

**Les croisées du « grand reportage » : analyse comparée de « récits de Russie » du début et de la fin du XX<sup>e</sup> siècle**

**Audrey Tremblay**

Thèse soumise à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences  
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français

Faculté des arts

Université d'Ottawa

## REMERCIEMENTS

De ces rencontres déterminantes dans le parcours d'une vie, plusieurs se sont produites lors de mes années d'études à Ottawa. Parmi elles, Mathieu-Félix Larouche, qui fut pour moi un interlocuteur sans égal, Jordan Miseferi, qui m'a offert son indéfectible soutien, et Maybel Gelly, qui m'a fait don de sa présence généreuse.

Dans mon ascension vers la pensée structurée, il m'a fallu un sherpa estimable, que j'ai trouvé en la personne exceptionnelle de Bertrand Labasse. La relation intellectuelle et conviviale que nous avons développée a fait de mon cheminement universitaire au second cycle une expérience privilégiée.

Enfin, je dédie cette thèse de maîtrise à mes parents, toujours à mes côtés, à ma sœur, que j'ai adorée, et à ma grand-mère, qui eut tant d'amour à me donner.

## RÉSUMÉ

Si le champ de la non-fiction, et en particulier le « *literary journalism* », bénéficie aux États-Unis d'une longue tradition de recherche, sa prise en compte au sein de la production médiatique francophone est beaucoup plus récente. De ce fait, les procédés par lesquels ces œuvres factuelles assurent leur légitimité journalistique sont encore incomplètement connus en tant que tels, et moins encore dans leur évolution diachronique au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

Notre recherche propose de contribuer à cet approfondissement collectif en observant de façon contrastive l'ethos discursif des écrivains-journalistes, de même que la mise en image du réel qu'offrent leurs « récits de Russie » publiés à deux époques différentes, celle de l'entre-deux-guerres et la nôtre.

Considérant l'évolution générale du journalisme, l'hypothèse est que les textes qui nous sont contemporains témoignent d'inflexions vers des formes moins emphatiques et plus objectivantes, bien qu'ils soient tout autant investis par les ambitions spécifiques du grand reportage. À cet égard, c'est la question de la « valeur discursive » qui se pose particulièrement dans le cas du grand reportage, ce que nous avons notamment circonscrit au moyen de la notion d'« efficacité de la parole ».

## INTRODUCTION

« Les temps les plus incertains sont les plus sûrs, écrit Donoso Cortès, parce qu'on sait à quoi s'en tenir sur le monde. » Cette citation (Pieper 1953, cité dans Simon 1954, p. 5) aurait sans doute provoqué chez les écrivains et tribuns, maîtres de la presse d'idées de l'Ancien régime, un sourire crispé alors que se profilait une nouvelle façon de pratiquer le journalisme qui venait de l'autre côté de la Manche et de l'Atlantique, arrimée aux faits plutôt qu'alimentée par « les fins commentaires, les lumineux aperçus, les traits, les dissertations éloquentes, les vives attaques et les fières défenses » (Dubief 1892, p. 77). On doit à cette élite cette représentation acerbe de ces nouveaux venus dans le milieu de la presse, c'est-à-dire ceux « plus ou moins poètes [qui] grouillent dans [l]es journaux en rêvant de positions élevées, attirés à Paris comme des moucherons par le soleil » (Balzac 1842/2002, p. 67) ou pire, les coureurs de scandales qui, au moment où ils tiennent leur information, « vous remercie[nt], vous salue[nt], descend[ent] l'escalier quatre à quatre et se sauve[nt] comme [des] voleur[s] » (Ordinaire 1887, p. 723). Cette réalité médiatique nouvelle, qui fait prendre une importance démesurée au moindre détail, engendrerait, en quelque sorte, un « état de surexcitation nerveuse dans lequel [le "nouveau journalisme"]<sup>1</sup> tient la nation », remarque Émile Zola (1894), qui affirme tout de même être « pour et avec la presse ».

Au moment où l'élite se voit outrepassée par une relation nouvelle qui s'établit étroitement entre une société entière et ses médias, la conquête d'un nouvel univers

---

<sup>1</sup> L'étiquette est de l'époque affirme Myriam Boucharenc (voir 2004, p. 21).

idéologique, culturel et socio-économique marque les retentissants débuts de la presse d'information. Ceux-ci bouleverseront l'ancien ordre dans lequel était maintenue la pratique du journal, qui tirait jadis sa légitimité des mouvements d'opinion et des groupes politiques qui le finançaient. On associe couramment l'homme de presse Émile de Girardin à l'implantation du régime informatif anglo-saxon dans la presse française qui, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, fera du *Petit Journal* l'un des premiers journaux populaires à grand tirage, et, par voie de conséquence, le premier objet de consommation de masse en France.<sup>2</sup>

C'est une ère médiatique nouvelle qui s'installe et dans laquelle se diluent les deux élites qui dominaient le journalisme français, soit le tribun et l'écrivain, et ce, à une époque où, lorsqu'on ne s'en servait pas comme tremplin vers une autre carrière, on « entrai[t] en journalisme comme à l'intérieur d'un cheval de Troie posté aux portes de la cité Littérature » (Durand 1994, p. 134). C'est donc la vocation littéraire du journalisme français que l'avènement de la presse populaire d'information vient d'abord ébranler, alors que s'introduit, au côté de l'éditorial et de la chronique, l'écriture factuelle et anonyme du « petit reportillon » (Huret 1891, cité dans Boucharenc 2004, p. 20). Sûrement, et bruyamment, l'échelle de prestige se renverse, « l'ancien chroniqueur [représenté par] l'homme d'esprit, de bons mots et de propos à bâtons rompus est détrôné par un écrivain moins soucieux de briller, mais mieux informé des sujets qu'il traite : le reporter » (Le Roux 1889, p. 2).

---

<sup>2</sup> « Qu'est-ce que la masse? se demande Olivier Reboul. Un nombre indéfini, en général immense, d'individus qui n'ont d'autre lien entre eux que de recevoir le même message. » Selon lui, « c'est la communication de masse qui crée la masse » (voir Reboul 1991, p. 94).

Dans son appareil le plus simple, le reportage se présente comme un texte rédigé par un témoin qui rapporte des faits et qui s'en porte physiquement et moralement garant. Ce serait le « petit journalisme » subordonné à la collecte du fait divers. Or, affichent ses défenseurs, le reportage aurait tout ce qu'il faut pour devenir « grand » et se révélerait ainsi comme « un art de l'information et un art du récit » (d'Almeida et Laporte 2010, p. 69). C'est précisément l'espoir qu'ont entretenu Pierre Giffard, Hugues le Roux et Fernand Xau, c'est-à-dire « une culture journalistique fière de son raffinement multiséculaire [qui] ne manquerait pas d'inventer une approche nouvelle et prodigieuse du traitement de l'actualité. » (Labasse 2018, p. D30) Selon le vœu de Fernand Xau, qui a fondé en 1892 *Le Journal*<sup>3</sup>, le défi de cette pratique d'écriture se devait d'être relevé par des écrivains de talent qui lui donneraient du style, d'où une orientation à double sens, l'une en regard du modèle journalistique américain vu de Paris, et l'autre envers le modèle français vu par des correspondants étrangers postés à Paris. Parmi les critiques énoncées envers le modèle anglo-saxon, celle de Fernand Xau, abondamment citée, évoque le raffinement des Français « pour [ne pas se] contenter d'un reportage tout sec » (cité dans Ferenczi 1994, p. 65). Un correspondant de *La Gazette de Lausanne*, en 1902, affirme, quant à lui, que le journal de Paris « [...] n'informe guère ou renseigne incomplètement », tout en prenant soin de mentionner toutefois le talent de ses journalistes, qui « sont les premiers du monde pour le tour de main et l'art de trousser un article » (Secrétan (s. d.), cité dans Ferenczi 1994, p. 239).

---

<sup>3</sup> « Je voudrais lancer un journal littéraire à un sou et mettre à la portée des petits commerçants, des ouvriers, des instituteurs, des employés un peu de littérature. Ce serait la table d'hôte à prix réduit » (Xau [s. d.], cité par Meyer, 1911, p. 367-368).

Une hypothèse avancée par Bertrand Labasse, selon laquelle « un repère essentiel sur l'essence du grand reportage se trouve[rait] dans le paradoxe fondateur qui le situe à la fois dans la continuité du reportage d'information journalistique et à l'exact opposé de celui-ci » (Labasse 2014), met de l'avant la particularité antinomique de l'écriture du reportage littéraire, traduite par le conflit qui se poserait entre la promesse de vérité et les procédés de la fiction romanesque, plus précisément ceux qui relèvent de la mise en scène de soi et de la dramatisation du réel auxquelles le grand reportage des années vingt a particulièrement recours. Ces techniques, à partir du moment où elles se posent comme un choix discursif, se montreraient incompatibles, en raison de l'« artifice rhétorique » et de leur filiation littéraire, avec l'exigence de vérité, dont le « père du journalisme français », Théophraste Renaudot, avait déjà, en 1631, soulevé le caractère fondamental :

« [...] En une seule chose ne céderais-je à personne, en la recherche de la vérité, de laquelle néanmoins je ne me fais pas garant, étant malaisé qu'entre cinq cents nouvelles écrites à la hâte d'un climat à l'autre, il n'en échappe quelque une à nos correspondants qui mérite d'être corrigée par notre père le Temps, mais encore [...] faut-il..] savoir qu'en ce temps-là, tel bruit était tenu pour véritable » (cité dans Labasse 2004, p. 83).

Le repérage de procédés romanesques nous apparaît tout indiqué dans notre démarche analytique, car ceux-ci se situent justement dans le paradoxe souligné par B. Labasse.

Notre intérêt de cultiver les fruits d'une recherche sur le reportage littéraire s'est par ailleurs manifesté à la lecture d'une enquête menée par une figure emblématique du grand reportage, celui que l'on appelle le « prince des reporters », Albert Londres. Une problématique s'est rapidement dégagée à partir d'une impression, qui fut frappante, selon laquelle le grand reportage des années vingt diffère, de façon marquée, de ce qui

s'écrit dans le même champ professionnel à notre époque. Nous avons donc cherché à faire ressortir, afin de les comparer, des traits de typicité utilisés par les écrivains-reporters-journalistes<sup>4</sup> que composent deux corpus que cent années séparent. Le travail d'analyse que nous proposons consiste dès lors à rendre compte de l'écriture des grands reportages littéraires des années vingt, considérées comme l'âge d'or de cette pratique, et de comparer à ceux-ci des textes qui nous sont contemporains. À l'aide de cette approche diachronique, nous cherchons à comprendre en quoi ces formes d'écriture se distinguent l'une de l'autre en nous attardant, d'une part, sur des procédés au service de la manifestation de soi, ou même de la mise en scène de soi, et en nous intéressant, d'autre part, aux techniques qui mobilisent les figures rhétoriques en vue de créer « l'illusion participative ». Notre approche consiste donc à observer les distinctions progressives du reportage en nous appuyant sur deux corpus issus de deux époques, celle de l'entre-deux-guerres et la nôtre, autour desquelles nous articulons deux axes analytiques, l'ethos rhétorique et la « figurabilité ». Nous étudierons les textes d'Albert Londres (1920), Henri Béraud (1926) et Simenon (1934), que nous confronterons à des textes beaucoup plus récents afin d'observer des variations poétiques et rhétoriques qui se manifestent dans les textes beaucoup plus récents des journalistes Jean-Luc

---

<sup>4</sup> Notre souci d'un usage rigoureux des mots nous a conduit à qualifier Albert Londres, Henri Béraud et Simenon d'un terme appartenant à l'époque de l'entre-deux-guerres, soit « écrivain-reporter ». En ce qui concerne les journalistes de notre plus récent corpus, en raison du contexte professionnel qui est le leur, nous les nommerons « journalistes ». Enfin, pour désigner l'ensemble, nous optons pour le terme « écrivain-journaliste ».

Guillebaud (1998), Anne Nivat (2002) et Frédérick Lavoie (2015)<sup>5</sup>. Par ailleurs, la presse étant une institution sociale et collective, les journalistes qui constituent notre corpus ont été choisis en raison de leur notoriété passée ainsi que de leur reconnaissance publique actuelle. Dans un souci de cohésion, les textes sélectionnés concernent les récits d'enquêtes menées sur le territoire de la Russie et de l'Europe de l'Est. Cependant, en raison des métamorphoses qu'a subies le journalisme depuis les années vingt, dont la raréfaction de la diffusion quasi quotidienne de grands reportages dans les colonnes de nos journaux, des disparités quant au support de diffusion et aux motifs qui ont permis à ces reporters d'intégrer la sphère publique doivent être soulignées : Albert Londres (*Excelsior*), Henri Béraud (*Le Journal*) et Jean-Claude Guillebaud (*Le Nouvel Observateur*) ont produit leur reportage à la suite d'une entente avec un organe de presse, qui les a diffusés. Simenon (*Le Jour*) finançait, quant à lui, ses voyages en vendant ses reportages à l'avance. Frédérick Lavoie est un journaliste indépendant qui vend ses articles à la pige et publie sous forme de livre ses enquêtes journalistiques. Quant à Anne Nivat, elle s'est fait connaître comme une reporter de guerre indépendante en Afghanistan, en Irak et en Russie.

Afin de réunir notre corpus, nous avons dû contourner une considération extratextuelle qui vise à établir une distinction entre toute littérature de voyage et le reportage au sens journalistique du terme. En effet, une tradition de presse, rattachée à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, consistait pour un journal à « financer le voyage d'un écrivain sur un

---

<sup>5</sup> Afin d'obtenir un maximum de clarté textuelle, nous ne répèterons pas les années de publication à chaque fois que nous citerons les journalistes-écrivains de notre corpus. Sauf indication contraire, les textes à l'étude auxquels nous faisons référence sont toujours les mêmes.

lieu dont il devait rapporter un récit, lequel, écrit à la première personne et soumis à l'exigence du code romantique de "l'impression", n'en prétendait pas moins dire la vérité sur ce qu'il avait vu. » (Venayre 2007, cité dans Labasse 2014, p. 327) Encore aujourd'hui, le projet que se proposent certains journalistes voyageurs n'est pas justifié par cette quête extrinsèque de la *nouvelle*, qui constitue un trait de typicité du reportage. (Labasse 2014, p. 326-327)<sup>6</sup> C'est donc l'engagement autojuridictionnel des textes, « c'est-à-dire les critères d'appréciation implicites ou explicites selon lesquels tout discours (scientifique, journalistique, littéraire, distractif) s'offre spécifiquement à être évalué » (Labasse 2017, p. 201), qui a guidé notre choix de reportages. Nous avons donc considéré en priorité les auteurs dont les intentions journalistiques ne faisaient aucun doute : les écrivains-reporters et journalistes de nos deux corpus sont, ou ont été, reconnus par la profession et bénéficient, ou ont bénéficié, d'une couverture médiatique importante, de même leur reportage s'est-il vu publié sous forme de livre en tant que témoignage journalistique de l'arrière-plan social en Russie et en Europe de l'Est.

Pour nous guider dans notre analyse, nous nous appuyerons sur l'étude menée par Marie-Ève Thérénty en ce qui concerne la pratique du grand reportage à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans laquelle elle relève, d'une part, l'imbrication des formes d'écriture provenant de deux systèmes professionnels, c'est-à-dire le domaine littéraire et le champ journalistique. La chercheuse observe également un changement de paradigme – essentiellement la professionnalisation de la pratique – où l'écrivain-publiciste<sup>7</sup> devient

---

<sup>6</sup> C'est la raison pour laquelle nous avons notamment exclu Olivier Weber, *Voyages au pays de toute les Russies* (1992), et Oliver Rolin, *En Russie* (1997).

<sup>7</sup> Le terme « publiciste », dont l'usage est vieilli, fait référence au chroniqueur et à l'échotier.

un journaliste au sens de « fait-diversier, de grand reporter, d'interviewer » (Thérenty 2007, p. 22).

Le travail de recherche de Myriam Boucharenc est plutôt consacré à l'écrivain-reporter des années trente, et son étude cerne les multiples formes composant le récit d'enquête, notamment au moyen des intentions de communication de l'écrivain-reporter, les topos du genre ainsi que les variations poétiques.

Quant aux historiens de la presse, nous nous sommes appuyée majoritairement sur Marc Martin, Christian Delporte et Fabrice d'Almeida ainsi que Thomas Ferenczi.

Nous pouvons compter de plus sur un article de Christine Masuy qui s'interroge sur la dimension figurative du journalisme, plus particulièrement l'usage de l'hypotypose, ainsi que sur deux travaux de Bertrand Labasse, l'un portant sur la frontière entre le journalisme et la littérature, et l'autre sur le rôle des modèles mentaux dans la construction de la « valeur discursive ». Notre effort d'analyse est par ailleurs inspiré de la théorie de l'adéquation sociocognitive sur laquelle travaille Bertrand Labasse, mais compte tenu de l'objectif plus limité de notre recherche, elle nous a plus servi d'éclairage général que de référence théorique effectivement mobilisée.

Enfin, nous nous sommes proposée plusieurs lectures afin d'étoffer notre approche théorique et analytique. Michel Meyer, George Molinié, et Ruth Amossy constituent les principales références en ce qui a trait à la rhétorique, pratique ancestrale à laquelle nous avons appareillé la théorie des schémas.

D'aucuns diront qu'un bon reportage est de bien raconter, et plusieurs techniques sont par ailleurs employées à cet effet. Celles qui nous intéressent sont toutefois associées à

des procédés d'écriture romanesques que non seulement les travaux de Marie-Ève Thérénty et de Myriam Boucharenc relèvent, mais qui semblent s'étendre à tout le champ d'études de l'écriture du réel ou de non-fiction. C'est pourquoi nous prendrons, comme point de départ, l'analyse du grand reportage dans sa dimension historique, d'une part, et poétique, d'autre part, comme entendu dans sa forme « canonique », c'est-à-dire au moment où cette pratique d'écriture a connu son apogée dans les années vingt. Nous tenterons par la suite de faire ressortir la présence discursive du journaliste, et ce, en observant les manifestations de soi relatives à la notion classique et pragmatique de l'ethos où l'expression du caractère moral constitue une voie de persuasion. Tout en nous laissant guider par des caractéristiques typiques, nous mènerons par la suite une analyse de la dimension figurale qui s'exprime par « l'illusion participative ». Nous examinerons à cet effet le recours aux techniques d'écriture pour « faire vivant », et dans laquelle trouveront leur place l'étude des descriptions, plus particulièrement les restitutions d'ambiance, mais également les dialogues en style direct, que nous concevons comme un élément inhérent à ce qu'il est convenu d'appeler la « scène à faire ». Toujours dans le but de faire ressortir les manifestations de soi et la figurabilité des textes, nous aborderons enfin la notion de « valeur discursive », comprise comme « efficacité de la parole », en nous penchant sur des observations toujours reliées à notre axe théorique, mais qui s'inscrivent dans un horizon plus large de l'analyse. Notre critère pour l'établir repose sur la pertinence cognitive, laquelle se décrit comme la recherche de l'effet cognitif maximal moyennant l'effort de traitement le plus faible, ce qui constituerait le moteur fondamental de la sélection et de l'interprétation des

informations. (Labasse, 2016) Aussi convient-il de s'attarder non pas à l' « illusion référentielle », qui vise à « faire vrai », mais plutôt à l' « illusion participative », qui, selon nous, cherche à « faire vivant ». En des termes plus théoriques, nous porterons notre attention sur la force rhétorique de la voix de l'écrivain-journaliste, ainsi que sur la dimension sociocognitive suscitée par la mise en image du réel. Ainsi pourrions-nous peut-être observer la mouvance d'un ressort persuasif à un autre, soit celui des mœurs et des passions à celui de la raison, proche du concept de vérité objective.

## CHAPITRE I

### Genèse et poétique du grand reportage

#### Élaboration d'un genre

L'histoire de la naissance du journalisme moderne en France remonte au XIX<sup>e</sup> siècle. Certains diront que la pratique du reportage remonte encore plus loin. Il est possible en effet de considérer l'existence des « nouvellistes », dès le XV<sup>e</sup> siècle, comme les « lointains et anonymes aïeuls des reporters et des faits-diversiers, [alors que ceux-ci] se glissaient dans les manifestations publiques [...] et fréquentai[ent] des lieux stratégiques où s'échangeaient les nouvelles » (Delporte 1995, p. 8). Mais cela n'est pas nouveau non plus. Avant même la parution de la *Gazette*, en 1631, premier périodique francophone, « de nombreuses feuilles à parution irrégulière (les canards) se plaisaient à rapporter des histoires de crimes abominables et de prodiges plus ou moins inventés » (Labasse 2012, p. 118).

Les années 1880-1890 en France sont marquées par une nouvelle phase de l'expansion de la presse, la libéralisation politique, les progrès techniques et l'extension du lectorat. La poursuite de la quête de l'information qui a pris naissance aux États-Unis témoigne de l'appétit pour le fait divers, souvent tragique ou scandaleux, d'un nouvel et immense auditoire. L'importance de la collecte des faits sur le terrain, ainsi que la prédominance d'un discours qui « stimule un regard objectivant qui cherche une description clinique des événements [et] pose les individus et les faits en objets de descriptions froides »

(Neveu 2001, p. 11) caractérisent le nouveau modèle journalistique anglo-saxon, le journaliste américain se définissant avant tout comme un professionnel de la quête de nouvelle. Essentiellement, le reporter est un journaliste de terrain, il y collecte des faits qu'il organise en récit. Tout l'oppose en effet à l'homme de presse de l'Ancien régime : « voyages hâtifs, interviews, faits divers, tournées des commissariats de police [...], pénombre des [maisons de jeux clandestines], fumées des réunions publiques [...], tout cela et bien d'autres choses encore qui n'ont rien de commun avec le silence feutré des bibliothèques » (Naud 2005, p. 14).

