/long-retreat-john-steinbeck>

Snellings April, « 7 Chilling Facts About Truman Capote's "In Cold Blood" », *Mental Floss*, 28 septembre 2021 <https://www.mentalfloss.com/article/650613/in-cold-blood-book-facts>

Weill Claude, « Les années 60 : dix ans qui ont changé le monde », *L'Obs*, 21 décembre 2011
<https://www.nouvelobs.com/le-dossier-de-l-obs/20111221.OBS7280/les-annees-60-dix-ans-qui-ont-change-le-monde.html>

Cours universitaires

Delrez Marc, cours de *Littératures comparées du 19^e au 21^e siècle*, Université de Liège, 2022

Durand Pascal, cours d'*Introduction aux médias et à l'information*, Université de Liège, 2019

Servais Christine, cours d'*Analyse et enjeux des narrations journalistiques*, Université de Liège, 2021

Pages internet

« Anna Karénine », Wikipédia, dernière mise à jour le 5 décembre 2022
https://fr.wikipedia.org/wiki/Anna_Kar%C3%A9nine

« Anthropologie » (s. d.), *Larousse*
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anthropologie/3893>

« Corneille, L'illusion comique », La langue française, 24 juin 2022
<https://www.lalanguefrancaise.com/litterature/corneille-illusion-comique-acte-1-scene-1>

« La construction en chiffres », Constructiv Jaarverslag 2020.
<https://jaarverslag2020constructiv.be/fr/la-construction-en-chiffres/>

« Lincoln Steffens », Wikipédia, dernière mise à jour le 10 décembre 2022
https://en.wikipedia.org/wiki/Lincoln_Steffens

« Loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse », Wikipédia, dernière mise à jour le 21 mars 2022
https://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_du_29_juillet_1881_sur_la_libert%C3%A9_de_la_presse

« Muckraker », Wikipédia, dernière mise à jour le 1^{er} septembre 2022
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Muckraker#:~:text=Un%20muckraker%20\(de%20muck%2C%20%20C2%AB,criminalit%C3%A9%20et%20la%20corruption%2C%20impliquant](https://fr.wikipedia.org/wiki/Muckraker#:~:text=Un%20muckraker%20(de%20muck%2C%20%20C2%AB,criminalit%C3%A9%20et%20la%20corruption%2C%20impliquant)

« New Journalism », Wikipédia, dernière mise à jour le 23 juin 2022
https://en.wikipedia.org/wiki/New_Journalism

« Schéma narratif », Wikipédia, dernière mise à jour le 27 octobre 2021
https://fr.wikipedia.org/wiki/Sch%C3%A9ma_narratif

« The New Journalism », Wikipédia, dernière mise à jour le 15 décembre 2022
https://en.wikipedia.org/wiki/The_New_Journalism

Sites internet

Editions du sous-sol. <http://www.editions-du-sous-sol.com/le-sous-sol/>

Serial <https://serialpodcast.org/>

Slate Audio <https://www.slate.fr/audio/>

Œuvres de non-fiction (dont un ou des extraits ont été utilisés)

Aubenas Florence, *Le Quai de Ouistreham*, éd. Retrouvées, 2016

Capote Truman, *De sang-froid*, trad. Raymond Girard, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1966

Hersey John, *Hiroshima*, trad. Georges Belmont et Pascale Haas, éd. Tallandier, coll. « Texto », 2019

Huwart Anne-Cécile, *Mourir la nuit*, éd. Équateurs, 2020

Jardon Quentin, *Alexandria : Les pionniers oubliés du web*, éd. Gallimard, coll. « Hors-Série Littérature », [en ligne], 2019

Krakauer Jon, *Into the Wild, Voyage au bout de la solitude*, trad. Christian Molinier, éd. 10/18, 2008

Liens utilisés pour « Sur chantier »

Belga, « Le nombre de femmes travaillant dans la construction augmente, mais pas encore assez », *RTBF*, 16 décembre 2020 <https://www.rtb.be/article/le-nombre-de-femmes-travaillant-dans-la-construction-augmente-mais-pas-encore-assez-10655025>

Belga, « Le secteur de la construction craint faillites et pertes d'emploi », *Trends Tendances*, 5 juin 2020 https://trends.levif.be/economie/entreprises/le-secteur-de-la-construction-craint-faillites-et-pertes-d-emploi/article-news-1296709.html?cookie_check=1671367331

Gelin Romain, « La grande distribution alimentaire vainqueur du confinement », *Gresea*, 5 août 2020 <https://gresea.be/La-grande-distribution-alimentaire-vainqueur-du-confinement>

« Les nuages noirs s'amoncellent pour le secteur de la construction », *Trends Tendances*, 20 septembre 2022 https://trends.levif.be/economie/immo/les-nuages-noirs-s-amoncellent-pour-le-secteur-de-la-construction/article-news-1593027.html?cookie_check=1671367427

TABLES DES MATIÈRES

SOMMAIRE	2
REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION	6
PREMIERE PARTIE : LE JOURNALISME NARRATIF, UN GENRE INCLASSABLE.....	8
CHAPITRE PREMIER : LE NOUVEAU JOURNALISME.....	10
Le manifeste	11
« Le Nouveau Journalisme est mort »	12
CHAPITRE 2 : QU'EST-CE QUE TU ÉCRIS ?.....	13
Le « flou terminologique »	13
Un genre « monstre ».....	14
Tentatives de définition.....	15
Deux constantes	16
Un travail d'anthropologue	18
CHAPITRE 3 : UNE HISTOIRE DU JOURNALISME NARRATIF.....	19
Les origines de la non-fiction narrative	19
Les années 1870-1900.....	20
Emancipation de la profession de journaliste	20
Une période de bouleversements démographiques et économiques.....	21
Résistance au journalisme conventionnel.....	21
Le naturalisme	23
Le déclin.....	25
Les années 1930-1940	25
Le Nouveau Journalisme	27
CHAPITRE 4 : GRAND REPORTAGE À LA FRANÇAISE VS <i>NARRATIVE JOURNALISM</i> AMÉRICAIN	28
La bataille des origines	29
Un genre, deux traditions.....	30
Deux traditions, un genre.....	31
CHAPITRE 5 : LE JOURNALISME NARRATIF AUJOURD'HUI ET DEMAIN.....	33
DEUXIÈME PARTIE : RÉFLEXIONS ET APPLICATIONS	36
CHAPITRE 1 : LE JOURNALISTE, L'ASSASSIN ET LA SUBJECTIVITÉ	37
CHAPITRE 2 : LE SUJET	39
CHAPITRE 3 : LA RÉALISATION.....	40
Les inspirations.....	40

« Le Quai de Ouistreham » de Florence Aubenas : la « chose vue »	40
« Doubles vies », le premier numéro de Live Magazine : un style vivant	42
Les choix rédactionnels	43
Le narrateur	43
Les dialogues	45
Les fonctions du récit	46
Le style d'écriture	48
Le schéma narratif	49
Le titre	50
Les illustrations	51
CONCLUSION	53
BIBLIOGRAPHIE	55
TABLES DES MATIÈRES	60