En France, dans les années 1860-70, la toile de fond sur laquelle se dessinent les contours du reportage est encadrée par le journalisme de tradition littéraire, lequel invite un renouvellement de l'« ethos » du reporter grâce à l'inclination empathique et à l'appel à l'émotion. Avec d'anciens collaborateurs tels que Chateaubriand, Balzac, Théophile Gautier, George Sand et Zola, pour ne nommer que ceux-là, la nouvelle presse, que la montée de l'écriture factuelle caractérise, se montre en conflit avec l'intérêt de préserver l'héritage littéraire auquel le journalisme français est attaché. Le projet, en 1892, de Fernand Xau de réunir en une seule entité un journal bon marché d'information et de littérature exprime ce vœu de se mettre au goût du jour tout en conservant « la part d'interprétation, de subjectivité, de création » (Delporte 1995, p. 22) qui découle de la tradition littéraire de la presse française. Et Jules Vallès, chroniqueur pour le *Figaro*, à son retour de Londres, ne laissait pas pressentir autre chose, alors qu'il écrit, en 1865 :

*Le fait divers* a annoncé la veille le désastre ou le crime; je vais, le lendemain, à travers les tristesses, les cendres, ramasser les détails poignants : je passe du théâtre dans la coulisse, de la scène publique dans la maison privée; [...] j'irai, moi, sur les lieux mêmes et je suivrai les traces de l'accident ou du malheur, écoutant pour vous les rejeter, les cris de désespoir ou de regret, recueillant les paroles touchantes, les larmes amères (Disegni 2010, p. 44).

Toutefois, les reporters de faits divers, contrairement à Jules Vallès (qui était chroniqueur), ne portent pas, pour reprendre la fameuse formule d'Albert Londres, « la plume dans la plaie ». À leur côté se singularise un autre type de reporter, « non moins curieux et plus héroïqu[e] [qui court] le monde en tout sens, sui[t] les armées, découv[r]e les sources du Nil, s'expos[e] au choléra ou à la peste » (Dubief 1892, p. 72), bref, un « compagnon du vaste monde », qui se verra, quant à lui, le dépositaire glorieux d'un pan de l'histoire de la presse.

À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en France, l'importance déterminante attribuée aux faits bruts, le développement de nouveaux moyens de communication et de transports ainsi que les guerres européennes ont permis à un journalisme hybride de prendre forme, c'est-à-dire le « grand » reportage, celui qui, aux dires du biographe d'Albert Londres, précède l'événement, alors que le « petit » reportage est celui qui le suit. (Assouline, 1989, p. 60) Le cas d'aventure journalistique le plus connu se déroule toutefois en 1871, alors que le directeur du *New York Herald* ose financer une expédition de recherche en Afrique et assigne son correspondant spécial, Henri Stanley, à retrouver l'explorateur Livingstone dont la trace avait été perdue. Ce moment charnière dans l'histoire du grand reportage confère, nous dit Thomas Ferenczi (1994), « l'éclat et le prestige qui vont rendre la profession enviable. » (p. 47) Ce type de haut fait ne manque d'ailleurs pas de consolider le processus de fictionnalisation de la figure de journaliste qui s'effectue au

dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Du côté de la fiction romanesque, *Michel Strogoff*, de Jules Verne, met en scène dès 1876 « deux des produits les plus distingués de la civilisation moderne, MM. Harry Blount et Alcide Jolivet [...], deux correspondants [...] venus chercher [à Nijni Novgorod] des impressions au profit de leurs lecteurs » (Verne 1876/1996, p. 59). Et puis paraît, en 1880, *Le Sieur de Va Partout : Souvenir d'un reporter* de Pierre Giffard, qui inaugure le nouveau journalisme en se faisant en quelque sorte le théoricien-journaliste grâce son récit à mi-chemin entre fiction et documentaire. Pour compléter cette trilogie exemplificatrice, le célèbre héros Rouletabille de Gaston Leroux, auparavant chroniqueur judiciaire et grand reporter au *Matin*, fait son apparition dans les quotidiens français en 1907, et les lecteurs pourront suivre ses tribulations jusqu'en 1922. Les enjeux revendiqués par Pierre Giffard et Gaston Leroux, deux écrivains-journalistes qui, au moyen de leurs personnages, ont fait du reportage une sorte d'excellence journalistique, procèdent de la sphère symbolique. Ceux-ci proposent un discours sur le monde qui se veut nouveau, un discours de vérité, au plus près du terrain, auquel s'ajoute « une représentation qui provient du cœur de la culture médiatique, une représentation en forme de *success story* de l'ère de l'information », le reporter fictif (Pinson 2010, p. 87).

Le terme « reporter », lexicalisé dans les années 1820, apparaît dans une anecdote de Stendhal reproduite dans *Promenades dans Rome* (1829/1993, p. 181). Ce terme se voit par ailleurs attribuer l'épithète « grand » lorsque Albin Michel intitule l'une de ses séries *Les Grands reportages*, lancée en 1923, ce « qui a pour effet immédiat d'identifier de manière décisive [ce] genre littéraire original » (Naud 2005, p. 178) situé dans la

tradition littéraire du Naturalisme et du Réalisme. Le grand reportage, aussi désigné comme « investigation au long cours », serait par ailleurs l'héritier de deux genres littéraires : le roman d'aventures et le récit de voyage. Toutefois, lorsqu'un journal « envoie un reporter au loin, c'est avec une commande bien précise : il s'agira d'enquêter sur des événements d'actualité immédiate, sur un sujet nouveau ou d'aborder sous un angle neuf la réalité sociale, culturelle ou politique d'un pays » (Boucharenc 2004, p. 57).

Au départ, la percée que le reportage avait accomplie au cours des années 1870-1890, alors qu'il se présentait comme un « journalisme sans teneur politique ni tenue littéraire » (Durand 1994, p. 136), avait fait regretter, écrit Zola (1894), l'ancienne presse à tous les hommes de cinquante ans. Pascal Durand (1994) relève que l'agitation collective qu'a provoquée l'américanisation de la presse française n'est pas tant une démarche bousculant les habitudes des « véritables » journalistes qu'un faisceau de catégories ou de représentations susceptibles de reconfigurer en profondeur l'habitus journalistique. (p. 140) De nouveaux acteurs, de nouvelles légitimités, de nouveaux publics, l'affaiblissement du magistère littéraire ne sont que quelques dépossessions qu'a connues le journalisme de l'Ancien Régime. Jules Huret, l'un des précurseurs du grand reportage comme genre littéraire, avant Albert Londres et Joseph Kessel, se voit attribuer ces mots de son ami Octave Mirbeau, en 1901 : « M. Jules Huret est un grand journaliste comme il en existe seulement en Angleterre et en Amérique » (Ferenczi 1996, p. 60). C'est dire la dette contractée par le journalisme français auprès de l'anglo-saxon. Mais c'est pourtant ce qui a été reproché à Albert Londres, nous raconte sa fille

Florise, lorsque, en 1915, se voyant refuser un reportage aux Dardanelles, il quitte la rédaction du *Matin* :

- Non, monsieur Londres, nous ne désirons pour l’instant envoyer personne.  
[...]
- Alors, monsieur, je regrette, mais je quitte votre maison.
- Adieu donc, bon voyage, nous nous passerons de vous. Vous avez introduit du reste au *Matin* le microbe de la littérature (Londres 1934/2000, p. 86).

Réplique fameuse et sans doute enjolivée, la division que le journalisme à l’anglo-saxonne a provoquée dans le milieu de la presse française est cependant surtout traduite par cette déclaration de guerre du numéro un du *Matin*, lequel affirmait, en 1884, que la publication de feuilleton « ne saurait trouver place dans un journal débordant d’informations et de nouvelles » (Labasse 2014, p. 321). C’est toutefois ce journal qui, le premier, a publié à la une un article d’Albert Londres, le 19 septembre 1914, lequel faisait entendre aux lecteurs le « poème de pierre » chanté par la cathédrale de Reims en flammes...

### Dimensions littéraires du grand reportage

Art travaillé, le grand reportage, que Myriam Boucharenc oppose au reportage brut strictement journalistique, c’est-à-dire centré sur la nouvelle et le fait vérifié, a fait l’objet de plusieurs analyses littéraires. Qu’il demeure difficile à circonscrire serait cependant une conséquence découlant d’un idéal précis, à savoir que le journalisme est « un "état" comme l’on disait au XIX<sup>e</sup> siècle, c’est-à-dire une façon de travailler et de vivre que l’on ne quitte pas » (Martin 2005, p. 319). Marie-Ève Thérenty abonde dans le

même sens lorsqu'elle souligne que « c'est un ethos qui permet de différencier nettement voyageur et reporter » (Thérenty 2006, p. 102), plus qu'une considération extratextuelle majeure, à savoir que le reportage résulte d'une commande donnée par un directeur de journal. Aussi doit-on considérer la dichotomie enthymématique entre « grand » et (petit) reporter, car pour reprendre la comparaison de Bertrand Labasse (2014), la désignation de grand reporter « ne circonscrit pas plus le "grand reportage" que celle de danseur étoile n'impose l'existence d'une "danse étoile". » (p. 330) Précisons à cet effet que du journalisme anglo-saxon est importée, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en France, une écriture brute qui fait disparaître l'instance d'énonciation, ce qui suggère une restitution « objective » des faits. Cette forme discursive s'inscrit plutôt dans un ordre de discours dans lequel se manifeste un idéal de vérité objective, auquel on peut substituer à la connaissance désintéressée prévalant dans le domaine scientifique, un « réalisme désintéressé » souhaité dans la presse d'information<sup>8</sup>. Cet « alignement » du journalisme avec l'esprit scientifique qui s'est imposé au XIX<sup>e</sup> siècle a été souligné par Bertrand Labasse (2015a) :

L'essor de la référence à l'objectivité journalistique [...] coïncide avec celui de la méthode, voire de l'idéologie scientifique, non seulement dans les sciences de la nature et de la vie, mais aussi dans le rapport au réel en général [...] (p. 8).

Cette attitude désincarnée sera par ailleurs décriée par l'intelligentsia française, donc l'écriture factuelle se verra contrebalancée par une « version noble de la très sérieuse chasse à l'information » (Boucharenc 2004, p. 21), c'est-à-dire le grand reportage. Ainsi

---

<sup>8</sup> Rapprochement que l'on doit à Walter Lippmann (1920, cité par Awad 2010, p. 114).

va la conclusion partielle de Bertrand Labasse (2014), encore une fois, dans son assaut des côtes définitionnelles du grand reportage :

Tandis que le reportage avait consacré symboliquement le journalisme par l'exclusion du littéraire, le « grand reportage », en un retournement spectaculaire, célébrait au contraire les retrouvailles du journalistique et du littéraire ». « Grand » vient donc rapprocher ce que « reportage » avait disjoint peu avant, mais cette réconciliation n'est possible qu'après que le journalisme s'est affirmé dans sa spécificité (p. 334).

C'est au lendemain de la Première Guerre mondiale que plusieurs journaux populaires brandiront, à grand coup de publicité, le grand reportage comme principal argument de vente. Cette guerre toutefois, qui « a interrompu la *success story* qui fut celle de la presse française tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle » (Charle 2004, p. 244-245) et qui altéra, notamment en raison du « bourrage de crâne » dont la presse fut accusée plus tard<sup>9</sup>, la nature des rapports du public avec les journaux de la grande presse, a provoqué une sensibilité toute particulière tout autant chez le grand public que chez les reporters. Et c'est dans le contexte moral et idéologique d'après-guerre que le grand reportage, qui ne relève pas d'un phénomène de mode, semble enfin incarner l'hybridation entre le journalisme d'information et de littérature qu'annonçaient, ou du moins souhaitaient, Pierre Giffard, Gaston Leroux et Fernand Xau.

Entre information et littérature, le réel journalistique toutefois est validé par des « preuves » et il est rendu par une « méthode », celle-là caractérisée par une manière

---

<sup>9</sup> Pour illustrer la propagande qui fut mise en œuvre à travers les journaux de l'époque, Pierre Albert (1972) rapporte ces propos de Jean Guéhenno (1968) : « "Il y a deux guerres, a écrit Alain, celle qu'on fait et celle qu'on dit." Tout le monde sur ce sujet ment... L'homme est une bête soumise, et, à le prendre par un autre biais, je dirai que la guerre a commencé ce système d'aviilissement et d'asservissement généralisé... : le conditionnement. Le système, du premier coup, parvint à une perfection qui n'a pas été dépassée. La presse fut son principal outil. Un journalisme héroïque, pendant quatre années, s'employa à mener les pauvres hommes jusqu'au bord de leur tombe et tous les matins leur promit une bonne et tranquille mort... La guerre n'a duré que par ces mensonges et cette hypocrisie. La vérité l'eût arrêtée [...] » (p. 407).

d'observer, et dont l'honnêteté et le souci d'exactitude de celui qui transmet l'information constituent le fondement. Tout comme le récit historique et le récit de voyage, la matrice stylistique du grand reportage s'efforce d'abord de donner une image directe et exacte d'un passé plus ou moins immédiat. Cela peut s'observer par le présent du discours, c'est-à-dire « au moment même où j'écris, je vois », un procédé discursif qui vise à produire un effet particulier, à savoir présenter un témoignage « sans disjoindre totalement le moment de l'énonciation du récit et de mieux "rendre" la proximité temporelle de la "chose vue" [...] » (Boucharenc 2004, p. 150). Cette recherche de l'immédiat peut également s'observer lorsque le narrateur s'efface totalement donnant ainsi l'illusion d'une restitution immédiate. Lorsqu'il y a narrateur toutefois, la fonction narrative de la première personne est exclusivement professionnelle et n'a rien d'une confession intime, le reporter se voulant l'œil et l'ouïe du lecteur. Autrement dit, le reporter doit se présenter comme étant quelqu'un à qui l'on peut se fier – le *reliable narrator* des Anglo-Saxons –, et dont la véridicité de l'enquête se révèle comme le but d'une quête où « l'information devient l'autel sur lequel le reporter se sacrifie ». (Thérenty 2007, p. 318) Dans la mise en place d'un dispositif de véracité placé autour de l'information se laissent repérer les tentatives de maintenir la crédibilité, notamment par la réitération de la profession de foi du reporter ainsi que la déclamation de son identité professionnelle.

À côté de la « poétique de la chose vue », qui sera examinée dans la troisième partie de ce travail, la subjectivité forte de l'écrivain-reporter des années vingt, et qui constitue le prisme par lequel est rendu l'événement, apparaît comme une voie d'entrée

en ce qui a trait à la construction de l'ethos. En recourant à une certaine autorité morale, de même qu'en proclamant sa sincérité, l'écrivain-journaliste contribue à renforcer son témoignage et pose ainsi les fondations d'une rhétorique persuasive. C'est l'angle par lequel sera abordée la construction de l'ethos des écrivains-journalistes dans le chapitre suivant.

## CHAPITRE II

### La construction de l'ethos : autorité et sincérité

#### Perspectives théoriques sur l'ethos

L'un des traits de la poétique du grand reportage est de se montrer comme un texte fortement conatif, un « trait qui le rapproche de la lettre [et qui] serait plus largement le propre des écritures en marge du littéraire ». (Boucharenc 2004 p. 73) Le journalisme de grand reportage a recours à l'art de séduire et cherche à impliquer son destinataire, et c'est à ce niveau que l'analyse rhétorique nous apparaît féconde, en ce qu'elle fournit des concepts qui se définissent en rapport avec la persuasion et l'adhésion. Plusieurs courants théoriques ont cherché à rendre contemporaine la notion d'ethos rhétorique. La définition des sociologues, notamment, inscrit l'ethos « dans un échange symbolique réglé par des mécanismes sociaux et des positions institutionnelles extérieures » (Amossy 1999, p. 131) – autrement dit l'« habitus » de Pierre Bourdieu –, tandis que selon les pragmaticiens, l'ethos rhétorique « se construit dans l'interaction verbale et est purement interne au discours » (*ibid.*). Cette dernière approche est celle que nous privilégions. De plus, étant donné l'étendue de notre corpus, nous limitons, d'une part, notre analyse de l'ethos rhétorique aux manifestations des qualités morales, particulièrement la sincérité que met de l'avant l'écrivain-journaliste. La prise en compte du lecteur à travers les procédés qui visent à établir un contact avec lui constitue l'autre

versant de notre observation de cet « état » qui est le propre de la profession journalistique, du moins à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Ce rapport fondamental d'intersubjectivité entre le lecteur et l'écrivain-journaliste commande l'élaboration réfléchie d'une image de locuteur, ce que l'on appelle ethos en rhétorique, ou posture en sociologie de la littérature :

La notion de posture recouvre celle de l'éthos en rhétorique. Pour agir sur son auditoire, l'orateur ne doit pas seulement disposer d'arguments valides (maîtriser le logos) ni produire un effet puissant sur lui (le pathos), mais il lui faut aussi « affirmer son autorité et projeter une image de soi que l'énonciateur impose dans son discours afin d'assurer son impact. Alors que certains genres s'adressent à des publics de plus en plus larges, la question de la figuration ou « présentation de soi » de celui qui prend la parole devient essentielle. Elle ne fait que s'accroître avec la médiatisation croissante de la littérature dès les années 1830, au moment de la mise en place du journalisme moderne (Meizoz 2007, p. 22).

Cette notion de posture apparaît également chez Paul Aron, et se découvre à travers une poétique de la mise en scène de soi discursive qui se précise « par le truchement d'un second niveau, qui est plus proprement médiatique » (Aron 2011), ce qui correspond aux conduites publiques des journalistes, par exemple le jeu des entretiens à la télévision ou dans le cadre d'une entrevue. Ce critère, qui inscrit la posture dans les interactions qui ont lieu dans la sphère publique, ne sera pas pris en compte dans notre analyse. Nous concentrons notre attention sur la « mise en scène de soi discursive », interne au discours, qui se voit évacuée ici de sa connotation péjorative selon laquelle le fait de « se construire discursivement » relèverait d'une forme d'artifice ou d'une stratégie intentionnellement tactique dans le but de valoriser ses propos. Selon la conception que nous en avons, la mise en scène de soi participe davantage d'une composition « autobiographe », c'est-à-dire que le narrateur « se constitue comme centre

de la perspective » (Tassel 2008, p. 920). Afin de respecter au plus près les éléments de définition, nous nous rattachons à la conception pragmatique de l'ethos, et nous évitons d'aborder le phénomène discursif de la construction de l'image de soi par la notion de posture sociologique, qui exige de sortir du texte pour considérer les comportements publics d'un auteur. En revanche, certains chercheurs, Jean de Bonville et Lise Moreau en particulier, préfèrent éviter le terme *ethos* en raison de son caractère polysémique. Ces derniers optent pour le terme « énonciateur » afin de « désigner l'auteur tel qu'il se manifeste dans le texte à partir des indices qu'il y laisse de lui » (Brin, Charron et de Bonville 2004, p. 321). En ce qui nous concerne, nous considérons, à l'instar de Michel Meyer (2008), la notion d'ethos comme étant :

[...] l'expression du bon sens, ou généralement l'expression de notre humanité, celle dont tout homme fait preuve lorsqu'il s'adresse à un autre homme sur des questions qui concernent tout un chacun dans ses intérêts les plus universels. L'ethos est alors la sagesse qui se cache en l'homme, dans tous les hommes, parce qu'ils sont des hommes, avec des sentiments, des passions, des craintes et des espoirs qu'ils partagent de par leur condition même (p. 152).

Étant donné son rôle dans la sphère publique, le journalisme n'échappe pas à la dimension rhétorique de l'ethos, car, comme nous l'indique Patrick Charaudeau : « [l']engagement du journaliste est "censé paraître neutre du point de vue politique", mais il se veut "engagé du point de vue de la morale sociale" (Charaudeau 1997, cité dans Koren 2004). Or, en rhétorique, s'ajoute à l'art de bien dire et à l'art de persuader, l'art moral, raison de plus pour retenir le terme d'ethos discursif, rattaché à la tradition rhétorique, puisque notre recherche cible le reportage d'enquêtes sociales qui, lui, « s'ancre dans un geste démocratique, dans un enfouissement quasi fusionnel avec la foule, le peuple » (Thérenty 2007, p. 295). Cette façon de cadrer la rhétorique, c'est-à-

dire d'après son angle moral, nous fait nous intéresser à une vision regroupée de l'éthos et du pathos. Dans la mesure où « les émotions sont inséparables d'une interprétation s'appuyant sur un jugement d'ordre moral » (Amossy 2016, p. 222), le recours aux outils d'analyse que fournit la rhétorique classique nous apparaît non seulement cohérent avec notre sujet de recherche, mais permet également d'ouvrir le questionnement jusqu'à sa dimension anthropologique et culturelle.

### Les marques d' « autorité »

Le journalisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle s'est vu transformé à la suite de la publication de reportages provenant des champs de bataille, écrits par les correspondants de guerre. Le journaliste devient ainsi, pour reprendre les mots de M.-È. Thérenty, « la conscience observante du siècle en charge de l'examen du monde [et] responsable de la constitution des protocoles du témoignage oculaire » (Thérenty 2007, p. 23). À ce sujet, le titre du reportage d'Henri Béraud est représentatif. *Ce que j'ai vu à Moscou* réunit, en une phrase, la pratique de l'observation ainsi que la présence de l'observateur dans ce nouveau régime discursif qui, nous dit encore une fois M.-È. Thérenty, « met au centre du journal un sujet voyant, un "je" dont le corps et la matérialité s'inscrivent au cœur même de la matière journalistique [pour devenir] le support du réel » (*ibid.*, p. 23-24), une matérialité qui prend forme dans un regard « [faisant] l'objet d'une mise en scène particulièrement appuyée » (Boucharenc 2004, p. 142). Rappelons que les écrivains-reporters de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle s'adressaient à un public dépassant le

million de lecteurs. Capturer le lectorat dès le début du texte s'est dès lors avéré capital en journalisme, et c'est la raison pour laquelle nous avons choisi, pour débiter notre analyse, d'examiner l'attaque de chaque reportage qui, selon la poétique du grand reportage des années vingt, « oscille entre la mise en valeur de la probité et la promesse d'un récit captivant » (*ibid.*, p. 123). Comme le grand reportage doit beaucoup à l'art de séduire et d'impliquer son destinataire, nous cherchons à discerner la manière dont le reporter construit son image discursive, de même que les techniques rhétoriques utilisées pour établir le contact avec le lecteur.

L'analyse qui suit examine successivement l'attaque<sup>10</sup> de trois écrivains-reporters de « l'âge d'or » du grand reportage, soit Albert Londres, Henri Béraud et Simenon, suivis de trois de nos journalistes contemporains, soit Frédérick Lavoie, Jean-Claude Guillebaud et Anne Nivat. Pour débiter, voici le « prince des reporters », Albert Londres :

Il est possible que tout voyage à Moscou ne débute pas par Le Caire. Pour celui-là, il en fut comme je vous le dis. En ce mois de janvier de ce temps-là, j'étais fort sérieusement occupé à contempler, dans cette Basse-Égypte, les soldats de SM britannique qui défonçaient sur le coup de 5 heures – le *five o'clock* – du bout de leur manche à pelle, le crâne des fellahs en révolte, quand la Compagnie de l'Eastern Telegraph fit à mon domicile déposer un message. » (p. 9)

La technique mise en œuvre par Londres repose non seulement sur le procédé littéraire *in media res*, qui consiste à projeter le lecteur au milieu des choses, mais également sur la tentative de le transporter sur les lieux mêmes du récit. En orientant la lecture de cette façon, c'est-à-dire par la « promesse d'un récit captivant », Londres construit son

---

<sup>10</sup> L'attaque est au reportage ce que l'incipit est à l'œuvre littéraire.

identité discursive en tant que personnage principal du lieu d'action. Ce personnage reçoit par ailleurs une missive non pas à son hôtel, à sa chambre, mais bien à son *domicile*, lieu dans lequel une personne est censée demeurer en permanence. Nous y décelons une première manifestation d'« autorité », principe de l'ethos, car le reporter se présente comme un *visiteur appartenant au lieu*, ce qui est paradoxal, mais qui révèle la poétique du reportage de « l'enfouissement quasi-fusionnel avec le peuple » souligné précédemment. De plus, l'allusion volontairement désinvolte avec laquelle Londres, « fort sérieusement occupé à contempler [...] les soldats [...] qui défonçaient sur le coup de 5 heures [...] le crâne des fellahs en révolte », établit ce qu'on pourrait appeler une « distanciation affectée », exprimée par la figure de l'ironie, faisant ressortir la position de l'écrivain-reporter qui, par le recours au trope de l'antiphrase, suggère que l'énoncé est à comprendre à l'inverse de son sens et fait preuve de son sérieux, ce qui renforce son « autorité », que la tradition rhétorique place comme une constante, au premier des moyens persuasifs (Molinié 1992, p. 68). Londres, par ailleurs, revendique la véracité de ses dires, car « il en fut [comme] il [nous le] dit. » La narration de Londres crée de cette manière une certaine attente, car en témoignant ainsi du souci de dire la vérité, il insinue par le fait même que ce qu'il s'apprête à rapporter n'a rien de banal, tout en mettant l'accent sur son désir de sincérité de raconteur.

Simenon et Henri Béraud procèdent autrement : ils s'adressent aux lecteurs. Béraud, de manière spécifique :

Ouvrier de France, je m'adresse à toi. Je m'adresse à vous, ouvriers d'Europe. J'ai tenu l'outil. Né au faubourg, je n'ai de parents et d'amis que dans le prolétariat. Mon père, Joseph Béraud, qui n'a pas élevé son rejeton dans la ouate, lui enseigna deux choses : l'amour du travail et qu'un homme ne baisse les yeux devant personne au monde.

Regarder toutes choses et toutes gens bien en face, telle était la règle de ce rude plébéien, fils et petit-fils de démocrates. À son tour, il fit de son enfant un travailleur, qui ne rougit pas de ses origines (p. I).

Et Simenon, de manière plus large :

Avez-vous déjà eu faim ? Je parle de la vraie faim, non pas celle qui vous tenaille lorsque vous restez deux jours sans manger, mais de celle qui s'installe en vous, vit avec vous, collée au ventre comme un cataplasme, incrustée dans l'estomac et à la base du crâne quand, pendant des semaines ou des mois, vous mangez trop peu. Cette faim-là, je l'ai ressentie pendant la guerre, alors qu'enfant je vivais dans les régions envahies. Et c'est pourquoi je sais que, contrairement à l'imagerie et à la littérature, la Faim ne crie pas, ne se révolte pas (p. 854).

L'adresse au lecteur permet d'établir le contact, tout comme le souhaite d'ailleurs la rhétorique classique entre l'orateur et son auditoire. À ce sujet, M. Boucharenc (2004) insiste sur l'importance accordée au lecteur, qu'elle nomme le « lecteur-roi. » (p. 145) « Cette concession faite à ce type précis de lecteur, nous dit-elle, est assurément l'une des conditions du reportage, sa signature médiatique, pour ainsi dire » (*ibid.*, 146). Mû par le ressort persuasif qu'est l'ethos, la *captatio benevolentiae*, tel que l'approuve notamment Cicéron (s. d./1867), fait se concilier la bienveillance et la faveur des lecteurs. (p. 129) Ainsi, le jeune Béraud, à qui son père, boulanger de profession, inculque « l'amour du travail » et lui interdit de « baisser les yeux devant [quiconque] au monde » (p. I), cherche précisément à obtenir l'adhésion de l'honnête homme du peuple; Simenon, quant à lui, se montre d'une fraternelle humanité. En se positionnant respectivement, l'un puis l'autre, comme homme du peuple et comme homme qui a fait l'expérience intime d'un grand mal humain, c'est-à-dire la faim, Béraud et Simenon assoient leur « autorité » morale et, ce faisant, intensifient leur lien avec leur lecteur. Cette stratégie de captation du lectorat, ou d'adhésion des auditoires, s'effectue grâce au

contact intersubjectif qui, une fois établi, favorise non seulement une relation de confiance, mais aussi l'éveil des sentiments moraux.

Un siècle plus tard, Frédérick Lavoie, dans *Ukraine à fragmentation*, a également recours à une figure de l'allocution. Le destinataire n'est toutefois pas le lecteur :

Maintenant je le sais. Quand une pluie de roquettes Grad s'abat autour de soi, on a plus de chance de s'en sortir indemne si on se trouve devant le lieu de l'impact d'un projectile plutôt que derrière ou sur les côtés. En percutant la surface selon un angle oblique, la roquette projette ses éclats en suivant ce même angle. C'est logique, mais je n'y avais jamais pensé. Je n'avais jamais eu à y penser [...].

Ce que je ne savais pas non plus, c'est que lorsque le bruit de l'attaque s'était rendu à mes oreilles, j'étais déjà en sécurité. [...] Le tir d'artillerie n'est pas une science exacte. Connaître ses lois permet de comprendre les dangers qu'il peut causer, mais guère de s'en protéger. J'ai simplement eu de la chance.

Pas toi. (p. 13-14).

Ces premiers paragraphes, qui agissent à titre d'attaque dans *Ukraine à fragmentation*, assurent la fonction de témoignage en soulignant la présence de l'observateur à travers un savoir dont il est désormais détenteur. Pour affirmer son « autorité » morale et projeter une image de soi susceptible d'inspirer la confiance, F. Lavoie use du registre référentiel de l'expérience vécue, de l'apprentissage qui en a découlé. La manière de transmettre ce bagage est aussi en lien avec l'ethos, car elle passe par les marques de la modestie, propre à la *captatio benevolentiae*. Aussi cherche-t-il à mobiliser l'affect de son lecteur en recourant au procédé rhétorique de l'apostrophe, qui consiste « à s'adresser à un autre qu'à son auditoire réel pour mieux persuader ce dernier » (Reboul 1991, p. 139). Dans cette forme d'allocution particulière, sur laquelle Lavoie construit son reportage en entier, on peut décerner un appel aux sentiments envers la plus innocente des victimes, soit l'enfant, très jeune, de 5 ans, ce qui, d'une part, révèle le

pathos de l'émetteur tout en fournissant un indice de sincérité, et, d'autre part, entraîne le lecteur par le pathétique, deuxième ressort de la persuasion. On comprendra ainsi que F. Lavoie se pose en citoyen du monde concerné et touché par l'injustice révoltante qu'engendre le conflit armé, une réalité qui peut faire naître un sentiment « commun à plusieurs êtres pensants et pourrait être commun à tous » (Poincaré 1905, p. 11-12). On retrouve par ailleurs, parmi les exemples auxquels Michel Meyer (2008) a recours pour illustrer l'interaction rhétorique, une même façon de susciter l'indignation. Il écrit :

Si je dois provoquer la colère par exemple, pour un crime commis sur un enfant, je vais dépeindre ce qu'aurait fait la victime si elle avait vécu, l'horreur de l'acte qui s'est produit, et ainsi rappeler tout ce qui n'est pas : un destin, des valeurs intangibles qui n'ont plus cours, ce qui aurait pu être (p. 176).

Nous sommes au seuil de la rhétorique, comme dirait Chaïm Perelman, avant même que l'argumentation, ou l'explication des faits, ne s'engagent véritablement. Autrement dit, « donner à voir un pan de réel », « orienter le regard », dégager un « sens particulier » confère par la force des choses une dimension argumentative à la description journalistique. (Amossy, 2016, p. 44) Une dimension toutefois qui tend à s'estomper dans l'attaque du reportage de Jean-Claude Guillebaud :

Matouchka – Petite Mère – est une géante aux formidables cuisses qui somnole où finit l'Europe, entre l'Ukraine et l'Oural, sous le feuillage intermittent des bouleaux et des saules. Là-bas, elle est offerte et dépoitraillée dans la lenteur poussiéreuse de l'été russe. Son amant du jour est devenu mon copain. Il s'appelle Alexandre Veniaminovitch Demidov et navigue, comme le faisaient son père, son grand-père et son arrière-grand-père, sur le corps fabuleux de Matouchka. Lorsque, debout, il s'appuie des deux poings fermés sur la passerelle du Maxime Gorki pour perdre son regard dans la mer de Volgograd, on dirait Robert Mitchum dans *La Bataille de Midway*. Ou John Wayne. Mais, je le sais, c'est à la Volga qu'il rêve, comme tous les Russes (p. 463).

Marie-Ève Thérénty (2007) avance que « le journaliste accomplit un acte foncièrement poétique en ayant recours à [...] des tropes » (p. 15-152), dans ce cas-ci l'analogie,

figure à la source des comparaisons et des métaphores. L'exemple de J.-C. Guillebaud est à ce titre éloquent, car il ne cherche pas à s'éloigner de l'esthétisme littéraire, à l'inverse de Simenon qui, dans dans *Peuples qui ont faim*, tient à disjoindre littérature et journalisme : « Suis-je parvenu malgré la déformation professionnelle à ne pas faire de littérature? Je le souhaite et je voudrais continuer. » (p. 897) Pour en revenir à Guillebaud, la recherche évidente d'une écriture travaillée participe d'une identité discursive non loin de celle qu'Albert Londres s'était forgée auparavant, à savoir se mettre « simultanément sous les traits prototypiques de l'homme de lettres délicat et spirituel » (Desmoulins 2014, p. 503). L'« autorité » de Guillebaud est conférée ainsi par un « savoir poétique » puisé à même l'objet de contemplation, et qui lui fait « voir » la beauté de la Volga, « éprouver » sa sensualité, et « percevoir » l'amour que les Russes lui portent. Bien que deux paragraphes plus loin, il interpelle son lecteur, qu'il informe du contexte situationnel, soit l'échange verbal entre le marin et le journaliste, « *Nous parlons, figurez-vous.* » (p. 464), le ton est tout de même donné, et c'est celui conféré par le récit de voyage pittoresque, bien manié des écrivains voyageurs.

En ce qui concerne Anne Nivat, on remarque une tentative inverse « de gommage de l'instance observante » (Thérenty 2007, p. 24). En effet, la pratique d'écriture du journalisme d'observation s'en tient ici aux descriptions aspectuelles, où la dramatisation est inexistante, mais aussi, et surtout, à un je observant qui est absent. À la différence des autres journalistes de notre corpus, la focalisation narrative s'effectue presque entièrement par le discours indirect libre. L'attaque du reportage d'Anne Nivat revêt ainsi la forme d'un compte rendu historique :

En mars 1918, Vladimir Lénine, chef du nouvel État socialiste, décide de transférer son gouvernement de Saint-Pétersbourg à Moscou, loin des frontières et des menaces de la guerre. La vieille cité redevient dès lors capitale, promise à de grands travaux d'urbanisme. En 1935, un Plan général de reconstruction de Moscou est imaginé par Joseph Staline, successeur de Lénine. Ce plan est à la fois fonctionnel (de nouvelles rues, plus larges qui, par-dessus le marché, permettraient une « détoxification » de la ville en cas d'attaque chimique) et cérémoniel (pour les parades), tout en conservant la structure en anneaux traversés d'axes radiaux qui caractérise l'ancien dessin de la ville (p.7).

L'introduction continue ainsi pour se terminer, dix-sept pages plus loin, sur l'affirmation du projet de la journaliste, à savoir, d'une part, sa tentative « d'esquisser, grâce [aux] témoignages, un panorama de la Russie dictatoriale et de sa transition vers la démocratie » (p. 17-18) ainsi que « d'illustrer les ambiguïtés de la société russe contemporaine nées de la grande complexité des rapports humains sous le communisme et les premières années de l'après-communisme » (p. 18). Ce qu'il faut donc chercher chez A. Nivat, ce sont les marques de subjectivité observables. L'amplification traduite par l'expression idiomatique « par-dessus le marché » en fait foi, ainsi que les guillemets qui encadrent le mot « détoxification » qui laisse deviner au lecteur la précaution que prend la journaliste en le rapportant, ce qui fait planer le doute quant à sa recevabilité. C'est une entrée en matière didactique sans doute utile que propose Anne Nivat, un discours qui pour le reste semble exister en son absence. C'est par ailleurs, selon Charron et de Bonville (2004), le propre du journalisme de transmission, « [qui] repose sur deux principes normatifs complémentaires, à savoir l'impartialité et l'exactitude, elles-mêmes garantes de la validité » (p.173), contrairement au journalisme de communication, lequel, si l'on accepte la dichotomie amenée par ces auteurs, pourrait d'une certaine façon caractériser l'ensemble de notre corpus qui sollicite toutes

les fonctions, dont celle expressive, du langage. C'est ce que semble du moins proposer Anne Nivat à travers sa galerie de témoignages « vocaux », alors que la journaliste laisse s'exprimer ses personnages par des monologues qui peuvent durer plusieurs pages, sans interaction apparente. Sa voix tend ainsi à disparaître sous ces derniers, semblant plutôt se soucier « de transmettre des témoignages véridiques sur les occurrences et les phénomènes dont [elle] fait état » (Brin, Charron et de Bonville, p. 173.), ce qui différencie, il faut le dire, son texte des autres que nous étudions. Comme la présence de la journaliste se fait moindre, la « rhétorique de l'objectivité » tient lieu de facture discursive, c'est-à-dire que « [la] journaliste peut rapporter n'importe quel propos mais en fait assumer la responsabilité par les sources » (*ibid.*, p. 263). En raison des tensions entre le littéraire et le journalisme, il est toutefois permis de se demander si le concept littéraire du « narrateur fiable » (*reliable narrator*) possède sa raison d'être dans le domaine de la non-fiction :

Un fait, lorsqu'il a été fourni par l'auteur, se révèle posséder une tout autre dimension à partir du moment où c'est un personnage qui présente ce même fait. La convention de fiabilité absolue est détruite par ce changement de parole. (Notre traduction)<sup>11</sup>

Chez Nivat, en raison du discours rapporté de type monologue, la force de la voix, dans laquelle se comprend la promesse de vérité journalistique, se trouverait-elle diminuée ? C'est là une des raisons pour lesquelles, dans ce contexte discursif, la notion d'éthos possède son importance, car cette construction permet d'établir avec le lecteur les bases d'une relation de confiance qui s'appuie sur la probité que revendique le journaliste, une

---

<sup>11</sup> « [...] a fact, when it has been given to us by the author is a very different thing from the same fact when given to us by a fallible character. When character speaks realistically the convention of absolute reliability has been destroyed » (voir Booth 1961, p. 175).

droiture exprimée également par la proclamation de sincérité, que nous allons maintenant observer, et qui constitue l'un des éléments poétiques du grand reportage.

### Les indices de la sincérité

En journalisme, la construction d'un ethos discursif, lequel permet d'établir un contact d'après la confiance inspirée et établit une « entente » incitant le lecteur à suivre le reporter ou le journaliste dans son périple, tend à resserrer le lien entre l'énonciateur et son destinataire. Bien qu'il existe quelques tentatives de codification du grand reportage, Myriam Boucharenc (2004) nous rappelle que celui-ci n'a pas eu son Aristote ou son Georg Lukács, théoricien du genre en Allemagne (p. 121), et c'est pourquoi elle s'en remet à un patron structurel, la « scénographie », entendu à la suite de la définition qu'en fait Dominique Maingueneau comme étant :

[...] la « scène » énonciative qui préside à l'écriture et à laquelle l'œuvre fait plus ou moins explicitement référence en donnant à lire, en même qu'elle produit, le cadre de production de cet énoncé, son « rituel discursif ». Rien de surprenant à ce que la scénographie de l'enquête fasse l'objet d'une insistance toute particulière [...] dans le corps même du reportage qui ne cesse de se désigner moins comme texte que comme pratique dotée d'une déontologie et d'une technicité spécifiques (*ibid.*, p. 121-122).

Toujours selon M. Boucharenc (2004), le fait d'enquêter sur une actualité plus tiède incline le reporter à « surenchérir sur le pacte, s'il veut conserver à ses propos la fiabilité requise » (p. 131), et la proclamation de sincérité nous apparaît comme faisant partie des ressources pour maintenir et assurer cette crédibilité. Londres et Béraud sont à ce titre éloquents. D'abord Albert Londres :

Nous n'avons pas pour but de raconter des histoires fantasmagoriques; nous nous sommes juré de regarder les faits par aucune jumelle politique; nous ne sommes pas venu les bras chargés d'épithètes malsonnantes pour les déverser sur les bolchéviques (...). Nous examinerons la médaille sous ses deux faces. Mais il faut bien commencer par un côté, il faut bien lâcher le cri qui, au premier contact, vous monte à la gorge. Il faut bien décrire Petrograd (p. 27).

Puis Henri Béraud :

J'ai voulu servir les miens, ceux de ma classe, en regardant de tous mes yeux et en disant ce que j'ai vu. La sincérité du reporter s'accommode par avance de ce qu'il lui en pourra coûter, si, parmi ses amis et ses lecteurs, il s'en trouve qui donnent le pas aux sentiments sur les faits. N'importe. Quelque contrariété que nous ayons pu en ressentir, nous n'avons jamais hésité à placer le vrai au-dessus de l'agréable, estimant que le journalisme digne de ce nom n'a pas d'autre loi (p. X-XI).

Encore une fois, Michel Meyer (2008) nous éclaire sur les fondements rhétoriques au moyen du rappel des vertus :

L'idée de base, chère à Aristote, c'est la primauté accordée à la tempérance, source de prudence et d'égards, dont la force de caractère, le courage, est l'instrument. [...] Rien n'est plus convaincant et exemplaire qu'un homme qui sait garder le sens de l'essentiel et ne se perd pas en mille réactions viscérales, ou en petits objectifs ponctuels, qui le consomment (p. 153).

La position qu'adoptent Londres et Béraud à ce sujet s'inscrit dans une longue lignée qui fait justement appel à ces vertus. Ces postures d'autorité, de confiance et d'assurance sont partie intégrante de l'ethos rhétorique (Meyer 2008), aussi elles continuent d'être mobilisées avec autant de succès, ces formes de l'excellence du caractère humain demeurant une constante à travers les siècles.

Simenon, quant à lui, se montre moins vertueux, bien qu'acharné dans la réitération de sa profession de foi, de manière telle qu'il ponctue son texte de déclarations qui favorisent une complicité active avec le lecteur. On lira à plusieurs reprises que Simenon « nous jure », il jure notamment « de ne pas [s'] intéresser aux idées, [de

n'être] qu'un opérateur, rien d'autre, un fabricant d'instantanés » (p. 897). Il « nous promet », entre autres, « de [nous] dire en toute conscience ce [qu'il a] découvert de vrai et de faux » (p. 898), mais aussi « de raconter sincèrement ce [qu'il] a vu » (p. 857). Aussi nous assure-t-il qu'il « n'exagère pas », notamment en mettant le lecteur au défi de le réfuter : « [...] que ceux qui pensent que j'exagère aillent là-bas » (p. 898). Simenon aussi se montre bouillant : il est « à cran » (p. 878), « horripilé » (*ibid.*), il « enrage » et « giflerai[t] bien » (p. 881). Il prend un tel pour « un nigaud » (p. 919), il est pris « de panique » (p. 920), et le plus ébouriffant, venant d'un reporter, c'est qu'il veut « partir ! », « il s'y déroulerait à cette heure une contre-révolution qu'[il] n'irai[t] même pas voir ! » (p. 923). Simenon engage ainsi son lecteur sur la voie du pathos en partageant avec lui des émotions vives et non contenues, ce qui crée un lien de proximité fort, bien qu'en marge de l'autorité morale mise de l'avant par ses confrères Londres et Béraud.

À cet endroit précis de notre analyse, il est à propos de s'arrêter sur la promesse d'impartialité énoncée avec force par les écrivains-reporters de l'entre-deux-guerres, dont le modèle d'excellence en matière de reportage littéraire se montre sous les traits de Victor Hugo et ses *Choses vues*, que Hugues Le Roux (1887) affirme n'être rien d'autre que « du reportage, rien que du reportage, du reportage de la rue, des cancans, des on-dit de foule, crayonnés à la hâte sur un petit carnet, tout debout au milieu des rassemblements des badauds », ce qui en ferait le « patron des reporters ». Situé à la frontière de deux disciplines, le journalisme d'information et le récit littéraire, l'objectivité informative de l'époque n'en est que plus relative, alors que le reportage est

pour lors conçu « comme une nouvelle forme de littérature et l'émanation du journal idéal, qui ne serait ni d'information, ni d'opinion, mais "l'un dans l'autre" [...] » (Boucharenc, 2004, p. 43). Tel que lu précédemment chez Londres (« Nous n'avons pas pour but de raconter des histoires fantasmagoriques; nous nous sommes juré de regarder les faits par aucune jumelle politique [...] ») et Béraud (« Quelque contrariété que nous ayons pu en ressentir, nous n'avons jamais hésité à placer le vrai au-dessus de l'agréable, estimant que le journalisme digne de ce nom n'a pas d'autre loi. »), l'impartialité est présentée comme une valeur exemplaire pour les écrivains-reporters des années vingt. Toutefois, « [ê]tre impartial, ce n'est pas être objectif, c'est faire partie d'un même groupe que ceux que l'on juge, sans avoir pris préalablement parti pour aucun d'eux » (Perelman et Olbrechts-Tyteca 1970, p. 79). Nous reviendrons plus loin sur cette distinction dans notre dernier chapitre.

En ce qui concerne notre corpus de journalistes actuels, établir la crédibilité semble prendre un chemin différent. Nous remarquons tout d'abord du côté de Frédérick Lavoie qu'il ne s'éloigne pas de l'impartialité, topos du grand reportage français de l'entre-deux-guerres :

Je te mentirais si je prétendais être au courant de tous les jeux de coulisses qui ont mené à un conflit d'une telle ampleur. Je ne suis qu'un observateur qui essaie de dégager une logique derrière les actions de chacun. La seule raison pour laquelle tu devrais m'écouter moi plutôt que ceux qui *savent*, c'est parce que contrairement à eux, je ne cherche à prouver la justesse d'aucune cause. Ce qui importe, c'est de comprendre et de t'expliquer pourquoi un conflit qui aurait pu rester politique et non armé t'a ultimement valu une roquette sur la tête (p. 73).

Hormis cette unique déclaration d'intention de la part du journaliste qui met de l'avant son humilité, Lavoie énonce des « vérités générales », paraissant disposer ainsi d'un

savoir doxal. En linguistique pragmatique, Alfred M. Lescano (2009) désigne cette position discursive comme le « ton du Monde », une voix qui, par son aspect « objectivisant » construit l’ethos de façon indirecte, « se [donnant] un auteur qui en est capable, un locuteur qui sait » (p. 51). Remarquons à ce sujet que Lavoie a recours à des formules telles que : « L’euphorie de la victoire est une drogue qui altère la perception du danger » (p. 45). Ou encore : « Dans les périodes croches, la droiture est malheureusement un handicap. Et la plupart du temps, les bons perdent la partie. » (p. 105) Selon Lescano, cette mise en retrait de l’énonciateur lui permet de devenir inattaquable, car « un énoncé posant un contenu sur ce ton n’est réfutable que par un autre énoncé adoptant lui aussi un ton du Monde<sup>12</sup> » (Lescano 2009, p. 57) – ce que, en philosophie des sciences, l’on nomme la commensurabilité conceptuelle. Ce serait donc un « ton rhétoriquement fort » (*ibid.*), non loin du langage objectif, « réglé, non ambigu, sans défaut ni excès, exactement proportionné à la nature des termes » (Plantin 2009, p. 4) auquel s’est intéressé John Locke et qui s’est répandu avec le déferlement de la science moderne.

On repère chez Jean-Claude Guillebaud la même tendance, bien qu’à moindre occurrence : « Le mensonge n’est rien d’autre que le vieux complice de la peur. » (p. 413), « La richesse est une maladie transmissible. La pauvreté aussi. » (p. 429) en sont des exemples. Toutefois, chez Guillebaud, et par rapport à Lavoie, on constate une nette différence quant à la manière de manifester sa sincérité :

---

<sup>12</sup> Ce concept de « ton du Monde » s’apparente fortement à la « sentence » aristotélicienne, qui est « une affirmation portant non pas sur des faits particuliers [...] mais sur des généralités » et qui « donne un caractère moral au discours » (voir Aristote, [1394a] et [1395b]).

Le soir tombe et, sur les berges, des feux de branchages s'allument près des canots tirés sur le sable. Sur la Volga circulent maintenant des odeurs de tilleuls, d'eucalyptus et de foins coupés. Des îles hérissées de forêts défilent à bâbord. Nous bavardons sur le pont supérieur, mais en baissant la voix. C'est un de ces moments, savez-vous, d'une extrême douceur, où les Russes, qui se retournent vers leur passé, nous apparaissent soudain comme ivres de mélancolie.

Je m'abandonne, bien sûr, solidairement, à ce lyrisme crépusculaire (p. 468).

La bonne foi de Guillebaud s'exprime à travers le sentiment qu'il nous partage, l'émotion qu'il ne cache pas. L'écriture intime à laquelle se livre le journaliste-voyageur s'accroche non seulement à l'un des versants de la poétique du reportage mais aussi à la définition courante du récit de voyage, en ce sens qu'outre la valeur du témoignage et la dimension de constat, « la personnalité du *déposant* [fait] partie du texte. L'état d'esprit dans lequel [est abordée] une réalité donnée, les émotions qu'elle a suscitées chez lui [sont] mentionnées comme telles » (Cogez 2004, p. 23). Le fait, toutefois, que Guillebaud ait été commandité par *Le Nouvel Observateur* et *Documents Observateur* inscrit son entreprise dans la sphère journalistique, bien que cela ne l'ait pas empêché de se laisser porter par sa subjectivité poétique, et ainsi se rapprocher de la littérature de voyage.

Au sujet d'Anne Nivat, l'analyse se complique, car la journaliste profite justement de la perméabilité du genre et se permet, ce que nous appellerons sous toute réserve, un « exercice de style. » Bertrand Labasse (2014) s'est par ailleurs attardé à cette « perméabilité » :

Envisager le grand reportage en termes de distance, mais il s'agit de la distance que son auteur est habilité à prendre par rapport aux formes impersonnelles et objectivantes de l'écriture de presse « ordinaire ». Cet écart dessine à sa façon le territoire du reportage : trop contraint, le récit n'est pas vraiment « grand », trop désinvolte, il n'est plus du « reportage » (p. 335).

L'effacement énonciatif qui caractérise le texte de Nivat est à ce titre intéressant, car la journaliste amende son œuvre de transmission de témoignages par des marques de subjectivité comprises dans l'usage d'épithètes : « méchantes chaises » (p. 59), ou « [la] chanteuse aux souliers dorés conclut la soirée en déclamant – beaucoup mieux qu'elle ne chante – [...] » (p. 63), également par des marques de ponctuation, couramment utilisées dans le reportage, telles que les points d'exclamation « [...] on comprend qu'elle doit avoir dans les 75 ans et qu'elle porte une perruque ! » (p. 60), et « [...] l'architecture stalinienne - qui symbolise la force, la fermeté, la stabilité – est redevenue à la mode ! » (p. 88), et enfin le retrait de l'interaction : « Bogoslovski a-t-il dénoncé sordidement et contribué à expédier des gens dans les camps ? Impossible d'approfondir le sujet. » (p. 136). Ces marques se révèlent comme autant d'indices de l'identité discursive, particulièrement en ce qui concerne la dernière citation, car la journaliste indique, d'une part, que la question a été verbalement posée, et formule, d'autre part, un jugement de valeur en qualifiant la dénonciation de « sordide » . C'est en créant un effet de miroir, dans lequel la journaliste se manifeste parfois en filigrane, que son ethos est construit. En dissimulant ses qualités morales et intellectuelles et en s'effaçant derrière la parole des personnes avec qui elle s'entretient, la journaliste ne soumet pas leur discours à l'épreuve des faits ni ne permet à ses lecteurs d'apprécier sa propre position de témoin. Le problème de l'adhésion à la parole n'est pas résolu ici par la « présomption de crédulité naturelle qui fait que notre premier mouvement est d'accueillir comme vrai ce que l'on nous dit, et qui est admise aussi longtemps et dans la mesure où nous n'avons pas de raison de nous méfier » (Perelman et Olbrechts-Tyteca 1970, p. 94), mais

s'affirme plutôt dans l'équation entre une parole transmise en mode indirect et son efficacité. Si, par quelques techniques que ce soit (par exemple le langage non verbal et le ton de la voix) les protagonistes du quai des Chaudronniers cherchent, dans leur rapport avec la journaliste, à obtenir son assentiment, le lecteur, en ce qui le concerne, ne profite pas de ce lien direct et enrichi, ce qui le place dans une situation où la « crédulité naturelle » n'est pas secondée par la dimension affective. La voix majeure du texte, garante de l'information, même si elle se fait peu entendre, demeure celle de la journaliste. En minimisant sa présence discursive, il semble qu'Anne Nivat mise en premier sur sa réputation déjà solide au moment où paraît *La Maison haute*<sup>13</sup>, ainsi que sur le lien fort que l'institution du journalisme fournit entre elle et son lectorat grâce au caractère autojuridictionnel du texte qui se présente comme journalistique, donc étant investi par des valeurs présupposées, dont celle de la véridicité.

### La construction du « personnage »

L'un des traits particuliers aux écrivains-reporters de l'entre-deux-guerres est de se mettre en scène à la manière d'un personnage. Afin d'illustrer cette façon de faire, nous faisons ressortir deux extraits dans lesquels ces deux écrivains-reporters se mettent physiquement en scène, ce qui les portraiture en personnage du récit. D'abord Albert Londres :

---

<sup>13</sup> Au moment de publier *La Maison haute*, Anne Nivat est déjà récipiendaire du prix Albert-Londres pour son reportage *Chienne de guerre : une femme reporter en Tchétchénie* (2000).

Ayant, après 50 jours, atteint le but et sauvé l'honneur, je me couchai contre la maison de bois et m'endormis la tête sur ma valise (p. 21).

Maintenant Henri Béraud :

Voulez-vous, me dit-il, assister à un Soviet?  
 – Cela ne se refuse pas.  
 – Il s'agit du Soviet des artistes peintres et cochers de fiacres.  
 Je crus avoir mal entendu, et comme je me curais l'oreille [...] (p. 177).

La « présence » du journaliste peut s'effectuer sans passer par l'expression de la subjectivité, dans ce cas-ci par une mise en scène de soi caricaturale chez Londres et Béraud, ce qui, en raison du registre comique, n'est pas sans renforcer le lien entre le locuteur et son destinataire. En matière de poétique, ajoutons que « le "je" du reportage est corporéité, corps exposé, exhibé, en danger, corps malade, corps sentant, écoutant, reniflant ». (Thérenty 2007, p. 317) Cet extrait de Simenon exemplifie cet aspect :

J'avais le front couvert de sueur en regardant sa tête de primaire à peine évolué, de primaire satisfait comme ne peut l'être qu'un primaire.... [...] Je ne lui ai rien dit du tout. Malade d'énervement, je tâtais, dans ma poche, ma ration de pain destinée aux pauvres types des troisièmes [classes du bateau], à ceux-là qui devaient crever pour ne pas faire des chômeurs (p. 904).

Deux façons de se « montrer » se manifestent ci-dessus : schématique et « cartoonnesque » chez Londres et Béraud, sensible et émotionnelle chez Simenon. Avec Frédérick Lavoie, la mise en scène de soi sert l'action. La scène, au présent de l'indicatif, marqueur de l'hypotypose, fait se dérouler l'action sous nos yeux. :

Un milicien posté devant l'édifice me trouve suspect. Il me prend par le bras et m'entraîne à l'écart pour vérifier mes papiers. Tout est en ordre. Il me laisse partir (p. 163).

Par contre, chez Jean-Luc Guillebaud, le recours au vocabulaire connoté poétiquement témoigne davantage d'un état d'esprit :

Dès cinq heures du soir, l'hiver, ajouté aux pénuries d'énergie, plonge la ville dans une quasi-obscureté brouillardeuse. J'y erre à tâtons, croisé par les ombres et pénétré par le crachin (p. 401).

Jean-Claude Guillebaud, par ailleurs, se révèle être le plus près de la posture littéraire dont l'ethos ne représente ni celui du journaliste ni celui de l'homme d'information ou d'opinion. Les manifestations de soi du journaliste abondent souvent dans le sens d'une subjectivité qui se questionne et qui ressent : « Un peu songeur, je monte dans le train. Et je les salue ! » (p. 432), « Ai-je la berlue ? » (p. 444) « J'ai pris la route depuis Irkoutsk avec un peu d'ivresse, pourquoi la dissimuler ? » (p. 499) Ce ne sont donc plus les techniques croisées que sont la narration, la description et le dialogue qui donnent une forme romanesque au texte de J.- C. Guillebaud, mais le dévoilement d'un regard personnel, d'une personnalité de « "déposant" [qui fait] partie du texte » (Cogez 2004, p. 23). Enfin, l'état d'esprit dans lequel J.- C. Guillebaud a abordé les réalités données, les émotions qu'elles ont suscitées chez lui, et qu'il mentionne, nous invite à discerner un ethos construit en référence à l'écrivain voyageur davantage qu'à celui de journaliste, et ce, bien que Guillebaud ait été mandaté par une publication journalistique de renom. Notons à cet égard que Jean-Claude Guillebaud, lauréat du prix Albert-Londres en 1972, est considéré comme l'un des héritiers de la tradition française du grand reportage français. Le journaliste, ancien directeur de collection et éditeur, est en effet reconnu pour avoir contribué à la renaissance du journalisme de récit dans l'espace francophone.

Dans le chapitre qui suit, nous nous attardons à l'un des traits majeurs de la poétique du grand reportage, c'est-à-dire sa dimension figurale. Dans cette pratique

discursive qui cherche à « faire vivant », la convergence de deux types de scène peut s'observer : l'une duquel émergent les « photographies du réel », et l'autre qui invite le lecteur à se transformer en spectateur, c'est-à-dire le dialogue dans sa forme théâtrale.

## CHAPITRE III

### La « scène vivante »

#### La description du réel médiatisé

Lorsque nous lisons dans la *Rhétorique* d'Aristote que telle métaphore « met aussi les choses devant les yeux » [1411a], il est facile d'établir le lien avec le grand reportage, qui, contrairement au reportage de faits divers, texte monté « à la colle et au ciseau », est quant à lui un texte « écrit », un art travaillé dans lequel se manie le « faire vivant » et le « comme si on y était ». Cette nécessité de « mettre en image » le réel fait de la description un procédé discursif privilégié, et les concepts assez proches d'*enargeia*, d'*evidentia* et d'hypotypose, qui remontent à la rhétorique classique, nous fournissent une terminologie en adéquation avec notre genre discursif. Nous insistons sur le choix du terme « adéquation » puisque celui-ci établit un lien avec la pertinence cognitive et la « valeur discursive » (Labasse, 2015b), cadre théorique dans lequel la construction d'un modèle mental est un élément clé de la réception des discours. Cette dimension figurale des textes de notre corpus peut en effet s'aborder de façon remarquablement similaire dans la perspective contemporaine des « schémas cognitifs » (Labasse 2016) et celle, classique, d'une figure rhétorique particulière : l'hypotypose. Le flou définitionnel de cette notion n'a d'égal que la « force » et la « vivacité » que l'on prête à cette figure (son « effet cognitif » en termes d'adéquation) – des caractéristiques qui rejoignent un processus très large de subjectivation – que Marie-Ève Thérénty

semble faire équivaloir à « l'illusion participative. » À ce propos, nous lisons chez Jean-Michel Adam que « Cicéron et Quintilien considèrent [...] que l'*evidentia* a pour fonction de rendre visibles les faits et de provoquer ainsi, dans l'esprit, les plus vives émotions » (Adam 1993, p. 27). De plus, la description antique, nous dit toujours J.-M. Adam, cherche « à transformer les auditeurs/lecteurs en spectateurs ». (*ibid.*, p. 28) À ce sujet, Pierre Fontanier (1968), qui a produit un ouvrage classique sur les figures, décrit l'hypotypose ainsi : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » (p. 390). Ces premiers éléments de définition que nous avons retenus afin de baliser les choix de descriptions extraites de nos deux corpus, celui de l'entre-deux-guerres et celui qui nous est contemporain, nous permettent de cibler ces dernières de manière plus précise. C'est l'impression d'être devant un « tableau » ou une « scène vivante » qui a dirigé notre choix de descriptions, une approche qui, selon nous, est en concordance avec l'art du croquis, le montage d'impressions et la variation ornementale qui motivent l'une des intentions de communication du grand reportage, celle d'émouvoir<sup>14</sup>.

Un travail d'analyse en ce qui a trait à l'hypotypose dans l'écriture journalistique a été mené par Christine Masuy qui s'est particulièrement intéressée à la description d'ambiance. Ce type d'évocation, tout en favorisant la reconstruction du spectacle du réel par le lecteur, s'inscrit dans le registre des connotations énonciatives, « qui

---

<sup>14</sup> Au nombre de trois, les intentions de communication, selon Myriam Boucharenc (2004), sont celles d'informer, de convaincre, de divertir et/ou d'émouvoir le lecteur. (p. 122) Ce qui n'est pas sans rappeler les fins de la rhétorique : le *docere*, *delectare* et *movere* de Cicéron, dont l'objectif consiste à plaire, toucher et instruire pour persuader.

apportent, pour le préciser de façon restrictive, des informations, non sur le référent du message, mais sur son énonciateur » (Kerbrat-Orecchioni 1977, p. 104). Masuy rappelle que la description journalistique « ne peut s'instituer en fragment indépendant au sein du texte dans lequel elle est insérée » (Masuy 1997, p. 39), les « passages descriptifs d'ambiance concourent [donc] à contextualiser, compléter et supporter les informations par ailleurs fournies [notamment] par [les] enquêtes. » (*ibid.*, 38) On notera en outre que les détails descriptifs contribuent puissamment à ce que Barthes désignait comme « l'effet de réel », bien que cette approche s'intercale difficilement entre ces derniers et le souci de représenter la réalité formelle. La place du détail devient alors l'objet d'un choix, et sa fonction, par voie de conséquence, diffère : il n'est pas « inutile », mais s'inscrit plutôt dans la constitution d'un témoignage.

Débutons nos observations encore une fois avec Albert Londres :

Nous laissâmes Tchitcherine. Il avait parlé d'une voix angélique. Il était quatre heures du matin. La lampe avait bu tout son pétrole et mourait. Une souris familière grimpait le long du mur... (p. 49)

La force imageante qui se dégage de cette courte description tire sa générosité non seulement de la richesse symbolique dont bénéficie la souris, animal chthonien associé au monde souterrain et aux Enfers, mais aussi de l'opposition conceptuelle entre le caractère céleste et doux de la voix du fameux diplomate soviétique et le poids de l'obscurité de la nuit, où se meurt une flamme. Par ailleurs, les schémas mentaux activés par la lampe à pétrole et la souris construisent aisément, par leur typicité, le modèle mental d'une pièce négligée, voire délabrée. Cette antithèse fait ressortir, en quelque sorte, le camarade Tchitcherine « un bouquet dans une prison » (p. 45) du fond noir de

l'après-révolution d'Octobre. Il est cependant permis de croire que la scène est « travaillée » par le prince des reporters. Rappelons-nous sa promesse délivrée dans son attaque à l'effet de quoi « il en fut comme je vous le dis », alors que dans la perspective du « vraisemblable rhétorique » ce qui est affirmé peut être « autre », d'où le besoin d'affirmer son contraire; ce qui est une façon, pour rester dans le domaine de la rhétorique, d'envisager l'enthymème.

Avec Henri Béraud, il est ici question de l'usage de figures qui plongent le lecteur dans le ressenti des départs. Le passage qu'il décrit fait ressortir d'une scène de départ banal un détail particulier, qui nous semble typiquement russe : la valise-tonnelet en feuille de bouleau, ce qui fait apparaître ce décor dans sa réalité coutumière et géographique :

La gare est pleine d'adieux rauques. La locomotive chauffée au bois vous aveugle d'énormes flocons. Le sifflet déchire l'air épais. Les voyageurs reniflent leurs larmes, s'arrachent aux étreintes et, courant le long des wagons, balancent de petites valises-tonnelets, en feuille de bouleau. On part. Le train roule sous les ténèbres. Il est minuit. Au matin, nous franchirons la frontière rouge (p. 8).

Le recours au présent du discours, « au moment où j'écris je vois », se situe dans la ligne de la poétique du reportage, « un travail de composition [...] qui a le mérite de ne pas disjointre totalement le moment de l'énonciation du temps du récit et de mieux "rendre" la proximité temporelle de la "chose vue" [...] (Boucharenc 2004, p. 150). Le leitmotiv de l'écriture de reportage, c'est-à-dire « donner l'impression de la chose vue en feignant une transmission directe au lecteur » (*ibid.*, 153) est entretenu par le reporter décrivant une scène qui met, si l'on peut dire, le récit sur ses rails. Le rythme contenu dans les quatre dernières phrases, obtenu notamment au moyen de la phrase simple, marque la cadence qui, elle, se trouve imprégnée d'un champ sémantique relevant du sinistre

(« aveugle », « déchire », « s'arrachent », « ténèbres », « larmes ») et qui n'augure rien de bon.

La recherche du pathos s'observe particulièrement chez Londres et Béraud. En plus de s'exprimer dans une mise en scène de soi élaborée, Londres a recours à l'une des figures macrostructurales les plus puissantes de l'amplification, l'expolition, qui se manifeste par un « étalement discursif [...] rapporté à la réflexion des lecteurs ou des auditeurs » [...] « inséparable de [leur] culture (Molinié 1992, p. 149). Voici la chute de l'article paru dans *Excelsior*, le 12 mai 1920 :

Entrez là-dedans, dans ces soupes. C'est les yeux agrandis que nous avons regardé distribuer la manne communiste. De trois à quatre heures, le troupeau humain s'y traîne. Chacun porte son écuelle, ou une vieille boîte de conserve, ou un ex-plat à barbe, voire de vraies gamelles. Ils tendent cela au comptoir grasseyé. La portion de bouillon immonde, éclaboussant, tombe comme elle peut dans leurs baquets. Avidement, ils l'avalent. C'est le dernier degré de la dégradation, ce sont des étales pour hommes. C'est la troisième Internationale. À la quatrième, on marchera à quatre pattes, à la cinquième, on aboiera (p. 32).

Ce sentiment d'indignation ainsi exprimé par la provocation – l'homme, par son comportement, n'étant jamais loin de l'animal, du « bétail » dans ce cas-ci – n'est pas séparé du caractère passionnel véhiculé dans le romantisme. Ce type de description fortement axée sur le pathos possède également sa place dans l'approche de Béraud :

J'ai vu d'autres pauvres [...] étalant leurs ulcères sur le bitume, agitant leurs moignons dans le soleil; tziganes au front tatoué, aux mains crochues; nains hideux; enfants gavés de cocaïne; vieilles sordides. Et ces aveugles du pays russe dont les yeux ont entièrement disparus et dont les chairs refermées leur font des figures lisses comme le dos de la main (p. 68-69).

Le témoignage de la commisération vivifie cette description d'Henri Béraud. Dans la démesure de la comparaison, c'est un contact romanesque avec la situation qui est entretenu, alors que celui-ci commence à s'estomper avec Simenon qui, rappelons-le, a

écrit son périple en 1934, ce qui en fait le reportage le plus tardif de notre premier corpus. La description qui suit illustre cette nouvelle distance :

Tout à coup, il y a, à moins de cent mètres de nous, le bruit et l'éclair d'un coup de feu. Un homme qui court s'incline de plus en plus vers le sol et finit par s'écraser dans la boue. Un autre, celui qui le poursuit, porte une casquette verte, uniforme du Guépéou, et tient encore son revolver à la main.

Mon premier mouvement est d'aller voir. Je fais deux pas. Or, les femmes, tranquillement, s'interposent, m'empêchent d'avancer. Elles ne regardent même pas du côté du drame. Les hommes non plus.

Trente secondes ne sont pas passées que trois autres casquettes vertes soulèvent le corps affalé et le transportent, debout, les jambes pendantes, vers le centre-ville.

– Il est mort? dis-je machinalement. Qu'est-ce qu'il a fait? (p. 911)

Simenon décrit avec précision, mais sans emphase, cette scène à laquelle il a assisté. Il n'en dira pas plus sinon qu'il met en garde son lecteur avant de décrire la scène, à savoir « si les réactions eussent été les mêmes dans n'importe quel lieu du monde. » (*ibid.*) Il insistera sur l'absence de réaction des témoins du drame, aussi s'en étonnera-t-il, mais sans verser dans un appel à l'émotion. De façon similaire, F. Lavoie décrit une scène avec la même justesse du mouvement, ce qui donne l'« impression d'y être » :

– Hey, regarde par ici !

Zakhartchenko s'approche à quelques centimètres de l'Ukrainien. Ils sont maintenant face à face et il lui pique son index rebelle dans la poitrine en le houspillant (p. 157).

Cette description de situation, qu'on pourrait aisément concevoir dans le cadre d'un synopsis de film, n'est pas sans similitude avec le style journalistique de Simenon. Cette « économie de l'écriture » fait peut-être écho à l'intuition de Serge July, qui a notamment dirigé pendant trois décennies le quotidien français *Libération*, considérant l'écriture de Simenon « d'une grande modernité » (July 2015, p. 807). La phrase courte, l'action détaillée, le dénuement adjectival seraient possiblement des procédés servant un type de réalisme « moderne » duquel sont retranchés les indices d'une forte subjectivité.

Soulignons toutefois au passage que Simenon, bien que l'économie de son écriture soit perçue comme étant une forme précurseuse de la « modernité littéraire », fait également usage de procédés emphatiques : « Et derrière les vitres, il y avait des visages que je renonce à décrire<sup>15</sup>, des gens qui se seraient battus jusqu'à la mort pour un bol de soupe. » (p. 903) La charge lexicale est réduite de beaucoup chez Simenon, puisque l'écrivain, qui « parcour[t] l'Europe, en reporter » (p. 855), s'est donné comme tâche d' « esquisser des croquis », de se positionner en « opérateur de caméra » :

Un détail suffit à me gêner de [sic] plaisir que je prendrais aux films d'exploration, qui sont en quelque sorte les grands reportages de l'écran. On nous montre une expédition, mettons trois personnes, des chiens, des traîneaux, qui avancent péniblement dans un paysage difficile. Mais où est l'opérateur ? [...]  
Or, en Russie, je suis l'opérateur. Je ne fais qu'enregistrer des images. Et c'est pourquoi j'ai tenu à me situer sans cesse dans le décor (p. 893).

L'émotion provoquée chez l'auditoire et la recherche discursive du pathos passent, avec Simenon, par la mise en scène de ses propres affects ainsi que par le lien étroit qu'il entretient avec son lecteur, de telle sorte que ses descriptions de la réalité sont moins chargées émotionnellement et symboliquement que chez Béraud et Londres. Simenon convoque le lecteur :

Si cela vous hante ensuite, dites-vous que c'est un mauvais rêve. Mais venez d'abord avec moi. Imaginez une rue de faubourg, avec des lumières des dernières boutiques ouvertes, un tramway qui passe de temps en temps et même quelques autos qui transforment en gerbes de boue la neige fondante. Et là, en retrait de la rue, un grand bâtiment tout noir, aux cinquante fenêtres aveuglées par des volets (p. 861).

---

<sup>15</sup> En 1924, Albert Londres avait recours à la même formule. Lors de son passage chez les lépreux du bague de Guyane, il rapporte cette scène :

« – Lève ton voile un peu, mon ami, que je regarde.

Il le releva tout doucement, avec le dos de ses mains. Ses yeux n'étaient que deux pétales roses. Nous n'en diront pas davantage, vous permettez ? » (Londres, 1924/1992), p. 77)

« [É]crivain sans adjectifs, ou très peu » (July 2018), Simenon nomme les choses expressément. C'est d'ailleurs cette qualité qui l'a fait consacrer comme un maître de l'expression journalistique par Serge July, qui imposait sa lecture à ses journalistes. Bien que Simenon ne mise pas ici sur l'évocation, il cherche tout de même à fixer l'attention sur un élément en particulier, dans ce cas-ci le bâtiment noir, qui devient d'une certaine façon le personnage principal de son « tableau », le détail comme partie d'un tout qui ouvre la porte à l'interprétation.

Un demi-siècle plus tard, ce type de descriptions d'ambiance disparaît dans *Ukraine à fragmentation* de Frédérick Lavoie. L'analyse littéraire, à ce stade-ci, prend une autre tournure, car pour maximiser l'efficacité de sa parole, Lavoie ne joue ni sur la fonction expressive ni sur la fonction poétique. Ce dernier, cependant, assure la force de sa voix, comme nous l'avons vu, en établissant un dialogue avec un enfant mort, surplombant ainsi, à la manière d'un narrateur omniscient, le monde observé pour mieux s'en détacher, et l'expliquer à son petit interlocuteur fictif, puisqu'il connaît à l'avance la suite des événements. Ainsi tend-il à établir une connexion à partir de laquelle il manifeste son intention de communication, celle d'informer, pour dissiper toute possibilité d'équivoque sur son comportement et maintenir l'attention du destinataire. L'accent est, en définitive, mis sur la forme du référent. Toute thématique romanesque est écartée :

Nous nous arrêtons au milieu d'un chemin de terre gelée. Le quartier de maisonnettes en bois aux alentours a lourdement souffert des combats des derniers mois. Tous les

habitants ont fui. Il ne reste que quelques chiens, errants ou attachés, pour monter la garde sur la dévastation<sup>16</sup>. (p. 156)

Vincent Jouve situe les fonctions de la description selon qu'elle « consiste à produire l'illusion de la réalité », « diffus[e] un savoir sur le monde », « sur les lieux et les personnages », « donn[e] des indications d'atmosphère », particip[e] à l'évaluation de tel ou tel acteur », « dramatis[e] le récit en ralentissant l'action à un moment crucial, ou encore dispos[e] des indices pour la suite de l'intrigue » (Jouve 2008, p. 43). Ces caractéristiques, Jouve les envisage au sein du roman. Se pourrait-il que la description dans le journalisme moderne assume d'autres fonctions ? Nous l'envisageons. Ainsi, le peu de détails fournis dans le passage descriptif ci-dessus pourrait inciter le lecteur à croire que, par la livraison du fait brut, la réalité n'a pas été déformée ni transformée. C'est le phénomène de clarté que Christian Plantin (2009), inspiré par Locke, nous l'avons mentionné plus haut, a défini en d'autres mots.<sup>17</sup> Ici est donc déclinée l'invitation faite par la poétique du grand reportage à transformer en spectateur le lecteur. Nous sommes à l'opposé, en effet, du « cri qui monte à la gorge », à la vue de Petrograd, d'Albert Londres.

Avec Jean-Claude Guillebaud cependant, la tradition du journalisme à la française, ou de plume, se poursuit. Afin de décrire sa visite sur le terrain d'une usine d'assemblage, il recourt au registre dramatique :

---

<sup>16</sup> Nous ne résistons pas au désir de citer ici Albert Londres, qui a aussi noté la présence des chiens : « Les chiens ne sont plus, ils ont tenu longtemps. "Nous n'aurions jamais cru que nos chiens puissent souffrir avec tant de bonté dans les yeux", disent leurs maîtres, se souvenant » (p. 28).

<sup>17</sup> « Pour garantir l'accès le plus direct aux objets et à leurs liens naturels, le langage argumentatif-scientifique doit être réglé, non ambigu, sans défaut ni excès, exactement proportionné à la nature des choses, en d'autres termes transparent » (p. 4).

Nous roulions, sans mot dire, dans ce désastre des grands ensembles à la puissance mille, quadrilatère pathétique coupé d'avenues infinies, de terrains vagues, esplanades de béton craquelé par l'hiver, « foyers culturels » terrifiants au milieu desquels semblaient errer quelques silhouettes rapetissées par un immense désespoir (p. 467).

Rythmée par l'omission de déterminants définis et indéfinis, l'énumération produit l'effet d'un plan séquence en travelling, et bien que celle-ci soit considérée comme « une opération descriptive des plus élémentaires » (Adam 1993, p. 95), elle peut se montrer efficace, justement par le rythme introduit. Le qualificatif « pathétique » accolé à « quadrilatère » laisse au lecteur une latitude que nous qualifierons d'émotionnelle. Ainsi, le « quadrilatère », terme sans puissance évocatrice, prend sa force imageante dans l'épithète « pathétique », à l'intérieur duquel peuvent être contenus les termes « pitoyable », « triste », « affligeant », etc. Par l'emploi de termes comme « terrifiants », et « immense désespoir », J.-C. Guillebaud construit une représentation figurée de l'exploitation ouvrière<sup>18</sup> susceptible de toucher l'individu en éveillant ou réveillant la passion, dans ce cas-ci la pitié ou l'indignation. Au moyen de la connotation, la scène fait ainsi place aux « intentions symphoniques et humaines » auxquelles fait allusion Émile Zola en réponse aux critiques qu'on lui adressa pour avoir « abusé » de la description dans *Une page d'amour* (Masuy 1997, p. 37).

En raison de la « plasticité » et de la « liberté de composition » dont bénéficie le grand reportage, il n'est pas étonnant de rencontrer des formes de reportage qui ne se laissent pas catégoriser aisément. C'est le cas de *La Maison haute* de Anne Nivat. Le cadre du grand reportage classique se fissure en effet avec la journaliste puisque, dans son désir

---

<sup>18</sup> Il ajoute à la suite de sa description : « On assemble, ici, les voitures Lada que je ne verrai plus désormais circuler sur nos routes sans frémir de tristesse » (p. 467).

de rapporter une dimension sociale, la journaliste explore une forme discursive qui ne recourt pas aux techniques du romancier, telles que la création d'atmosphères et l'incarnation de la voix qui, pour paraphraser Alain Lallemand, « entre dans le récit » (Lallemand 2011, p. 33). Sa méthode se rapproche de la constitution d'un album de photographies, chacune prise sous le même angle. Nivat propose une galerie de personnages dont elle rapporte les propos – qu'elle traduit forcément – en discours indirect libre et duquel elle supprime son interaction. Sa pratique discursive s'apparente donc à une observation générale, semblable à celui ou celle, par exemple, qui chercherait, assis sur un banc, en face d'un comptoir de service au supermarché, à produire un texte aussi près qu'il en est possible de la réalité à laquelle il ou elle assiste. Rendons-nous dans l'appartement du vieux Bogoslovski et de sa jeune femme :

Les murs du salon de Bogoslovski portent les traces multiples de sa gloire passée. Une toile offerte par Panitch, artiste yougoslave. De nombreux croquis et caricatures le représentant. Des photographies qui le montrent jeune, assis au piano, entouré de diverses célébrités. Dans un cadre, le diplôme de l'Ordre international des Arts qui l'a fait « officier pour services rendus aux arts et à l'amitié franco-soviétique ». Un immense dessin en noir et blanc de Jean Marais, signé par l'auteur et dédié en français. Très fier, Bogoslovski repose délicatement un flacon de parfum moulé d'après une esquisse de Jean Marais, et se penche sur un autre vase. Puis il se baisse pour fouiller dans une armoire et j'ai bien peur qu'il ne se relève plus, mais il finit par en extraire victorieusement la partition de l'opéra qu'il a écrit avec son fils André. En bruit de fond, le ronronnement de la télévision (p. 139).

Nous pouvons concevoir que cette pratique discursive présente une vision du réalisme. Anne Nivat, qui habite également l'immeuble du quai des Chaudronniers<sup>19</sup>, adopte, à sa façon, une position de documentariste, semblable à celle de Simenon qui, lui, se pose en

---

<sup>19</sup> C'est du moins ce que nous en comprenons : « En me saluant, Alla ajoute : "Venez donc dormir chez nous si vous avez besoin d'un toit, un soir." Visiblement, elle a oublié que, comme eux, j'habite l'immeuble... » (p.143)

opérateur de caméra. Si, pour ce dernier, le reportage se voit dépouillé de « littérature », celui de la journaliste élimine, ou presque, les marques de sa subjectivité, et le témoignage devient ainsi le « sujet » à faire passer. Il est donc moins question de transporter le lecteur sur les lieux, bien qu'Anne Nivat, comme tant d'autres, ne résiste pas à faire appel, dans l'extrait ci-dessus, au « détail qui fait vrai », c'est-à-dire le « ronronnement de la télévision » en « bruit de fond », qui permet de construire mentalement la scène dans laquelle se manifeste la présence de la journaliste et, par le fait même, se transporter sur les lieux.

Le régime référentiel est la dominante observée en ce qui a trait aux textes de Frédéric Lavoie et d'Anne Nivat, et ce qui ressort particulièrement de ces textes est leur visée informative. Les descriptions véhiculées dans ce régime d'écriture sont plus aspectuelles, elles mentionnent notamment des propriétés physiques au lieu d'« assimiler » l'objet décrit avec d'autres objets du monde. (Jouve 2008, p. 42) Voici comment Anne Nivat décrit la maison du quai des Chaudronniers:

Le corps du bâtiment central – le corps central B – s'ouvre comme un grand livre vers le Kremlin à l'ouest (c'est l'angle rentrant du M). Sa hauteur est de 176,5 mètres. À l'arrière partent trois courtes « branches » de vingt-deux étages, chacune en étoile – les secteurs droit, gauche et axial du corps central. Toute cette partie médiane est surmontée d'une tour à neuf pans de moindre diamètre, que prolonge une flèche de 40 mètres. En levant haut la tête, on aperçoit l'étoile à cinq branches ceinturée d'une couronne de feuilles de laurier. L'ensemble comporte environ 800 appartements pouvant accueillir près de 3 500 personnes (p. 14).

Anne Nivat s'en tiendra majoritairement, dans ses descriptions, à ce type de vocabulaire indépendant de toute valeur affective. En ce qui concerne l'écriture de Frédéric Lavoie, on constate que ses descriptions, bien qu'elles s'appliquent à rendre compte de réalités très dures, sont d'une sobriété qui réduit le « halo » des mots :

Un dépôt de bus dans le centre de Donetsk. Un trolley-bus violet aux vitres éclatées. À l'intérieur, une dame balaie la mort. Elle pousse une eau ensanglantée par la porte arrière. La neige tourne au rouge. Sur les bancs, des morceaux de chair. Dans son ventre, la colère (p. 185).

Le regard dépouillé que porte F. Lavoie sur cette scène a sans doute le mérite de la mesure. Malgré le caractère grave de la situation, le pathos n'est pas exploité. Au même chapitre, Henri Béraud fait cette description d'une femme, qu'il observe dans un tramway :

Tout, dans le visage de cette femme, a le pli des larmes; elles ont raviné sa chair, la source en est tarie. Deux grands yeux secs regardent dans le passé... (p. 24)

C'est précisément au contact de cette « saillance » littéraire, indéniable chez Béraud, qu'un écart par rapport à nos deux corpus est observé. Mis à part la technique romanesque du dialogue en discours direct, on trouvera chez Londres, Béraud et Simenon une propension à mettre en scène leur propre sensibilité au moyen d'un langage qui rappelle la convention de l'écriture « artistico-réaliste<sup>20</sup> ». C'est notamment le cas, ci-dessus, de Béraud qui, faisant s'incarner le malheur qu'il observe dans le visage de cette femme, témoigne d'une forme d'empathie.

### Le récit de paroles

Un aspect important en ce qui a trait à l'écriture de grand reportage, lequel « ne saurait se concevoir sans donner la parole à l'autre » (Boucharenc 2004, p. 142), réside dans le récit de paroles. Comme le grand reportage doit tout à « l'art de séduire et

---

<sup>20</sup> Terme emprunté à Roland Barthes (1953, p. 99).

d'impliquer son destinataire » (*ibid.*, p. 73), et donne un équivalent vraisemblable de l'événement en tentant de « faire vivant », nous considérerons les propos transmis par le journaliste sous l'angle de leur portée narrative. Cela consiste en une gamme de techniques narratives permettant de transporter le lecteur sur les lieux et non pas seulement de le prendre à témoin. La création de scènes vivantes, fondées sur l'image, fait partie, comme nous venons de le voir, de ces façons de faire, et à ce type de scène « photographique » se marie également la scène « théâtrale », celle du dialogue. Nous avons toutefois tenu, afin de ne pas nous égarer dans des généralités, à repérer, lorsque nous le pouvions, les extraits à travers lesquels le journaliste se met en scène et où il se manifeste dans sa corporalité et à travers son caractère, tout en évitant les dialogues de type « question et réponse ». Cet extrait d'Albert Londres donne ici le ton et fait figure d'exemple en matière de transmission directe :

Nous nous étions assis près d'un fidèle.

– Vous êtes Français ? demandâmes-nous.

– Oui, fit-il étonné.

– Moi aussi.

– Je ne vous ai jamais vu.

– Je viens d'arriver.

Ce Français trouvait que cela était peu clair.

– Ah ! fit-il tout court, voulant visiblement éviter cette conversation.

« Oui, mes frères, continuait le prêtre, Dieu n'abandonne jamais les siens. Continuez de lui réclamer chaque jour ce que, au fond de vous-mêmes, vous souhaitez le plus. Un jour vous serez exaucés. »

J'étais suspect. Sous la Terreur, une tête nouvelle dans un groupe dont les membres se connaissent est toujours suspecte. Puis au moment où eux, Français, n'ont qu'un dévorant désir : partir, quel était ce Français qui arrivait ? Le prêche était fini. Un orgue joua. Je levai la tête. Il y avait une tribune et trois ou quatre occupants. Là, je causerai moins d'émoi. Je me levai, montai à la tribune. Deux dames se préparaient à chanter. Il y avait aussi l'organiste et un jeune homme devant le lutrin. Sur le lutrin, une partition : musique religieuse de Saint-Saëns. Ayant gravi les marches, poussé la porte, doucement j'apparus. Inquiètes, les quatre personnes me regardèrent.

– Vous êtes française, madame ?

– Oui, monsieur, répondit cette dame, craintive.

– Moi aussi, je suis Français ; je ne suis pas un agent provocateur. Je viens d’arriver. Je n’ai pas voulu aller voir les Français chez eux.  
 – Oh ! vous avez bien fait !  
 – Je viens vous donner une bonne nouvelle. Vous la transmettez à tous. Vous allez partir, c’est fait. C’est sûr, encore un mois peut-être, mais c’est sûr, c’est signé.  
 – Allons ! allons ! madame, fit l’organiste ; c’est le moment.  
 La dame accourut au lutrin. Une joie rajeunissait son visage.  
 – Ah ! merci ! me dit-elle.  
 Je descendis. Elle chantait déjà. Sa voix était certainement plus émue que le dimanche précédent... (p. 78-79)

Publié dans *Excelsior*, le 22 mai 1920, ce texte constitue la chute de l’article de Londres. L’aspect scénique est incontestable. Nous pouvons aisément l’imaginer en termes de séquence filmique, car tout ce qui ne relève pas du dialogue direct peut se transposer en didascalie. Le reporter va non seulement jusqu’à intégrer la voix d’un troisième individu, celle du prêtre, ce qui donne un trait particulier à l’ambiance et augmente l’effet réaliste, mais également la voix d’un quatrième, l’organiste, qui rappelle l’un des membres de son chœur à l’ordre. Cette anecdote racontée par Albert Londres possède cette faculté qu’ont certains textes de se laisser décoder comme narratifs. C’est par ailleurs à travers la question du « temps » et de l’« espace » que Vincent Jouve aborde les structures du récit. Sans entrer dans les détails, retenons le dispositif du « temps » dans lequel s’insère<sup>21</sup> l’étude de la « vitesse ». Jouve indique que la vitesse du récit peut s’évaluer à partir de quatre modes fondamentaux, dont la scène. À ce sujet, les définitions concordent non seulement entre elles, mais également avec l’un des traits majeurs de la poétique du grand reportage. Comme le signale Jouve « la scène donne l’illusion d’une coïncidence parfaite entre le temps qu’on met à lire l’épisode et le temps qu’il met à se dérouler ». (Jouve 2008, p. 36). En outre, Danièle Chatelain remarque que « la scène

<sup>21</sup> Au côté du moment de la narration, de la fréquence et de l’ordre (Jouve 2008, p. 36 et 39).

requiert, par définition, une forme narrative qui contribue à créer l'illusion dramatique : le lecteur doit avoir l'illusion d'assister aux événements tels qu'ils sont vécus par les personnages et en même temps qu'eux [...] » (Chatelain 1982, p. 369). Il apparaît donc que le dialogue, expression canonique de la scène, et qui rappelle la réalité textuelle du monde romanesque par l'usage typographique des tirets (Jouve 2008, p. 107), entretient l'« illusion participative ». Ainsi l'« illusion participative » serait au grand reportage ce que l'« illusion référentielle » est au roman réaliste, le dialogue se montrant comme une possibilité de rendre une scène « présente » dans l'esprit du lecteur. En matière de parole rapportée, on comprend également qu'un mélange des styles peut aussi se révéler efficace en ce qui concerne la pratique discursive du reportage. Cela permet, nous dit Francis Berthelot, « d'introduire des ellipses, en ne transcrivant *in extenso* que les propos les plus importants, mais aussi de moduler les interventions du narrateur qui pourra s'effacer ou s'imposer » (Berthelot 2005, p. 145). Cet extrait d'Henri Béraud illustre bien ce type d'amalgame :

De fait, c'était, à le voir, un homme pareil aux autres hommes, l'air seulement un peu plus doux. Ses lèvres marquaient la bienveillance, ainsi que son attitude un peu penchée ; il avait, dans le regard, cette clarté enfantine qui est le propre de la vraie cruauté sans jouissance ni miséricorde, de la cruauté abstraite, de la cruauté du fanatique. Les yeux du duc d'Albe. Ou ceux des gamins parricides que l'on voit à Belle-Isle. Là-dessus, un crâne plat, rentré au ras des oreilles, d'une seule claqué ; on eût dit que sa foi communiste et un zèle bourreau lui étaient tombés sur la tête, comme des briques. Il discutait sans passion, étant sûr de sa croyance.

Combien avait-il immolé de « bourgeois » ?

Lui-même, sans doute, l'ignorait. Il ne se rappelait guère que les exécutions saugrenues, comme, par exemple, celle d'un vieillard qui voulait acheter un serin, dernier caprice de sa femme agonisante ; en ce temps-là, les dépenses inutiles attiraient vite l'attention...

Il parle de cela sans honte comme sans forfanterie ; il dit :

– Il fallait quelquefois battre les prévenus pour leur arracher des aveux.

– Non ? dis-je.

– Si.

Il croise les mains sur ses genoux, et il s'explique, de sa voix posée, en haussant les sourcils, comme pour demander : « Qu'est-ce qui vous étonne ? » (p. 106-107)

La description dans laquelle Béraud insère un court dialogue se montre ici expressive « parce qu'elle se présente comme le dépositaire d'un *point de vue* [...] qui surdétermine la description » (Adam et Petitjean 1989, p. 18). C'est davantage Béraud qui se révèle à travers cette courte scène, beaucoup plus que le procureur de la Tcheka. L'écrivain-reporter propose une esquisse « ontologique », si nous pouvons nous exprimer ainsi. Aussi brosse-t-il le portrait de l'homme en le chosifiant : « Là-dessus, un crâne plat ». Par cette réification, Béraud semble marquer la distance avec ce personnage dont le « crâne plat » peut en outre faire penser au crapaud. D'autre part, le recours à des termes non figuratifs à mi-chemin entre le Bien et le Mal (« jouissance », « miséricorde », « cruauté », « sans passion ») laisse pressentir ce qui a été formulé plus tard par Hannah Arendt, c'est-à-dire la « banalité du mal » (« homme pareil aux autres hommes », « sourire bienveillant », « clarté enfantine »). On peut donc s'imaginer Henri Béraud, face à cet homme, lui serrant la main avant d'avoir connu son passé<sup>22</sup>, pour ensuite le jauger d'un air antipathique, résolu à décocher le sarcasme, d'où la force imageante de la scène. À travers cette description à laquelle s'imbrique un dialogue caustique, nous assistons bel et bien à une manifestation de l'ethos de l'homme juste, auquel Béraud s'attache souvent afin de maintenir son lien avec son lecteur qui, comme lui, se voit confronter à *l'homme qui assassina*.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> « C'est après avoir serré la main de cet homme que j'ai connu son passé. » (p. 106)

<sup>23</sup> C'est ainsi que le reporter titre son chapitre.

Sur une note encore plus expressive, mais moins grave, l'écrivain Simenon, dont le reportage est fortement campé dans son ressentiment d'être constamment suivi par un agent de l'Intourist<sup>24</sup>, le dialogue romanesque, ici plutôt long et entrecoupé d'indications narratives, se décode facilement. En voici un extrait :

Ma cicérone m'annonce qu'elle est à ma disposition pendant tout mon séjour à Odessa. C'est une cicérone de luxe, qui est généralement réservée aux hommes d'État étrangers. Elle a piloté des ministres français, et aussi Henri Barbusse.

– Je n'aurais pas besoin de vous aujourd'hui, dis-je.

– Comment ? Vous restez dans votre chambre ?

– Non... Ma femme et moi nous ferons un tour en ville.

– Alors, je viendrai.

– Mais non !... Ne vous dérangez pas... Nous voulons seulement prendre l'air.

– Vous vous perdrez...

– Je vous jure que nous avons l'habitude...

– Excusez-moi, mais je ne peux pas prendre la responsabilité de vous laisser sortir seuls...

Je m'en doutais. Ce n'est pas une cicérone. C'est un ange gardien !

– D'ailleurs, vous avez la disposition de la voiture. Vous avez payé pour cela. Il faudra me dire ce que vous désirez voir demain. Nous avons une bibliothèque municipale où il y a cinq millions de volumes.

– Je ne tiens pas aux bibliothèques.

– Nous avons une usine...

– Non, mademoiselle. Vous êtes bien gentille, mais je ne veux rien visiter.

– Comment ?

– Je veux tout bonnement me promener dans les rues, sur les marchés...

Elle s'efforce de sourire encore, mais je sens que ça ne va pas du tout.

– Il y a pourtant des choses très curieuses.

– Une autre fois... Vous êtes bien aimable... À propos, voulez-vous demander pour moi une audience au chef du Guépéou ?

– C'est très facile... Dès demain...

– Alors, je vous remercie... Ce sera tout pour aujourd'hui...

– Vous voulez sortir ?

– Je ne sais pas.

– Mais moi, j'ai besoin de le savoir !... À quelle heure désirez-vous manger ? Il faut que je vous remette des bons...

Car je n'ai pas le droit d'avoir de l'argent russe, ni par conséquent d'acheter quoi que soit. On me remet un bon pour chaque repas, des bons pour la boisson.

Ouf ! Mon ange gardien est parti. Nous respirons, ma femme et moi. Nous regardons la chambre, qui n'est pas mal. Nous descendons et nous découvrons une somptueuse salle

---

<sup>24</sup> Chez Londres, une seule référence à « l'espion Minos ». Alors que chez Béraud, aucune mention d'Intourist et de ses sbires.

à manger où, sur un dressoir, il y a de tout : du caviar comme s'il en pleuvait, de l'esturgeon, du saumon, des tas d'autres poissons fumés, des salades variées, des fruits, des conserves et, derrière, une vitrine contient un échantillonnage de toutes les liqueurs imaginables, de tous les vins, des vrais champagnes millésimés, des cognacs de derrière les fagots.

Dans un petit coin, derrière une tenture, j'aperçois mon ange gardien qui mange une côtelette (p. 884-885).

Cette scène qui clôt un chapitre de *Peuples qui ont faim* retient l'attention en raison du peu de directives concernant la manière dont sont prononcées les répliques. Dans cet extrait, le style direct emprunté par Simenon possède en effet la caractéristique majeure de ce mode de discours, c'est-à-dire « porter [...] la transcription de la parole à son niveau de mimesis maximum ». (Berthelot 2005, p. 145) Toutefois, seuls les nombreux points de suspension donnent le ton aux répliques, ou presque, car Simenon nous fait voir son expression faciale puisqu'il nous dit « qu'elle continue de sourire », malgré son impuissance à contrôler son voyageur. Cependant les points de suspension, et ceux exclamatifs, prennent tout leur sens lorsqu'on se saisit du texte dans son entièreté, car plus le voyage s'écoule dans le temps, plus la tension monte chez l'écrivain-reporter. Il écrit plus loin :

Enfin, ce silence qui vous entoure, cette surveillance de tous les instants, tantôt affirmée et tranquille, tantôt fuyante et discrète.

Les premiers jours, on accepte la lutte. Après une semaine, on est las, courbaturé. Après dix jours, c'est de l'écoeurement, et après quinze une véritable apathie, une indifférence pareille à celle des Russes que l'on rencontre dans la rue (p. 897).

On comprend dès lors que le ton de l'échange entre Simenon et l'agente de l'Intourist qui lui est attitrée prend la sonorité de « la lutte des premiers jours ». Le sous-entendu compris dans les points de suspension indique que l'échange est rempli de non-dits, d'interruption de la parole et de malaises. Il le faut bien, puisque Simenon, peut-être en

raison de sa promesse de « ne pas faire de littérature », n'a pas recours au discours attributif, « équivalent romanesque de la didascalie théâtrale » (Berthelot 2005, p. 165) alors que cette dernière se charge souvent des aspects de la communication orale qui précisent notamment les émotions, les gestes, les intonations, l'accent. À ce sujet, « [l]a nature à la fois fonctionnelle et obligatoire [du discours attributif] lui a valu une solide réputation d'académisme, qui en fait la bête noire de certaines écoles littéraires », ajoute Berthelot (*ibid.*), d'où peut-être la précaution de Simenon, qui cherche avant tout à se positionner en tant qu'« opérateur de caméra ». Cette position discursive se rattache encore une fois à la notion d'ethos, celui-ci étant construit de façon à ce que le lecteur n'ait aucune raison de se méfier de l'honnêteté de la démarche de l'écrivain. Au moyen de la description, l'écriture de Simenon permet toutefois de boucler la scène en recourant, une fois de plus, au procédé du « tableau », c'est-à-dire en décrivant un avant-plan, la salle fastueuse, et un arrière-plan où un détail accroche l'attention : la cicérone en train de manger une côtelette.

Le concept d'ethos, à ce stade-ci de l'analyse, conserve son importance, car c'est ce dernier qui dirige les choix d'extraits qui suivent. Puisque l'apogée du grand reportage, selon Boucharenc, n'a duré qu'une dizaine d'années, une transformation au niveau de l'écriture dans le journalisme contemporain était anticipée, de telle sorte que la parole rapportée se trouve également quelque peu modifiée. La voix du journaliste se fait moins entendre, le recours au discours indirect et indirect libre se montre par le fait même plus présent. La situation de discours dans laquelle s'échangent les questions et les réponses, nous l'avons particulièrement observée dans le reportage d'Henri Béraud, de même que

dans celui de Frédérick Lavoie. Ce dernier se positionne par ailleurs assez fortement dans ce genre de dialogue qui illustre bien le rôle du journaliste, qui est celui d'interroger afin d'obtenir des explications. Par ailleurs, Lavoie, contrairement à ceux qui l'ont précédé il y a près d'un siècle, rapporte des situations de paroles auxquelles il ne participe pas, à la manière d'un observateur externe. N'empêche que dans l'extrait qui suit, il évoque subtilement sa présence :

Un café-bar de Kramatorsk, vers vingt heures. À deux tables de la mienne, deux hommes et une femme s'alcoolisent dangereusement un peu plus à chaque minute, à coups de bière et de vodka. Je capte des bribes de leur conversation. Ils parlent du conflit et de ses conséquences. [...] Soudain, l'un des hommes se lève et renverse la table. Les verres et les assiettes vides se fracassent au sol. Il montre du doigt les deux seuls autres clients dans la salle : un étranger, assis à la table en face de la mienne, et moi. [...] Il est en colère, mais il n'est pas menaçant. Il serait de toute façon beaucoup trop ivre pour se battre. Il quitte l'établissement. La femme paie et s'excuse à répétition auprès des serveurs. Après quelques minutes, l'homme revient et demande pardon à son tour. « C'est aux clients qu'il faut s'excuser plutôt », répond un serveur. Il ne le fait pas et repart. Je demande au serveur ce que l'homme avait contre nous. « Je ne sais pas. C'est peut-être parce que vous êtes des étrangers. Pour des raisons politiques. Vous savez, il y a un conflit ici. » Les policiers arrivent un peu plus tard. Les serveurs leur disent de laisser tomber. Ils repartent. L'homme entre de nouveau. Il est avec la femme. Il s'excuse encore. Lorsqu'il se tourne vers moi, je l'invite calmement à s'asseoir à ma table.

Il s'appelle Aleksander. Sacha.

– Je voulais savoir pourquoi vous étiez fâché contre moi.

Il essaie de me parler en anglais et en allemand, deux langues qu'il ne connaît visiblement pas, même sobre. Je lui répète périodiquement que je comprends le russe. Son discours est décousu, mais en rapiécant les bribes, je finis par comprendre son histoire (p. 125-126).

L'isolement de la réplique placée presque à la toute fin de la description de l'événement en casse le rythme, d'où son caractère saillant. Cette forme de cisèlement fait ressortir la présence du journaliste. On remarquera également que la description de la suite des événements se fait dans la plus grande sobriété, aucune mention de l'apparence des agitateurs, du ressenti du journaliste, de l'ambiance de l'endroit. Ce dénuement est non

sans rappeler le « degré zéro de l'écriture », « une écriture neutre [qui] se place au milieu [des] cris et [des] jugements, sans participer à aucun d'eux » (Barthes 1953, p. 109), une écriture minimaliste, caractérisée ici par l'emploi répété de la phrase simple qui permet au lecteur de se représenter la séquence des événements. Ainsi se reconnaît une maîtrise paradoxale du récit chez Lavoie, en ce sens que sa pratique discursive se rapproche de l'écriture « innocente », mais non « impassible », près du langage universel, envisagé par Roland Barthes (*ibid.*, p. 109).

Dans « Le Rendez-vous d'Irkoutsk » de Jean-Claude Guillebaud, on ne relève aucun des tirets dont Marmontel fut le « père typographique » à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (Durrer 1994, p. 25). Le voyageur journaliste effectue toutefois un mélange des formes en utilisant parfois le discours indirect et indirect libre, parfois la parole rapportée mise entre guillemets français, mais jamais le dialogue en mode direct. L'idée n'étant pas de faire une critique de style, nous ne tenterons pas de chercher des équivalents à l'effet procuré par le style direct. La décision que nous avons prise d'entrée de jeu, à savoir comparer des textes sur la base de la poétique du grand reportage des années vingt, force ce bilan d'observation : aucun élément textuel dans le reportage de Jean-Claude Guillebaud ne transpose un dialogue en style direct. On n'y trouve que des échos de paroles sans interaction.

Le cas d'Anne Nivat est à peu près le même, à une différence près : la parole est introduite à la manière d'une pièce de théâtre. Dans trois de ses chapitres, la journaliste, qui rapporte les propos des personnes avec lesquelles elle s'entretient sous la forme de longs monologues desquels est retranchée son interaction, indiquera parfois qui parle

suivi des guillemets français. Ainsi, peut-on observer la forme : [ELLE], [LUI], [LA MÈRE], [SA FILLE, 45 ans]<sup>25</sup>, mais aussi celle où les noms propres sont inscrits en majuscule suivie des deux points puis de l'ouverture des guillemets français<sup>26</sup>. Il se manifeste un abandon de la forme poétique prêtée au reportage classique qui s'appuie « sur toutes les ressources qui sont celles du roman » (Martin 2005, p. 176), dont le discours direct.

La « scène à faire », procédé de prédilection dans l'écriture de grand reportage des années vingt, que nous avons observée au moyen de la mise en image du réel et de la transmission de la parole, se voit reconstituée de manière différente, particulièrement en ce qui a trait aux reportages qui constituent notre corpus récent. Dans le dernier chapitre, nous approfondirons dans une perspective élargie l'« efficacité » des textes afin de prendre la mesure des transformations discursives que nous avons observées.

---

<sup>25</sup> Respectivement aux pages 164, 165, 187 et 186.

<sup>26</sup> Par exemple : WILLY : « [...] » ; Ajout de IOULIA : « [...] ». (p. 318)

## CHAPITRE IV

### La valeur discursive

#### La « parole efficace »

Les moyens par lesquels les écrivains-journalistes de notre corpus confèrent une « valeur discursive » à leur texte, ce qui permet avant tout de capter l'intérêt de la lecture, sont mis en œuvre, tel qu'il a été observé ci-haut, par la construction de l'ethos journalistique. Les marques discursives d'autorité et de sincérité qui y sont par ailleurs associées favorisent un contact, voire une connivence, grâce à la confiance inspirée, constituant ainsi l'une des clés de la « parole efficace ». À ce trousseau s'ajoute également le recours à l'expressivité que permettent les figures, lesquels possèdent le potentiel de révéler les affects de l'auteur ou d'éveiller ceux des lecteurs. Ces dimensions incitent le lecteur à suivre le journaliste dans son périple, à adhérer à sa quête, ce qui, à la suite de notre questionnement, peut constituer une alternative au modèle de l'intrigue.

En effet, une perplexité rencontrée dans notre tentative d'identifier les contours du grand reportage nous a conduite à nous demander si ces textes, quoique non fictionnels par définition, pouvaient s'apparenter, dans leur progression et malgré un horizon d'attente différent, aux récits fictionnels. Ce problème s'est imposé, car la narration du reportage ne comporte pas d'intrigue, mais plutôt une succession d'événements, ce qui implique que le lecteur, hormis son intérêt propre et les affinités qui lui font s'intéresser à un type

de contenu plutôt qu'à un autre, ne peut tirer de sa lecture le plaisir du dénouement. Nous nous sommes donc tournée vers Jean-Michel Adam, dont les travaux mettent notamment en lumière les frontières du récit. Voici les quatre critères qu'il a déduits de sa recherche : d'abord, pour qu'il y ait récit, « il faut une succession temporelle d'actions et d'événements ». Ensuite, « sans unicité de l'acteur, d'un agent-héros, constant ou dominant », il n'y a également pas de récit, selon lui. À cela s'ajoute, en troisième lieu, « la transformation, d'un état donné en son contraire » (Adam 1994, p. 12-14), par exemple, le passage d'un état bonheur à celui de malheur ou vice versa. C'est du reste à partir de ce troisième élément que la satisfaction des critères devient incomplète. Le cordon entourant l'espace du « récit » journalistique se relâche, car, mis à part le fait que « le grand reportage met en évidence le fait et raconte en palimpseste sa quête » (Thérenty 2006, p. 110), le genre ne permet pas nécessairement un procès transformationnel. Chaque épisode se présentant plutôt comme un reportage dans un reportage (Boucharenc 2004, p. 133), il s'ensuit que si l'unité d'une même action ne structure pas le texte, la trame du récit devient indiscernable, puisqu'enfin, sans cette unité d'action, la « causalité-consécution d'une mise en intrigue » (Adam 1994, p. 16) ne peut prendre place. Même si les besoins spécifiques de ce travail de recherche ne nous incitent pas à entrer dans une analyse poussée de la macrostructure narrative de nos textes, il n'en demeure pas moins que l'horizon d'attente, qui se profile à la lecture de grands reportages et qui est caractérisé par la profession de vérité, ne comporte pas l'intrigue; le début ne se lit pas comme une promesse de fin. Dans la pratique du journalisme de reportage, bien que celui-ci mélange l'aventure et le récit de cette même

aventure (Collomb 1987, cité dans Desmoulins 2014, p. 279), d'autres moyens de captation du lectorat doivent être mis en œuvre pour obtenir et conserver l'attention du lecteur, donc pour rendre le texte « pertinent ». La construction d'un ethos journalistique se montre ainsi comme l'un de ces moyens, alors que celui-ci contribue fortement à la valorisation du discours grâce aux marques discursives d'autorité et de sincérité manifestées par l'auteur.

Le modèle de l'adéquation communicationnelle, dérivé par Bertrand Labasse (2006, 2015, 2018) de la théorie de la pertinence de Sperber et Wilson (1989), permet d'articuler cette pertinence cognitive, définie ici comme le rapport entre l'effort de lecture que réclame le texte et l'effet cognitif qu'il produit. Cependant, cette pertinence, d'ordre psychologique, serait selon ce modèle contrebalancée par des déterminants d'ordre social tendant à valoriser ou à dévaloriser le texte en fonction des valeurs et des normes intégrées par les lecteurs. Ainsi, c'est cette relation entre la pertinence cognitive et l'acceptabilité sociale qui déterminerait l'appréciation des textes par leurs lecteurs<sup>27</sup>. Dans cette optique, il conviendra de revenir brièvement sur les schémas cognitifs puisque ceux-ci jouent un double rôle. Ils réduisent l'effort de lecture du texte en facilitant la compréhension et renforcent l'effet cognitif par la force des représentations qu'ils génèrent. En outre, dans le cas du discours sur le réel, cette pertinence cognitive joue sur plusieurs niveaux d'appréciation normative. Ces normes sont reliées, d'une part, aux valeurs communes favorisant notamment les idéaux respectables (tels que la

---

<sup>27</sup> À titre d'exemple, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les éditeurs de romans sentimentaux (Harlequin, par exemple) ont dû changer la couverture de leur collection en raison du malaise provoqué en public chez les lectrices par les couvertures sur lesquelles figuraient des étreintes passionnées, ce qui trahissait inmanquablement le genre. (Labasse, 2015b : p. 56)

liberté des peuples), démontrant des capacités élevées (telles que l'empathie), réprouvant les comportements négatifs (tels que la contrainte et la violence), et dénonçant la dégradation de grands principes moraux (telle que l'injustice), mais elles relèvent d'autre part des normes qui encadrent également une pratique discursive en particulier, dans ce cas-ci la sincérité et la véracité, et même l'objectivité, qui sont propres au discours journalistique.

Sur le plan analytique, cette notion d'adéquation communicationnelle nous permet de reconnaître la préséance de l'activation des « schémas » dans la construction de nos modèles mentaux, d'où l'importance de l'imagerie mentale constituée lorsque nous apprécions un texte. Ces « modèles mentaux », activés ou pas selon qu'ils possèdent une existence préalable, relèvent donc, sur le plan cognitif, d'un rapport entre l'effet obtenu et l'effort fourni, duquel résulte la « pertinence ». La façon la moins coûteuse de les activer, nous dit encore une fois Bertrand Labasse (2016), est le recours aux analogies, figures à la source des comparaisons et des métaphores, « puisque le nouveau schéma s'obtient en adaptant un schéma disponible plutôt qu'en partant de zéro ». (p. 7) Pour capter l'intérêt de leur impressionnant auditoire, les écrivains-reporters du début du siècle passé ont par ailleurs eu largement recours aux tropes, dont les adresses au lecteur, les hypotyposes et les comparaisons. Ce pilier de l'écriture qu'est la description, et que nous avons considérée sous l'angle de sa terminologie antique et classique, permet justement aux lecteurs de se « figurer » la représentation du monde qui leur est proposée.

Afin de montrer comment la valeur discursive est produite au moyen des schémas, nous

avons trouvé chez Béraud et chez Simenon une analogie appartenant à la même sphère de représentation, le service militaire, mais qui ne présente toutefois pas la même efficacité. D'abord Henri Béraud, qui assiste à un soviet :

– Camarades, le Parti a désigné, pour succéder à Ivan Vladimirovitch, le camarade Iouli Arozeff... [...] S'il se trouve, parmi vous, des camarades qui s'opposent à l'élection d'Arozeff, qu'ils lèvent la main !

En disant cela, l'envoyé de l'Exécutif mit les siennes dans les poches de son pantalon et promena sur l'assistance un regard assez semblable à celui du colonel qui demande aux recrues si la soupe est à leur goût (p. 181).

Maintenant Simenon. S'adressant à un consul qui avait du mal à quitter la Russie, et qui le souhaitait ardemment (tout comme l'écrivain d'ailleurs), alors que la dernière inspection du bateau par le Guépéou, qui avait permis au consul et à Simenon de rester à bord, venait de prendre fin, ce dernier lance à son compagnon d'infortune:

– Eh bien ! content ?

Il me regarde comme jadis ceux qui revenant du front regardaient ceux de l'arrière qui leur demandaient s'ils s'étaient bien amusés (p. 924).

D'un côté, que nous soyons éloignée de la réalité de la guerre n'implique pas forcément l'absence d'un schéma mental porteur de sens, à savoir que les soldats de la Grande Guerre, au retour du front, se lançaient ce genre de réplique. D'un autre côté, nous n'avons pas connu le temps des galères, ni une situation de voisinage nuisible, et nous pouvons tout à fait concevoir, avec Béraud, que la promiscuité amène les gens « à se haïr comme, jadis, se haïssaient les galériens d'une chaîne. » (p. 146) Pour revenir aux extraits ci-dessus, compte tenu de leur dimension stéréotypique, et peut-être de leur drôlerie, il est permis de croire que Béraud réussit là où Simenon échoue, c'est-à-dire dans l'activation d'un schéma mental, car le « regard » auquel Simenon fait allusion,

nous ne le « voyons » tout simplement pas. Ce « regard » tout droit sorti du monde de l'étrangeté, Londres nous le fait « voir », quant à lui, dans *La Russie des soviets* : il dit se faire regarder « comme un chevalier du Moyen Âge » lorsqu'il demande à des dirigeants du régime (enfin, nous le supposons) : « Quand ferez-vous les élections ? » (p. 34) Encore une fois, le trait humoristique de la comparaison et son recours à la stéréotypie lui donnent de l'efficacité en termes de valeur d'imagerie. Nous le constatons, il ne suffit pas, pour reprendre à notre compte les mots de Bertrand Labasse (2015b), qu'une description soit aisément visualisable pour être intéressante (p. 52). Mais, dans le même temps, la surprise de son interlocuteur face à un concept essentiel au monde occidental (les élections, donc la démocratie) ne campe pas Albert Londres en chevalier ordinaire mais en paladin de valeurs chères à ses lecteurs.

### Traces supplémentaires de l'ethos et du pathos

La maximisation de l'effet cognitif grâce à la création de modèles mentaux psychologiquement frappants et socialement appréciables, constitue, nous l'avons vu, un moyen parmi d'autres pour augmenter la « valeur discursive ». La promesse de vérité est également une constituante de celle-ci en journalisme, car elle est essentielle : l'œuvre se prête d'abord à être jugée sous cet angle bien précis. Donner des signes de vérité permet donc de l'attester, et les marques de sincérité fonctionnent en ce sens. Nous avons examiné ces dernières dans notre étude de l'ethos (chapitre deux), mais il n'est pas inutile d'y revenir ici. À la proclamation de sincérité se joute une figure parente,

utilisée par Londres et Simenon, le chleuasme, ou faux dénigrement, une technique qui consiste à se déprécier pour s'attirer la confiance et la sympathie de l'auditoire (Reboul, 1991). Albert Londres et « sa folle tête » qui n'a pas le « don des chiffres » (p. 10) se figurait, avant de partir pour la Russie, qu'on gagnait Moscou « comme on atteint Pékin – tout droit. » (*ibid.*) Simenon, quant à lui, élabore son image discursive comme s'il ne connaissait pas la suite des événements. Dans une scène – curieuse – du voyage où il se rend dans un restaurant, à Istanbul, tenu par une « dame de la société russe », Simenon se met en scène par le dialogue comme un être désobligeant et inflexible. La « grosse blonde », « avec ce sourire douceâtre qui est particulier aux grosses femmes sur le retour » (p. 878) qui « avait deux larmes au bout des cils », ce qui gênait l'écrivain « plus que le reste » (*ibid.*) semble pourtant assumer une fonction prémonitoire dans le reportage, car l'écrivain-reporter *sait* que cette femme dit vrai lorsqu'elle le met en garde contre ce qui l'attend. Il rapporte néanmoins cette rencontre sans complaisance – envers lui-même à tout le moins –, et les raisons pour lesquelles l'écrivain se montre sous un jour si défavorable demeurent suspectes. Tenait-il à créer un flamboyant personnage ? Serait-ce une manœuvre afin de se montrer encore plus sincère afin de permettre au lecteur de s'identifier à lui ? Impossible de trancher. Il n'empêche que cette mise en scène est d'un fort effet, tout comme d'autres, par ailleurs, où Simenon se montre proche de son lecteur en mettant de l'avant ses préjugés et ses défaillances, ce qui souvent frise la caricature.

Quant au modèle de vertu, c'est Henri Béraud qui l'incarne dans *Ce que j'ai vu à Moscou*. Celui-ci « ne s'abaisse pas à relever certains outrages », car « n'insulte pas qui

veut un honnête homme. » (p. IV) Béraud se soumet également à son « devoir », il écrit ce qu'il a vu, « tel qu'[il l'a] vu. » « Qu'on lui rende cette justice, nous dit-il, qu'il s'est efforcé de [le] faire avec modération et courtoisie. » (p. VI) Ses professions de foi sont par ailleurs inscrites dans l'avant-propos de son reportage, segment textuel dont « la fonction [...] est par essence argumentative puisque ce texte placé à l'amont du texte principal entend orienter l'interprétation du lecteur » (Declercq 1993, p. 244), rôle déterminant que cette forme d'introduction partage avec les figures rhétoriques quand celles-ci sont également orientées dans le but de « faire en sorte que l'adhésion des destinataires du discours aille dans le sens souhaité par le locuteur ». (Bonhomme 2009, p. 6) Les vertus que s'attribue Henri Béraud valorisent ses qualités propres. Avancées dans l'avant-propos, celles-ci renforcent la fonction testimoniale de son texte, ce qui est une forme de garantie de l'authenticité de la démarche de l'écrivain-reporter, qui s'apprête à jeter un éclairage très dur sur ce qu'il a vu à Moscou.

### La représentation de la confrérie journalistique

Certains des écrivains-journalistes de notre corpus se sont également représentés au sein de la confrérie journalistique. Bien que les textes des écrivains-reporters d'entre les deux guerres se lisent, un siècle plus tard, avec autant d'appréciation, l'affirmation selon laquelle la profession du journalisme s'est transformée depuis est loin d'être hasardeuse. Les représentations discursives de la confrérie journalistique s'inscrivent toutefois dans une continuité. Remontons d'abord au début du siècle avec deux

écrivains-reporters fameux, les frères Tharaud. En 1913, ils peignaient leurs confrères journalistes ainsi :

À l'auberge, au grand-hôtel, vingt-cinq journalistes s'ennuient, Anglais aimables, polis, d'imagination paisible et d'esprit lent, Italiens gesticulants et bavards, grands inventeurs d'événements inouïs, Allemands touchants par la naïveté avec laquelle ils accueillent comme paroles d'évangile les plus saugrenus bavardages, Slaves de toutes régions et de tout poil (Croates, Serbes, Russes, Bohémiens ou Bulgares), charmants et facétieux, les seuls qui aient gardé un peu d'esprit critique parmi ces gens affolés à la poursuite des nouvelles. Tous, ils ont le sentiment que la tragédie se joue ailleurs dans les plaines de Kumanovo et de Kirk-Kilissé, et que ce sont leurs confrères de Belgrade, de Salonique ou de Constantinople qui voient les grandes choses émouvantes et enverront à leurs journaux la copie sensationnelle [...] (Thérenty 2007, p. 303-304).

Plus près de nous maintenant, si Jean-Claude Guillebaud ménage son implication en soulignant, de loin, la présence « [de] dizaines de journalistes dissimulant leur effarement derrière un surmenage providentiel » (p. 443), signification qui peut s'enrichir par la compréhension de la figure de style de la litote qui consiste à en dire moins pour en faire entendre davantage – c'est ce que nous déduisons, du moins, de « surmenage providentiel » qui suggère que ces journalistes s'activent sans bornes dans le but d'accomplir un dessein divin –, il en est autrement en ce qui concerne Frédérick Lavoie.

Un cinquantaine de pages avant la fin de son récit<sup>28</sup>, Lavoie formule cette déclaration :

C'est un vautour qui m'a mené jusqu'à toi.

[...]

Chaque matin au réveil, le vautour espère la mort des autres. Il espère une explosion, des cadavres jonchant le sol et, surtout, pouvoir arriver sur les lieux du drame en premier pour tout photographier. Sinon, la mort n'aurait fait que gaspiller des vies. On appelle ça une déformation professionnelle. Ou plutôt, une déformation de la profession. Le vautour n'écoute pas le réel, il fantasme sur ce qu'il voudrait qu'il soit. Nous pratiquons pourtant le même métier. Comme à lui, les tragédies me rapportent de l'argent.

Oui, ta mort est un bon sujet. Elle intéressera davantage que celle d'un soldat ou d'un grand-père. J'irai à tes funérailles. J'écrirai ton histoire. Je ne te pleurerai pas, tu n'es

<sup>28</sup> F. Lavoie nous offre en effet un récit de base, au sens où le conçoit J.-M. Adam. À partir de la mort de l'enfant (élément perturbateur), il remonte l'histoire au début des événements (situation initiale), ou ce qu'il considère comme tel, pour la terminer un peu après les funérailles (situation finale).

pas mon drame. Tu n'es qu'une victime innocente parmi d'autres dans cette guerre; une parmi des centaines le même jour sur la planète.

La seule différence entre le vautour et moi, au fond, c'est que je n'arriverai jamais à me réjouir de la bonne histoire que tu nous auras fournie avant de passer à une autre (p. 173).

Alors que Béraud affirme n'avoir aucun parti pris, et que Londres déclare ne regarder les événements par « aucune jumelle politique », érigeant ainsi la construction de leur image discursive sur le caractère impartial de leur démarche, Lavoie semble davantage emprunter l'approche de l'« objectivité », et ce, même à travers son ethos journalistique. Les définitions de l'objectivité peuvent être lourdes de présupposés idéologiques, et tout comme le statut que l'on accorde à ce type de vérité, au même titre que la vérité scientifique, le « degré » d'objectivité se voit, dans un cas comme dans l'autre, soumis aux conditions de sa production, c'est-à-dire que l'appréciation de la valeur du texte est soumise à un ensemble de normes implicites et explicites. Il est entendu que dans le domaine journalistique, l'objectivité peut s'avérer une utopie épistémologique (Brin, Charron et de Bonville 2004, p. 174), c'est pourquoi une conception générale, plutôt neutre, selon la compréhension que nous en avons à tout le moins, s'est montrée comme un choix prudent. Ainsi, nous dit Bernard Delforce (1985) : « le texte le plus objectif, c'est celui qui en dit le plus » (p. 3). Ce qui nous amène à cet acte de contrition de Frédérick Lavoie qui précise le contexte entourant la photo qu'il a prise du petit enfant mort :

[Ton père] a aussi vu sur Internet la photo que j'ai prise de toi dans ton cercueil, les Grad en arrière-plan. Il ne l'a pas appréciée. Je n'ose pas lui dire qu'elle est de moi. Journalistiquement parlant, j'estime qu'elle était appropriée. Mais à sa place, je ne l'aurais pas aimée non plus (p. 245-246).

Plutôt qu'une démonstration de l'impartialité, nous remarquons une manifestation de l'intégrité, pilier normatif fondamental du journalisme, au sens où F. Lavoie ne censure pas une information qui remet en question sa responsabilité morale. L'analyse des concepts tels que l'objectivité, la neutralité (ce que l'objectivité engendrerait), de même que du couple impartialité et intégrité, relève cependant d'un travail socio-sémantique considérable qui nous force à nous contenter d'une approche sommaire des termes. Retenons toutefois que ces valeurs déontologiques se présentent, d'une façon ou d'une autre, comme des notions majeures depuis le début du journalisme.

Pour en revenir aux représentations de la confrérie journalistique, il est intéressant de constater que celles-ci laissent sous-entendre une volonté plus ou moins affirmée de s'en dissocier. Du « racoleur de nouvelles », aux « cabochards de toutes compétitions », en passant par le « valeureux coursier » (Colette 1946, p. 51), la profession journalistique transporte son lot de stéréotypes, c'est-à-dire de schémas investis de valeurs implicites, en ce qui concerne les membres qui composent ses rangs. On remarque ainsi que pour les frères Tharaud, le combat est loyal, « de bonne guerre » comme on dit, alors que pour J.-C. Guillebaud, on sent déjà une pointe d'ironie contenue dans l'usage de la figure rhétorique. Quant à Frédérick Lavoie, l'attaque est frontale. En recourant au cliché du vautour, un rapace charognard, F. Lavoie propose ici une représentation largement partagée par ses lecteurs. Par ailleurs, les représentations relatives à l'imaginaire propre au genre du grand reportage et l'aura mythologique qui entoure l'aura du reporter ne sont pas sans lien avec ces schémas, autrement dit cette « connaissance » du monde journalistique, que nous partageons. Repensons au

personnage opportuniste de Georges Duroy, dans *Bel-Ami* (1885) de Maupassant, ainsi qu'à son prédécesseur, Lucien de Rubempré, dans *Illusions perdues* de Balzac (de 1837 à 1843), qui évolue dans le monde corrompu du journalisme, auquel nous pouvons ajouter le moins connu *Dingley, l'illustre écrivain* (1906) de Jérôme et Jean Tharaud, qui « portraiturent leur héros en reporter anesthésié. » (Thérenty 2007, p. 314) Ce sont donc les mêmes eaux troubles desquelles tentent de s'extirper nos journalistes que cent années séparent. À leur façon, ils se positionnent en surplomb, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la profession, pour mieux se démarquer, ce qui est l'une des caractéristiques du grand reportage. (Labasse, 2014) Encore une fois, par la manifestation de l'ethos, soit la projection d'une image de soi susceptible d'inspirer confiance, la création d'une « valeur discursive » est à l'œuvre.

Enfin, pour clore ce chapitre d'analyse et d'observations complémentaires, nous retrouvons les frères Tharaud, car là où Frédéric Lavoie affiche, en une phrase, sa différence en affirmant « ne pas se réjouir d'une actualité macabre », les Tharaud, dans *La Bataille à Scutari d'Albanie* (1913) se livrent quant à eux à une écriture beaucoup plus intime, révélant le pathos des auteurs, une façon de faire caractéristique de la poétique du grand reportage du début du XX<sup>e</sup> siècle :

Je ressens jusqu'à la nausée tout ce qu'a de médiocre et d'inhumain ce vagabondage sans but précis, à la poursuite d'un détail imprévu ou d'une scène pathétique. Ah! c'est un dur moment lorsque, les illusions tombées, on s'oblige à la franchise ! Je le vois bien maintenant, c'est tout à fait déraisonnable de se promener ainsi en dilettante, en curieux, dans un pays exalté par la bataille et la passion nationale [...] (cité par Marie-Ève Thérenty 2007, p. 315).

Dans ce passage, on peut observer un changement d'ethos : alors que les frères Tharaud estiment leur activité dilettante, Lavoie la conçoit dans un contexte professionnel où

l'information est un droit. Et bien que celui-ci « ne cherche pas à devenir une légende ou un martyr de l'information » (p. 84), le seul fait de cette déclaration ancre le journaliste québécois dans la tradition du grand reportage selon laquelle le point culminant et surtout symbolique de l'enquête serait de « faire le compte rendu d'une catastrophe dans laquelle on est tué » (Giffard 1880, cité par Myriam Boucharenc 2004, p. 88). Il apparaît ainsi que ce sont les mêmes enjeux qui concernent les journalistes de nos deux corpus. Ceux du début du XX<sup>e</sup> siècle, toutefois, au moyen d'une écriture intime et évocatrice, s'expriment davantage à travers des sentiments moraux, alors que ceux composant le second corpus, en faisant peu de place à la confession inspirée de même qu'à l'hyperbolisation caricaturale – particulièrement en ce qui a trait à Frédérick Lavoie et Anne Nivat – font le choix de l'écriture référentielle plus épurée.

## CONCLUSION

Au sein du large champ de la « littérature du réel »<sup>29</sup>, le journalisme « narratif » ou « littéraire », semble entretenir un rapport particulier avec la « modernité » et son nouveau paysage médiatique influencé par le journalisme anglo-saxon. Dans le cadre de cette recherche, nous nous sommes intéressée aux évolutions discursives dans les reportages « au long cours » qui se sont produites à cent ans d'écart à propos de la Russie.<sup>30</sup> Les moyens observés, mis au service des visées discursives du journalisme, nous sont apparus similaires aux trois finalités de la rhétorique, c'est-à-dire le *docere*, le *delectare* et le *movere*. C'est donc à l'aide des deux ressorts de la persuasion que sont l'ethos et le pathos que nous avons circonscrit notre objet d'étude, lequel consistait à relever les manifestations de soi des écrivains-journalistes, ainsi que d'étudier, en termes de valeur discursive, la « figurabilité » de leurs descriptions.

Au terme de cette étude de la notion d'ethos discursif ainsi que du potentiel d'imagerie des descriptions d'ambiance, notre impression du départ, selon laquelle le grand reportage des années vingt diffère de façon marquée de ce qui s'écrit dans le même champ professionnel à notre époque, s'est confirmée dans l'enceinte de notre corpus.

En ce qui concerne le développement de l'ethos discursif, nous nous sommes d'abord attachée à l'établissement du contact avec le lecteur, où des marques d'« autorité » en

---

<sup>29</sup> Auquel s'ajoutent les synonymes de « création non-fictionnelle », « narratif non-fictionnel », « récit de non-fiction », « nouveau journalisme » (voir Lallemand 2011, p. 31-32).

<sup>30</sup> Il va sans dire que la Russie, surtout utilisée comme un élément de nos textes, a elle-même considérablement changé entre ces deux périodes, mais il ne nous apparaît pas que ses transformations politiques aient un effet significatif sur le type de variable que nous proposons d'observer.

vue d'inspirer la confiance ont été mises en relief. Ce principe rhétorique classique se combine à l'importance accordée au lecteur dans l'ordre du discours, une condition du reportage, plus précisément sa signature médiatique, que Myriam Boucharenc (2004) inclut parmi les « scènes d'écriture » (p.145). Cette perspective théorique s'illustre tout particulièrement chez Albert Londres, qui promet un récit captivant, chez Henri Béraud, qui rehausse la dimension morale de son reportage en permettant à une certaine catégorie du public de s'identifier à lui, et chez Simenon, qui fait de son lecteur un interlocuteur impliqué. Ces mêmes écrivains-reporters ont également exprimé leur sincérité par le biais de procédés rhétoriques qui, lorsque ces derniers ne renferment pas des tropes, tels que le chleuisme, mettent de l'avant une posture déontologique où convaincre de son impartialité se révèle prépondérant. Il a par ailleurs été remarqué que les écrivains-reporters campaient un « personnage », ce qui constitue un procédé romanesque.

À propos des journalistes de notre corpus le plus récent, nous avons observé des variantes qui suggèrent, d'une part, que le « grand reportage » français de l'entre-deux-guerres s'est quelque peu métamorphosé. La construction de l'identité discursive nous est apparue comme « moderne », c'est-à-dire en phase avec l'idéal d'objectivité dans lequel a évolué le journalisme contemporain. Nous avons remarqué d'abord chez Frédérick Lavoie le recours à une technique particulière de l'allocution, c'est-à-dire l'apostrophe, qui, en invoquant un tout jeune interlocuteur, un mort collatéral d'un conflit que Lavoie s'applique à débrouiller, établit un contact étroit avec le lecteur. En se positionnant ainsi, l'écrivain-journaliste québécois s'inscrit en continuité avec cette

« scène d'écriture » du grand reportage de l'entre-deux-guerres, qui est d'impliquer son destinataire, notamment en jouant dans le registre du pathos. Jean-Claude Guillebaud tente plutôt de le séduire par une écriture travaillée qui, du fait de ses épanchements et d'une certaine forme de rêverie, s'inscrit dans le registre poétique. Quant à l'effacement énonciatif d'Anne Nivat, il favorise l'impression d'un « degré zéro de point de vue », qui serait objectivement admissible, car « complètement étranger aux intérêts en présence. » (Perelman et Olbrechts-Tyteca 1970, p. 78) Dans *La Maison haute*, Nivat ne contribue pas, ou très peu, à renforcer la valeur des dires qu'elle transmet. Les ressorts persuasifs de la rhétorique que sont l'ethos et surtout le pathos sont très peu mis en œuvre.

Quand à la mise en image du réel, on observe, en ce qui concerne les écrivains-reporters de l'entre-deux-guerres – et ceux avant (on pense aux frères Tharaud) –, que la construction de modèles mentaux mobilise les ressources du pathos. Par le biais de descriptions graphiques, l'état affectif, que sont par exemple l'attendrissement, la compassion, la pitié et le dégoût, imprègne les attributs de l'ethos discursif. Désormais détachée de la tradition littéraire, l'écriture contemporaine du reportage se voit quant à elle entraîner par une forme de conscience, dirait encore une fois Barthes (1953), qui s'oppose à « l'artifice » rhétorique, et dont Simenon fut en quelque sorte le premier représentant – de notre corpus du moins. Le dépouillement de l'écriture semble être devenu un critère d'« intégrité », au sens où l'intérêt public est servi honnêtement (Bernier 2004, p. 316), alors que les écrivains-reporters des années vingt s'efforçaient de construire une image discursive qui les pose en « héros de l'authenticité ». Cette

dominante du régime littéraire, que nous avons constatée dans notre premier corpus, disparaît dans le deuxième, exception faite de Jean-Claude Guillebaud, pour faire place au régime référentiel. Nous entendons celui-ci au sens où les procédés discursifs empruntés s'éloignent de ce qu'on pourrait nommer un « art du langage ». C'est la visée informative qui s'impose davantage chez nos contemporains, et les textes d'Anne Nivat et de Frédérick Lavoie se distinguent nettement, alors que la première, dans son introduction et sa conclusion, s'appuie sur une documentation riche et précise, et que le second fait abondamment profiter son lecteur de connaissances sociologiques et géopolitiques récentes. La construction de modèles mentaux – d'une froideur clinique –, où les superlatifs et les procédés d'emphase ne sont pas employés, s'effectue sans qu'y soient plaquées des valeurs affectives véhiculées notamment par l'ethos discursif.

Cependant, c'est avec la même force que les journalistes de nos deux corpus font valoir leur fidélité envers la réalité. Les journalistes d'entre les deux guerres se donnent une « mission », alors que les journalistes composant notre corpus le plus récent proposent un « projet ». Chez Londres et Béraud, la même promesse : celle du caractère impartial de leur démarche. Chez Simenon, celle de « raconter sincèrement ce [qu'il a ] vu » (p. 857). Pour Jean-Luc Guillebaud, c'est le témoignage au « ras du sol » de l'effondrement du communisme. Pour Frédérick Lavoie, le projet consiste à reconstituer une chaîne d'événements à l'issue tragique. Enfin, pour Anne Nivat, c'est de faire entendre les voix réunies de l'ancienne Russie soviétique et de la Russie actuelle, post-communiste. Par une mise en mots objectivante du référent, nos textes à dominante référentielle valoriseraient davantage le facteur rationnel, recourant au « savoir-objectif », au

détriment du facteur passionnel, qui lui est véhiculé par un « savoir-être » rhétorique. Ainsi, il apparaît que « l'instantané photographique » prisé par Simenon marque une courbure dans la formation de l'écriture de reportage contemporaine. Nous remarquons à cet égard une concordance avec ce type de captation « objective » du réel et la pensée scientifique, ce qui « inscri[t] la pensée journalistique dans l'histoire des idées. » (Labasse 2015a, p. 20)

Du reste, on constatera que les écrivains-reporters des années trente ont produit, à leur façon, des reportages hybrides, où les visées communicationnelles oscillent entre informer et plaire. Cette dernière caractéristique s'observe notamment par la construction d'un « personnage mis en scène » du journaliste, stratégie de dramatisation de la réalité vécue, qui disparaît dans notre deuxième corpus. Là réside probablement le caractère le plus romanesque des reportages des reporters-écrivains des années trente. Par ailleurs, dans leur écriture référentielle, ces derniers tendent non pas à déformer les faits, mais plutôt à les rehausser afin de s'assurer une réception sensible du public (Juneau 2012, p. 26), ce que nous avons traduit par la notion de « valeur discursive ». Les critères visant à établir celle-ci, nous les avons d'abord cherchés dans les ressorts persuasifs de la rhétorique, puis nous avons constaté, notamment chez Simenon et Frédérick Lavoie, que cette « valeur » peut être envisagée autrement, c'est-à-dire à travers une écriture laconique, sans emphase, mais si précise que l'action semble tout de même se dérouler sous nos yeux. De cette façon, l'un des traits majeurs de la poétique du grand reportage, qui consiste à transporter le lecteur sur les lieux, se manifeste d'une façon comme de l'autre, tout en proposant en « esthétique de la chose vue » différente.

Ce « degré zéro de l'écriture » est particulièrement recherché dans le reportage d'Anne Nivat, ce qui témoigne encore une fois de l'imbrication du journalisme avec les inflexions idéologiques de notre époque, dans ce cas-ci la recherche d'objectivité, « le concept moral original le plus élevé jamais développé en Amérique et offert au monde ». (Kent Cooper [s. d.], cité par Labasse 2015a, p. 8)

Bien que nous lisons les écrivains-reporters des années trente avec une réelle appréciation, il apparaît qu'un reportage journalistique qui serait produit de nos jours et qui recourrait aux mêmes procédés emphatiques et pathétiques observés dans le grand reportage de l'entre-deux-guerres serait susceptible de perdre en crédibilité professionnelle, puisque les contraintes normatives appartenant à chacune des époques ne sont pas les mêmes. Un aspect toutefois demeure : l'absence d'intrigue, caractéristique de la littérature semi-populaire ou populaire. Par voie de conséquence, l'absence de ce canon narratif oblige les journalistes à mettre en œuvre d'autres procédés afin de capter l'intérêt du lecteur. Il y a un siècle, la mise en valeur du tempérament moral, l'adresse au lecteur, les descriptions pathétiques et les mises en scène élaborées des écrivains-reporters ont constitué, et constituent toujours, autant de techniques stimulant l'attention du lecteur afin de soutenir son intérêt. Toutefois, comme le sens journalistique est polarisé par les valeurs de la société dans laquelle il évolue, les sensibilités ont été recadrées selon une conception changeante de la rationalité humaine. Il apparaît ainsi que dans le domaine du journalisme, bien que les moyens de capter l'intérêt demeurent les mêmes (ce dont témoigne la rhétorique classique), la « pertinence » discursive en termes d'acceptabilité sociale relève de

critères différents. L'idéologie du journalisme objectif, qui a pris racine dans les années trente (Bernier 1989), participe en effet de la montée en puissance de cette norme que le Groupe  $\mu$  a relevée dans les années 1970, à savoir la norme de la transparence du point de vue qui, dans le roman moderne, s'obtient par une attitude narrative située à mi-distance entre le chroniqueur objectif et le romancier maître de sa création; ce qui nous ramène à cette conception de l'œuvre idéale que nous fournit une dernière fois Bertrand Labasse (2014), c'est-à-dire « à la fois impeccablement factuelle et admirablement créative » (p. 345).

Espace d'expérimentation, l'écriture actuelle du reportage « au long cours » témoigne d'inflexions vers des formes moins emphatiques et plus objectivantes, mais parce que cette pratique est investie des ambitions spécifiques du grand reportage de la tradition française, elle se reporte sur des procédés moins ostensibles mais tout aussi recherchés en termes de portée discursive. L'ampleur qu'a acquis l'idéal de l'objectivité nous porte à nous interroger sur l'influence que celui-ci exerce sur les motivations qui génèrent la construction de l'ethos, sur les contraintes exercées dans le champ des représentations écrites du réel, de même que sur les critères de la « parole efficace », qui d'un côté fait voir le réel à travers le regard incarné du journaliste, et, de l'autre, le médiatise par le biais d'une « prise de vue » qui tend à être « objectivée ». C'est à cette jonction anthropo-idéologique qu'une approche interdisciplinaire nous apparaît valable afin d'ouvrir la réflexion.

## BIBLIOGRAPHIE

### Le corpus

BÉRAUD, Henri (1926) , *Ce que j'ai vu à Moscou*, Paris, Édition de France, 294 p.

GUILLEBAUD, Jean-Claude (2009), « Le Rendez-vous d'Irtoutsk », dans *La traversée du monde*, Paris, Arléa, p. 391-502.

LAVOIE, Frédérick (2015). *Ukraine à fragmentation*, Chicoutimi (Québec), La Peuplade, 251 p.

LONDRES, Albert (2008), *Dans la Russie des soviets (1920)*, Paris, Arléa, 103 p. « Arléa-poche ». (Ouvrage original publié en 1920).

NIVAT, Anne (2002). *La Maison haute : Des Russes d'aujourd'hui*, Paris, Fayard, 256 p.

SIMENON, Georges (2001). « Peuples qui ont faim », dans *Mes apprentissages : Reportages 1931-1946*, Paris, Omnibus, p. 854-934.

### Les ouvrages et articles théoriques

ADAM, Jean-Michel (1994). « Décrire des actions : raconter ou relater ? » *Littérature*, n° 95 (octobre), p. 3-22.

- (1993). *La description*, Paris, Presses universitaires de France, 127 p. (Que sais-je).
- (1989). *Le texte descriptif : Poétique historique et linguistique textuelle : avec des travaux d'application et leurs corrigés*, Paris, Nathan, 239 p.

AMOSSY, Ruth (2016). *L'argumentation dans le discours*, Paris, 346 p. « Icom ».

- (1999). « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », dans AMOSSY, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours : La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 215 p. « Sciences et discours ».

- ARISTOTE (s. d.) (1991). *Rhétorique*, traduction C.-E. Ruelle, revue par P. Vanhemelrick, Paris, Le Livre de poche, 1991, 407 p. « Les Classiques de la philosophie ».
- ARON, Paul (2011). « Postures journalistiques des années 1930, ou du bon usage de la "bobine" en littérature », *COntEXTES*, n° 8, p. 5. DOI : 10.4000/contextes.4710
- AWAD, Gloria (2010), *Ontologie du journalisme*, Paris, L'Harmattan, 2010, 178 p. « Communication et civilisation ».
- BARTHES, Roland (1953). *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, éditions du Seuil, 125 p. « Pierres vives ».
- BERNIER, Marc-André (2004). *Éthique et déontologie du journalisme*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 408 p.
- BERTHELOT, Francis (2005). *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Armand Colin, 245 p.
- BOOTH, Wayne (1961). *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, p. 175
- BONHOMME, Marc (2009). « De l'argumentativité des figures de rhétorique », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 2, DOI : 10.4000/aad.495
- BOUCHARENC, Myriam (2004). *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 243 p. « Objet ».
- BRIN, Colette, Jean CHARRON et Jean DE BONVILE (2004). *Nature et transformation du journalisme : théorie et recherches empiriques*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 454 p.
- CHATELAIN, Danièle (1982). « Itération interne et scène classique », *Poétique*, n° 51, p. 369-384.
- CICÉRON, Marco Tulio (s. d.) (1867). *Œuvres complètes de Cicéron. De l'orateur*, traduction S. Andrieux, revue par M. Charpentier, Paris, Garnier Frères, 477 p. « Bibliothèque latine-française ».

COGEZ, Gérard (2004). *Les écrivains voyageurs au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2004, 229 p. « Points essais ».

DECLERQ, Gilles (1993). *L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 282 p.

DELFORCE, Bernard (1985). « L'objectivité de la presse : les critères du jugement d'objectivité chez le lecteur et les représentations relatives à l'expression », *Études de communication : langages, information, médiations*, n° 5. DOI : 10.4000/edc.3268

DESMOULINS, Sophie (2014). *Albert Londres et le grand reportage : Autopsie d'un mythe*, thèse (Ph. D.) en littérature française de l'Université de Limoges, 551 p.

DISEGNI, Sylvia (2010). « Vallès et la pratique du reportage » dans *Autour de Vallès*, n° 40, p. 39-56.

DUBIEF, Eugène (1892). *Le journalisme*, Paris, Hachette, 313 p.

DUBOIS, Jacques, F. EDELIN, J.M. KLINKENBERG, P. MONGUET, F. PIRE et H. TRINON (1970). *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 206 p.

DURAND, Pascal (1994). « Crise de presse : le journalisme au péril du "reportage" (1870-1890) », *Quaderni*, n° 24 (automne), p. 123-152.

DURRER, Sylvie (1994). *Le dialogue romanesque : style et structure*, Genève, Droz, 269 p. « Histoire des idées et critique littéraire ».

FONTANIER, Pierre (1968). *Les figures du discours : introduction par Gérard Genette*, Paris, Flammarion, 505 p.

JOUBE, Vincent (1997). *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 190 p. « Campus Lettres ».

JUNEAU, Véronique (2012). « Voir et témoigner : entre l'information et le ressenti : Naissance du reportage de guerre en France », *Littérature et journalisme*, n° 166 (été 2012), p. 25-27.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1977). *La connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 256 p.

KOREN, Roselyne (2004). « Argumentation, enjeux et pratique de l'« engagement neutre » : le cas de l'écriture de presse », *Semen*, n°17.

LABASSE, Bertrand, (2018). « Faut-il un « e » à journalisme », *Les Cahiers du Journalisme*, seconde série, vol. 2, n° 1, D29-D35.

- (2016). « Le statut des schémas cognitifs dans la production et la réception discursive », *Pratiques : Linguistique, littérature, didactique*, n° 171.
- (2015a). « Du journalisme comme une mésoépistémologie », *Communication*, vol. 1, n°33 (1), p. 2-25.
- (2015b). « Les déterminants cognitifs et sociaux de l'adéquation communicationnelle », Dans Beaudet, Céline et Véronique REY (éds), *Écritures expertes en questions*, Presses universitaires de Provence, p. 39-71
- (2014). « Le journalisme au miroir de la littérature (à moins que ça soit l'inverse) », *@nalyses*, vol. 9, n° 3 (automne), p. 318-361.
- (2012). « Sexe, sang et physique des particules : le "sensationnalisme" est-il partout... ou nulle part ? », *Les Cahiers du journalisme*, n°24, p. 114-149.
- (2004). « Quand le cadre fait le tableau : référentiels cognitifs et perception de l'actualité », *Les Cahiers du journalisme*, n° 13 (printemps), p. 80-107.

LALLEMAND Alain (2011), *Journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck, 223 p.

LESCANO M., Alfred (2009|4), « Pour une étude du ton », *Langue française*, n° 164 (décembre), p. 45-60. DOI : 10.3917/lf.164.0045

MARTIN, Marc (2005). *Les grands reporters : Les débuts du journalisme moderne*, Paris, Audibert, 399 p.

MASUY, Christine (1997). « Description et hypotypose dans l'écriture journalistique de l'ambiance », *Pratiques*, n° 94 (juin), 1997, p. 35-48

- MEIZOZ, Jérôme (2001). *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève (Suisse), Slatkine Érudition, 210 p.
- MEYER, Arthur (1911), *Ce que mes yeux ont vu*, Plon, 432 p.
- MEYER, Michel (2008). *Principia Rhetorica : Une théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard, 327 p. « Ouvertures ».
- (1993). *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*, Paris, Le Livre de poche, 155 p. « Biblio essais ».
- MOLINIÉ, George (1992). *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, 1992, 350 p. « Les Usuels de poche ».
- NAUD, François (2005). *Profession reporter*, Biarritz, Atlantica, 194 p. « Privilèges ».
- NEVEU, Érik (2001). *Sociologie du journalisme*, Paris, Éditions La Découverte, 122 p. « Repères ».
- PERELMAN, Chaïm et Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique*, 2<sup>e</sup> éd., Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 606 p.
- PINSON, Guillaume (2010). « Le reporter fictif 1863-1913 », dans *Autour de Vallès*, n° 40, p. 87-103.
- PLANTIN, Christian (2009). « Un lieu pour les figures dans la théorie de l'argumentation », *Argumentation et analyse du discours*, n° 2. DOI : 10.4000/aad.215
- REBOUL, Olivier (1991). *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France, 238 p. « Premier cycle ».
- TASSEL, Alain (2008). « Poétique du reportage dans Témoin parmi les hommes (1956-1969) de Joseph Kessel », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 108, n° 4, p. 313-929. DOI : 10.3917/rhlf.084.0913
- THÉRENTY, Marie-Ève (2007). *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 408 p. « Poétique ».
- (2006). « Les "vagabonds du télégraphe" : représentations et poétiques du grand reportage avant 1914 », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 21, p. 101-115.

DOI 10.3917/sr.021.0101

### **Les ouvrages de références historiques**

ALBERT, Pierre (1972). « La presse française de 1871 à 1940 » Dans BELLANGER, Claude, Louis CHARLET, Jacques GODECHOT et Pierre GUIRAL et Fernand TERROU (dir.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses universitaires de France, tome III, p. 688.

CHARLE, Christophe (2004). *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, 399 p. « L'univers historique ».

D'ALMEIDA, Fabrice, Christian DELPORTE (2010). *Histoire des médias en France : de la grande guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 510 p. « Champs histoire ».

DELPORTE, Christian (1995). *Histoire du journalisme et des journalistes en France, du XVIIe siècle à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 127 p. « Que sais-je ».

FERENCZI, Thomas (1996), *L'invention du journalisme en France : Naissance de la presse moderne à la fin du XIXe siècle*, Paris, Plon, 275 p. « Petite Bibliothèque Payot ».

### **Les ouvrages et articles sur le corpus**

ASSOULINE, Pierre (1989), *Albert Londres : vie et mort d'un grand reporter, 1884-1932*, Paris, Balland, 632 p.

BALZAC, Honoré de ([1842] 2002), *Les Journalistes : Monographie de la presse*, Paris, Éditions du Boucher, 91 p.

LONDRES, Albert (2007), « Au bain », dans *Œuvres complètes*, présentées par Pierre Assouline, Paris, Arléa, 900 p. (Ouvrage original publié en 1920).

LONDRES, Florise (2000), *Mon père*, Paris, Le Serpent à Plumes, 232 p. (Motifs).

### **Sources diverses**

Colette (1946). *L'étoile Vesper : souvenirs*, Genève, Milieu du monde, 218 p.

JULY, Serge (2018). « Mon journalisme », *Les Cahiers du Journalisme*, seconde série, vol. 2, n° 1, p. D7-D12. Propos recueillis par Bertrand Labasse.

- (2015), *Dictionnaire amoureux du journalisme*, Paris, Plon, 917 p.  
« Dictionnaire des amoureux ».

LE ROUX, Hugues (1887), « La vie à Paris », *Le Temps*, n° 9540, 18 juin.

POINCARRÉ, Henri (1905), *La valeur de la science : oeuvres philosophique*, Paris, Ernest Flammarion, 309 p.

SIMON, Pierre-Henri (1969), *L'Esprit et L'Histoire : Essai sur la conscience historique dans la littérature du XXe siècle*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 204 p.

STENDHAL (1993). *Promenades dans Rome*, Grenoble, J. Million, 470 p. (Ouvrage original publié en 1829).

VERNE, Jules (1996). *Michel Strogoff*, Verviers (Belgique), Marabout, 373 p. (Ouvrage original publié en 1876).

## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>II</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>III</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I</b> .....	<b>11</b>
GENÈSE ET POÉTIQUE DU GRAND REPORTAGE .....	11
<i>Élaboration d'un genre</i> .....	11
<i>Dimensions littéraires du grand reportage</i> .....	16
<b>CHAPITRE II</b> .....	<b>21</b>
LA CONSTRUCTION DE L'ÉTHOS : AUTORITÉ ET SINCÉRITÉ .....	21
<i>Perspectives théoriques sur l'éthos</i> .....	21
<i>Les marques d' « autorité »</i> .....	24
<i>Les indices de la sincérité</i> .....	33
<i>La construction du « personnage »</i> .....	40
<b>CHAPITRE III</b> .....	<b>44</b>
LA « SCÈNE VIVANTE » .....	44
<i>La description du réel médiatisé</i> .....	44
<i>Le récit de paroles</i> .....	56
<b>CHAPITRE IV</b> .....	<b>67</b>
LA VALEUR DISCURSIVE .....	67
<i>La « parole efficace »</i> .....	67
<i>Traces supplémentaires de l'éthos et du pathos</i> .....	72
<i>La représentation de la confrérie journalistique</i> .....	74
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>80</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>87</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>94</b>